

Arnold Hauser (1892-1978), biografia intelectual de un marxista romàntic

Daria Saccone

TESIS DOCTORAL UPF / 2015

DIRECTORES DE LA TESIS

Dra. Isabel Valverde, Departament d'Humanitats
(Universitat Pompeu Fabra)

Dr. José Manuel Bermudo Ávila, Departament de Filosofia
Teorètica i Pràctica (Universitat de Barcelona)

DEPARTAMENT D'HUMANITATS



Dedicatoria:

Esta tesis la quiero dedicar a tres personas. A mi querida profesora Francesca Noto, que me inició en los estudios sobre marxismo y porque también ella, aunque no lo quiera admitir, es una marxista romántica como Hauser. Como le he dicho más de una vez, mucho de lo que soy, se lo debo a ella.

Al profesor Francisco Fernández Buey, porque creyó en mi proyecto de investigación y se comprometió con él hasta que pudo acompañarme. Y sobre todo, porque con sus enseñanzas y su estilo de vida ha sido para mí, y para muchos, un ejemplo de honestidad intelectual y de integridad moral.

Y por último, aunque no menos importante, quiero dedicar esta tesis a Corrado, mi hijo. Porque es por él que he tardado tanto en acabarla pero es gracias a él que este trabajo ahora tiene un sentido más profundo y más cumplido.

Agradecimientos:

Mis agradecimientos son entre los más sinceros que podía imaginar. Con esta tesis he podido medir el cariño y la participación emocional – y práctica– de muchas personas muy cercanas. Sobre todo, en la parte final de este trabajo, he necesitado mucho apoyo y por eso quiero agradecer a Julia, Albert, Marta, Alli, Noemí, Bernat y Dodo.

Quiero agradecer a Luca por haberme prestado y luego regalado mi primer libro de Hauser, *Historia social del arte*. Este libro tiene un significado particular porque era de su tío, un viejo rojo que desafortunadamente nos dejó hace tiempo. Quiero agradecerles al mismo Luca, a Rafael, a Jordi y a Massimo las largas conversaciones que me han acompañado en estos años y que han sido útiles para mi investigación y para mi alma.

A mis compañeros de doctorado, con quienes hemos dado vida a la revista *Forma*, que ha generado tantas discusiones interesantes y a la vez muchas incomprendiones que sin duda nos han ayudado a crecer como individuos: a Sergi, Nando, Rafael, Bernat, Albert, Maxi y Alessandra.

Un agradecimiento particular va para Julia, Marta, Delia, Francesca, Flor y Érika porque siempre me acompañan con el cariño y el cuidado que sólo las hermanas saben regalar.

A mi padre, que ha definido mi escrito como “la tesis de Penélope”. A él, que fue el primer comunista que he conocido en mi vida. A él, que a pesar de su mala leche sabe estar siempre a mi lado aunque piense que mis estudios son muy extravagantes.

También va un cálido pensamiento para la familia del CEMS, y de manera especial a Paco, Flor, Jordi, Miguel, Julia, Antonio y Sonia y a todas las tardes compartidas debatiendo sobre el mundo y la política con, como decía Paco citando a Gramsci, “el pesimismo de la razón y el optimismo de la voluntad”.

Quiero agradecer especialmente a mis dos directores de tesis: la profesora Isabel Valverde y el profesor José Manuel Bermudo. Porque han aceptado el desafío de guiar una tesis un poco “anárquica” en el método y en sus intenciones. Gracias por vuestras aportaciones y gracias por acompañarme con disponibilidad, paciencia y mucho cariño.

A todos los amigos que me han enriquecido en estos últimos años en Barcelona: Raula, Miguela, Sandra, Chiari, Alba, Amanda, Àlex, Marc y Martina. Y en Palermo: Serla, Giongio, Alice, Tosho, Dodo, Giuseppe y Raffaella.

Por último quiero volver a agradecer a Albert por haberse ocupado con amor y dedicación de la corrección de la tesis (y de estos agradecimientos). En estos años hemos vivido muchos momentos bonitos y otros muy difíciles y sin embargo seguimos luchando. Para mí es un honor que haya dejado un rastro de su sensibilidad y bravura en mi proyecto.

Resumen:

Este estudio es una biografía intelectual del historiador y teórico del arte marxista Arnold Hauser. A la luz del recorrido biográfico y del bagaje cultural del autor, se examina toda su obra y se discuten en particular los temas más característicos de su teoría: la cuestión del arte como superestructura ideológica, el arte como consuelo ante el caos de la existencia y el arte como producto de la industria cultural. Además se analiza un ensayo en particular –*Manierismo*– en tanto que *summa* teórica del autor. A través de estas investigaciones se extraen las características principales de un pensador complejo en cuya identidad intelectual coexistían la tradición romántica alemana y la teoría del arte marxista.

Abstract:

This essay represents an intellectual biography of the Marxist historian and art theorist Arnold Hauser. Herein, I examine his entire body work in light of his life story as well as cultural background and discuss the most characteristic elements of his thought - namely, the subject of art as an ideological superstructure, as a consolation within the chaos of existence and as a product of the cultural industry. In addition, I conduct an in-depth analysis of his essay *Manierismo*, as his theoretical *summa*. Through these investigations, I highlight the main features of a complex thinker, whose intellectual identity combined the German romantic tradition and the Marxist theory of art.

INTRODUCCIÓN

La primera vez que leí a Hauser fue durante la época de mis estudios en Palermo, cuando una tarde de hace veinte años encontré su *Historia social del arte y de la literatura* en una polvorienta y fascinante librería de un viejo ‘rojo’, tío de un amigo mío. Cuando lo leí me pareció un libro enriquecedor en la medida en que no se limitaba a la descripción de las obras de arte, sino que dibujaba con sugerente erudición el mundo que rodeaba al artista y a sus producciones. Más tarde, en la universidad me crucé de nuevo con este autor en el programa de dos asignaturas de la facultad de Historia del Arte. Cada vez más la *Historia social del arte* iba marcando mi aproximación al estudio del arte y al análisis de las obras.

Aunque en las bibliotecas de profesores e intelectuales, tanto italianos como españoles, no falta una obra traducida de Hauser —y en efecto, el mismo Hauser consideraba “que cada español lo tiene al lado de su Biblia” (CCL:58)¹—, he ido percibiendo lo que parece, cada vez más, una común consideración, a saber, que este autor está hoy ‘del todo superado’. En realidad, ya en los años 70, cuando aún el autor estaba en vida, parecía haber caído en el olvido, y lo demuestra el hecho de que su última obra, *Sociología del arte*, fue publicada en 1972 en alemán y sólo después de diez años, en 1982, se traducía al inglés. A raíz de esto, me he ido interrogando sobre una cuestión delicada: ¿hay autores ‘superados?’ y asimismo, ¿hay movimientos y corrientes culturales, así como obras de artes, que se puedan considerar como ‘superadas?’

¹ Nos parece necesario recordar que en 1976, un año después de la muerte de Francisco Franco, había ya 13 ediciones de *Historia social del arte* de Hauser editadas por Guadarrama. Este dato revela la importancia que tuvo este texto, marxista, en España.

Para mi trabajo de fin de master, abordé un primer estudio sobre Hauser analizando, no solamente su primera obra, *Historia social del arte*, sino también la recepción que le habían dispensado algunos autores, contemporáneos suyos y tan notables como Ernst Gombrich, Pierre Francastel y Clement Greenberg. En ese momento me pregunté ya a qué podía deberse tanta indignación por su parte, especialmente cuando, por otro lado –según ellos mismos sancionaban–, Hauser no merecía ninguna consideración intelectual ni académica. La conclusión a la que llegué fue que los ataques a Hauser remitían a un problema político –la demonización del marxismo durante la guerra fría– más que a uno estrictamente metodológico. Sin embargo, sobre todo en el caso de Gombrich, las críticas escondían un problema también académico: la aparición de cátedras universitarias y su otorgamiento, por lo general, a estudiosos en abierta oposición a los marxistas que, en los años 40 y 50 y con Hauser como uno de los protagonistas, brindaban el –tímido– nacimiento de los estudios de la historia social del arte. Llegué a la idea de que aquello que marcó el destino de la *Historia social del arte* de Hauser había sido, probablemente, el año de su publicación, 1951. La idea de proponer, en el clima anti-comunista de los años de la guerra fría, un texto que se definiera como un estudio marxista, había generado un debate encendido en el que se enfrentaban todas las posiciones teóricas e ideológicas de la época.

Un estudio aún más completo de Hauser lo empecé en ocasión de esta tesis doctoral, elaborando, ciertamente, más preguntas y llegando también a más respuestas. Por ejemplo, por qué Hauser a lo largo de su camino intelectual se fue distanciando abiertamente de un marxismo político, declarándose tan sólo un marxista crítico (CCL:12). Por qué, justo en su último ensayo, *Sociología del arte* (1972), el autor retomaba las reflexiones y las teorías de su etapa juvenil, caracterizada, como veremos, por una actitud que –tomando prestada la expresión de Georg Lukács (1923) y de Michael Löwy (1976)–, definiremos como romántica y anticapitalista. Me pregunté aún si había algo de innovador en su teoría que la historiografía hubiera descuidado y si se podía revalorizar esta figura caída en el olvido; si las condiciones

precarias y de marginalización que había vivido como intelectual judío y marxista en la época de la guerra fría habían marcado su identidad intelectual. Y qué aportación, en definitiva, había ofrecido a la historia del arte y en particular a la marxista.

Para contestar a estas preguntas, en esta tesis, hemos perfilado una biografía intelectual de Hauser, dedicándonos en un segundo momento al análisis de sus teorías. Hemos considerado de importancia fundamental, también en este caso, reconstruir el ‘destino’ que la historiografía le tenía reservado a través de las reseñas críticas. Hauser insistía en que el cambio de punto de vista de las diferentes generaciones de historiadores sobre la misma cuestión, el mismo objeto, dependía del cambio de ideología y en efecto, el juicio y la consideración sobre Hauser ha ido modificándose generación tras generación, ligada inevitablemente al cambio de las realidades culturales e históricas. El propio Hauser había ya explicado este fenómeno:

...a pesar de todo no es tanto el objeto sino más bien el punto de vista lo que varía y cambia. El gusto del público [...] está sometido a cambios que necesariamente no corresponden a una verdad más elevada, sino muchas veces, casi siempre, a un cambio de ideología. Esta ideología –el sistema en el que expresamos nuestra relación con todo lo humano y objetivo– es aquel aspecto que compartimos colectivamente de acuerdo con nuestros compañeros de trabajo y de clase, casi convencionalmente (IHA:60).

Podemos afirmar, sin temor a incurrir en desproporciones o injusticias, que las críticas a Hauser en los años 50² eran, por lo general, oportunistas y políticas: para Gombrich, por ejemplo, *Historia social del arte* de Hauser era desaconsejable en los estudios universitarios (Gombrich, 1968:119; Castelnuovo, 2007:43), porque su declarada postura marxista carecía de científicidad³. De la misma opinión era

² Además de las reseñas sobre *Historia social del arte y de la literatura* de Francastel, Greenberg y Gombrich, podemos señalar otras como las de Walter Abell (1953), Thomas S. R., Boase (1952), Raimond Firth (1957), Joseph P. Hodin (1953).

³ La reseña de Gombrich de *Historia social del arte y de la literatura*, de Hauser, se

Pierre Francastel, quien –según cuenta Nicos Hadjinicolaou– desaconsejaba la traducción de este ensayo al francés (Francastel, 1953:528; Hadjinicolaou, 1986:7)⁴. Ambos autores, interesados en el desarrollo académico de un estudio social del arte, intentaban que los marxistas se quedaran fuera de las nuevas propuestas académicas y por eso señalaban como ‘excesivo’ el marxismo de Hauser.

Muy diferente, en cambio, fue la postura de los teóricos del arte marxistas de la generación posterior a la de Hauser, como Timothy J. Clark (1973) y Otto Werckmeister (1982; 1984), quienes por su parte le reprochaban la falta de una verdadera implicación política, así como una herencia idealista demasiado evidente⁵. El historiador del arte Peter Klein fue uno de los críticos más severos, en su consideración de Hauser como autor despolitizado y de su *Historia social del arte* como un “harmless, castrated Marxism” típico de “left bourgeois” (Klein, 1976:52). Como señala Jonathan Harris en su introducción a la edición de 2005 de *Social History of Art* de Hauser (2005), la nueva generación que incrementaba las filas de la ‘radical art history’ o ‘critical art history’ –lo que en los 80 será la New Art History⁶ (Harris, 2001:6)– donde hacían su aparición los estudios feministas, estructuralistas, psicoanalíticos y coloniales, criticaba a Hauser su postura conservadora, por haber considerado en sus ensayos exclusivamente al ‘hombre blanco’, perpetuando un estudio de la historia del arte que se centraba en el estudio de los artistas más célebres, hombres, y occidentales (Parker y Griselda Pollock, 1987; Pollock, 1988). El

analizará con más detenimiento en el capítulo 3.

⁴ De la misma opinión eran Jean Dauvignaud quien en su *Sociología del arte*, no reconocía a Hauser ningún mérito científico (Dauvignaud, 1972:147); por otra parte, Vera Zolberg también en su *Sociología de las artes* reiteraba las críticas de Gombrich (Zolberg, 1990:13).

⁵ La posición de la generación marxista de los años 70 será discutida en el capítulo 4.3.

⁶ La New Art History empieza ya a partir de los 70, aunque se formaliza como nombre en 1982. En los años 70, estos estudios se habían definido como ‘radical art history’ o ‘critical art history’ (Harris, 2001:6).

historiador del arte inglés considera: “Hauser’s text was now, in addition, liable to be judged reactionary, sexist, racist and elitist by recently politicized groups responsible for the New Art History’s attempted reconstruction of the discipline over the past fifteen years or so” (Harris, 2005:XVI)⁷. Por su necesidad de sentar las nuevas bases del marxismo althusseriano, los autores mencionados atacaban con severidad la generación de Hauser, hasta el punto de obviarla, de ignorarla tanto como fuese posible, descuidando contextualizar histórica y culturalmente a sus autores. Respecto a la posible falta de compromiso político de Hauser, por ejemplo, no consideraron, como es debido, la realidad política y cultural antimarxista que había vivido nuestro autor, y que era muy diferente de la que entonces estaban viviendo ellos, con la izquierda levantada en revuelta. Asimismo, desde los postulados feministas y su reivindicación de las cuestiones de género se dirigían feroces críticas a todos aquellos autores que no habían sabido integrar estas problemáticas en su propuesta teórica o metodológica. Si bien entendemos que estos reproches no carecen de legitimidad y responden a una urgencia política, también consideramos que, para poder apreciar la propuesta de autores marxistas anteriores a los años ochenta, esto no puede suponer una enmienda a la totalidad de su obra ya que, a pesar de la defensa de valores universalistas que casi todos compartieron como fundamento de la izquierda tradicional, será precisamente su labor crítica respecto a los distintos modos del poder lo que permitirá, llegado el último cuarto de siglo, la aparición de las distintas derivaciones feministas o poscoloniales en los estudios

⁷ Jonathan Harris ha sido el encargado de la edición de 2005 de *Social History of Art* de Hauser (London: Routledge), a la que le ha añadido una Introducción de su autoría. También en este caso, podemos observar duras críticas al autor húngaro. Por ejemplo, Harris critica a Hauser por no haber escrito una introducción a su *Historia social del arte*, cuando su texto posterior *Introducción a la historia del arte* (1959) es reconocido precisamente como la introducción que le faltaba al ensayo de 1951. De hecho, Hauser empezaba de esta manera su segundo texto: “El presente trabajo trata de sustituir, en cierto sentido, la introducción de que quedó privada mi obra anterior” (IHA:16). En segundo lugar, Harris apoyaba la crítica de la New Art History, afirmando que *Historia social del arte* era “liable to be judged reactionary, sexist, racist and elitist” (Harris, 2005:XXI).

críticos.

Aunque, por lo que hemos visto, en el panorama académico de los años 70 y 80, Hauser estaba destinado al olvido, hubo un historiador del arte norteamericano, Albert Boime, que escribió una suerte de homenaje a Arnold Hauser. En efecto, su *Historia social del arte moderno* (1987) era una investigación que abarcaba un periodo extenso, desde la revolución francesa hasta la primera guerra mundial. Como los primeros historiadores del arte marxistas, su trabajo exploraba las repercusiones de la economía y de la política en el mundo del arte. El intento de Boime, tal como escribía él mismo en su ensayo, era insertar “el artista y la obra de arte en un amplio contexto histórico y económico para enraizarlos en los hechos fundamentales de la vida material” (Boime, 1994:27).

Con alguna excepción, como vemos, desde la publicación de su primera obra, Hauser fue rechazado por la derecha y abandonado por la izquierda. Él mismo se lamentaba de su suerte cuando confesaba: “Fui criticado por mi socialismo del ‘así, pero también así’” (CCL:8), hecho que demostraría, años más tarde, Michael Orwicz en un artículo de 1985, titulado “Critical Discourse in the Formation of a Social History of Art: Anglo-American Response to Arnold Hauser”, donde analizaba la desafortunada recepción del autor. También David Wallace (1996), subrayaba este aspecto cuando analizaba la distancia que la misma izquierda había tomado respecto a Hauser, marginalizando su *Historia social del arte y de la literatura* como un trabajo conservador y de escaso valor teórico: “as a work of limited theoretical value, conservative art historians, resistant to any challenge to interrogate either the foundations of the discourse of art or its institutional legitimacy” (Wallace, 1996:28).

Una de las críticas más comunes que, desde los años 50 hasta nuestros días, siguen haciéndose a Hauser se basa en cuestiones de tipo metodológicos: a Hauser se le criticó y se le sigue criticando por su falta de adhesión a un claro modelo académico, cosa que muchos

intelectuales siguen reclamando como requerimiento para poder definir y delimitar las disciplinas de la sociología del arte y de la historia social del arte. Dicho de otra forma, el hecho de que a Hauser apenas le interesara establecer una serie de pautas normativas o principios metodológicos para delimitar los campos de ambas disciplinas le valió la dura crítica de todos aquellos que precisamente reivindicaban esta necesidad para su demarcación y valorización en el ámbito académico. Por ejemplo, bastante severa parece la crítica de la historiadora del arte Anna Wessely, que lamentaba el hecho de que Hauser confundiera la sociología del arte con la filosofía de la historia (Wessely, 1995:37), y que además utilizara la sociología para cuestiones morales, “a favor de las luchas en contra de los prejuicios” (Wessely, 1995:38). De esta manera, Wessely –de la misma manera que Francastel y Gombrich, cuarenta años antes– no entendía que la esencia del trabajo intelectual de Hauser, como veremos a lo largo de la tesis, se fundaba en la búsqueda de una praxis ética anticapitalista y que el autor nunca quiso aportar algo a la formalización de la sociología del arte. Las necesidades de sistematización académica de esta disciplina caminaban paralelamente al trabajo de autores como él. La misma consideración le merece a Natalie Heinich, quien de manera sarcástica negaba a Hauser un lugar dentro de la sociología del arte, y además añadía que su método de trabajo “can no longer be ‘scientific’” (2011:187). Estas conclusiones a las que llega Heinich nos acercan a una de las cuestiones fundamentales de esta tesis, y que ya hemos señalado: ¿se puede declarar obsoleto a un autor y a un método?

En los años 90, se da un interés renovado por la figura de Hauser con la publicación de numerosos estudios sobre su obra. En este caso, los autores que analizaron su figura intelectual no centraban ya su atención en su ‘poco o mucho’ marxismo, sino en su poca coherencia teórica. Ejemplos son, otra vez, el de Anna Wessely (1995), que discutía el concepto demasiado incongruente de autonomía del arte en Hauser, o David Wallace (1996), que se detenía en afear las aporías del discurso teórico del autor. Asimismo, el historiador del arte G.W.

Swanson (1996) hacía notar que, en su propuesta, Hauser se peleaba con el concepto de dialéctica y de falsa conciencia sin llegar a una solución clara y exhaustiva⁸. G.W. Swanson, sin embargo, es uno de los pocos autores que ha escrito una crítica exhaustiva y a la vez positiva de Hauser, construyendo su figura en lugar de demolerla. Además ha sido el primero que propuso –aunque de manera marginal– una lectura de Hauser como intelectual romántico y anticapitalista, a partir de la comparación con Max Weber.

Por otro lado, en estos últimos años se ha dado una revalorización de la figura de Hauser, sobre todo por parte de estudiosos anglosajones, como Andrew Hemingway (2009), John Roberts (1994; 2006) y Axel Gelfert (2012). Hemingway, de manera más precisa que Swanson (1996), ha puesto el acento sobre la tradición romántica de Hauser, aunque también él ha profundizado poco en este aspecto, centrándose más en describir la tradición alemana romántica de raíz diltheyana, que las repercusiones que esta identidad cultural tuvo en sus obras. Sin embargo, Hemingway ha sido uno de los pocos autores que ha prestado atención al ensayo *Manierismo* de Hauser (Hemingway, 2009) –que en este trabajo vamos a trabajar a fondo– considerándola su obra más sugerente y su *summa* teórica⁹. Otro historiador del arte que ha intentado revalorizar la figura de Hauser es John Roberts, quien, tal vez forzando la cuestión, hablaba de él como pionero de la teoría del arte en tanto que *communicative-action*: según el autor, la idea de arte de Hauser como fuerza potencial y discursiva que incide en la vida de las personas, había abierto la puerta a reflexiones y análisis sobre el tema, sobre todo en los intelectuales de la década de los 80 y 90¹⁰.

⁸ Profundizaré más el análisis de este texto en el capítulo 8.

⁹ El propio Hauser valoró ciertamente poco su ensayo *Manierismo*, definiendo, en cambio, *Sociología del arte* como su testamento intelectual. Estas consideraciones serán expuestas y argumentadas a lo largo del capítulo 8.

¹⁰ En el capítulo 5.2.2 discutiremos del artículo de John Roberts, “Arnold Hauser, Adorno, Lukács and the Ideal Spectator” (2006). A pesar de tener el mérito de intentar rehabilitar la figura de Hauser, criticaremos ciertas ideas del autor que nos parecen poco precisas.

Finalmente en 2012, ha aparecido el artículo de Axel Gelfert, un joven estudioso que ha trabajado en la contribución de Hauser a la sociología del conocimiento, dibujando a la vez una útil biografía del autor.

Aunque en estos años ha habido, pues, una notable recuperación de Hauser, podemos decir que, en general, tanto en el pasado como en el presente, no ha habido un estudio realmente exhaustivo sobre este autor tan complejo, sociólogo, historiador y teórico del arte a la vez. Lo que nos resulta evidente es que la crítica se ha basado más en unos aspectos concretos de Hauser, como en el caso de Lee Congdon (2004), que consideraba que el marxismo poco coherente de Hauser se podía explicar a la luz de cuestiones exclusivamente políticas. Por lo general, las aproximaciones a su obra se han centrado sólo en un ensayo en concreto –normalmente el primero y más célebre, es decir, *Historia social del arte*–, y no en todo su recorrido teórico. El resultado es que falta una visión del conjunto del autor.

Por lo tanto, las aportaciones que, modestamente creemos, podemos ofrecer con esta investigación residen, en primer lugar, en intentar colmar este vacío historiográfico, construyendo una imagen de Hauser más completa –o, por lo menos, más imparcial– de lo que ha sido hasta hora. Como veremos la tesis se divide en dos partes; en la primera se delinearán un recorrido intelectual de la vida de Hauser y en la segunda se profundizarán en ciertos puntos neurálgicos de su teoría –el arte como superestructura ideológica (capítulo 4 y 5), el arte como condición ética y subjetiva (capítulo 6), el análisis del arte de masas y del mercado del arte (capítulo 7) y la investigación sobre la época del Manierismo (capítulo 8)– todo ello fue desarrollado por Hauser en sus cuatro ensayos, *Historia social del arte y de la literatura* (1951), *Introducción a la historia del arte* (1958)¹¹, *El Manierismo: la crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno* (1964) y *Sociología del arte* (1972).

¹¹ El ensayo *Introducción a la historia del arte* (*Philosophie der Kunstgeschichte*) ha sido traducido al español también como *Teorías del arte*. En esta tesis nos referiremos a él con el primer título.

También en esta tesis al referirnos a las contradicciones e incongruencias teóricas del autor, analizaremos las causas de tales vacilaciones, afinando una atenta contextualización del autor en su realidad social, cultural y humana: no solamente a partir de los problemas políticos de la época en la que escribía y se inscribía, sino también a través de la construcción de un relato biográfico intelectual. Para éste, consideraremos la tradición que heredó y la que aprendió en las diferentes ciudades, el ambiente en que se encontró, la época histórica que vivió y la condición subjetiva y humana que le caracterizaron. Analizaremos a Hauser también en su condición más personal, como intelectual ‘rojo’ y judío, obligado al exilio y a la marginación política y social, como una constante de su vida. El pensamiento a veces desarticulado y poco orgánico de Hauser, representa una de las partes más originales del autor, en la medida en que a través de estas grietas se puede leer toda la complejidad ética y cultural, tanto como la sensibilidad, de un autor en el cual, como dijo Lukács, se daba una “existencia simultánea de contrastes netos” (Lukács, 1969:9).

Por primera vez, se estudiará a fondo la gran influencia que el joven Lukács había ejercido en todas las obras de Hauser y sobre todo, sorprendentemente, en la última, *Sociología del arte*, así como tendremos la ocasión de analizar otras influencias relevantes como la de los sociólogos Karl Mannheim y Georg Simmel.

Por otra parte, una de las características más ineludibles de Hauser reside en su identidad de intelectual romántico y anticapitalista, utilizando la definición que el Michael Löwy había dado en su *Pour une sociologie des intellectuels révolutionnaires* (1976) hablando de Lukács, que en esta tesis tendrá un papel central. Aunque han sido muy útiles las reflexiones de Swanson y sobre todo de Hemingway sobre este tema, vamos a tratar aquí con más atención todos estos aspectos culturales.

Finalmente, otra aportación importante que queremos aportar con esta investigación es un análisis en profundidad del ensayo *Manierismo*, que, como hemos adelantado, nos parece ser la *summa* teórica de Hauser. No solamente porque en este ensayo el autor proponía todas las temáticas que más le interesaron en su trayectoria intelectual, sino también porque este escrito representa la quintaesencia de su ética y de su identidad intelectual, por lo que lo reivindica: *Manierismo*, como veremos en el capítulo 8, es un manifiesto político, romántico y anticapitalista.

Emprender una investigación sobre un autor como Hauser nos ha puesto ante de dos cuestiones metodológicas. La primera es sobre el tipo de enfoque que hemos querido —o debido— dar a todo el material que un autor como él nos presentaba. Como veremos a lo largo de esta investigación, Hauser no había organizado sus reflexiones sobre el arte de una manera sistemática y orgánica, y lo mismo se puede decir del despliegue de sus ideas marxistas. Por estas razones, en esta tesis, junto al análisis histórico e intelectual del autor, haremos un trabajo interpretativo que nos permitirá concretizar y luego delinear un perfil teórico coherente, es decir que lo que aquí definiremos como ‘teoría del arte’ hauseriana ha sido fruto de una sistematización *a posteriori*.

La segunda cuestión, más compleja, tiene a que ver con los ámbitos disciplinarios que Hauser ponía en campo en sus escritos: nos encontramos con la historia social del arte marxista, con la sociología del arte —cualitativa— y con la teoría del arte. Él mismo hablaba por ejemplo indistintamente de historia social y de sociología del arte como si fueran la misma disciplina (IHA:31; SA:9). Hauser, y en esto fue innovador, operaba más allá de los límites de las disciplinas, creando una investigación limítrofe que, a través del análisis de los acontecimientos del pasado, se planteaba una crítica al presente.

En efecto, Hauser no fue estrictamente un historiador como tampoco se puede considerar un sociólogo o un filósofo del arte; fue las tres cosas a la vez —y ninguna exclusivamente. Por un lado, su formación

fue amplia y sus mentores directos e indirectos fueron muchos y de diferentes disciplinas, György Lukács, Karl Mannheim, Max Dvôrak, Max Weber, Georg Simmel. Además estudió historia del arte, sociología, filosofía y trabajó durante años en una compañía cinematográfica de Viena, donde dirigía la sección publicitaria. Sus ensayos eran una reflexión amplia, compleja, sobre las diferentes épocas culturales en los que cavilaba sobre el arte, la literatura, la música, la política, la economía, la religión. Hauser era un erudito, un intelectual potente que en todos sus ensayos no escribió según los cánones disciplinares comunes de la academia, sino que planteó una investigación abierta, discursiva, interdisciplinar. En este sentido, la manera en la que Hauser entendía la sociología hoy por hoy casi ha desaparecido, y por otro lado una historia del arte tal como la concibió él nunca existió de manera canónica; de hecho, así como Gombrich (1953) le negaba un lugar en la historia social del arte, así también, Francastel (1953-54) y hoy en día, otros sociólogos (Wassely, 1995; Bordoni, 2001; Heinich, 2011) no lo reconocen como sociólogo del arte. Por consiguiente, tenemos que notar que si siguiéramos estos criterios, Hauser no se podría considerar ni sociólogo ni historiador del arte y aun menos filósofo.

Sin embargo, el vasto conocimiento de nuestro autor y su capacidad de abarcar una amplia gama de temas nos debe poner delante de un reto: intentar trazar una investigación que asimismo se dé entre los límites de las diferentes disciplinas, con un método híbrido, transdisciplinar¹², que a través de la apertura de campo nos pueda

¹² La historia del arte y la sociología del arte marxista en estos últimos años están intentando suprimir las barreras entre las disciplinas para promover un enfoque 'líquido' con el cual abordar los temas del arte. Lo demuestra, por ejemplo, el artículo sobre "Modernidad líquida y análisis transdisciplinar de la cultura" (2007) que Griselda Pollock ha escrito en la colección de ensayos editado por Zygmunt Bauman, *Arte, ¿Líquido?*. Pollock habla de nuestra época donde reinaría la fluidez en las estructuras, en la cultura y en la vida cotidiana. A partir de esta nueva condición cultural y existencial –e ideológica– la historiadora del arte plantea los nuevos estudios transdisciplinarios como un nuevo intento para romper con lo territorial, lo

acercar a un autor tan complejo. Tal vez esta puede ser la única manera para escribir la primera monografía sobre Hauser, un enfoque metodológicamente abierto que pueda intentar reflejar su figura intelectual multifacética¹³.

Un estudio sobre Arnold Hauser nos invita inevitablemente a una reflexión sobre la historia del arte marxista. Aunque en esta tesis hemos prestado nuestra atención casi exclusivamente a la figura de Hauser, centrándonos en una reconstrucción lo más cumplida y orgánica posible de sus obras y de su pensamiento, nos percatamos de que sería necesario abrir un paréntesis sobre la evolución de la historia del arte marxista tras la muerte de la figuras que la fundaron: Arnold Hauser, Frederick Antal y Frances Klingender.

La segunda generación de historiadores del arte de inspiración marxista en los años 70, estuvo marcada por el giro ‘copernicano’ que en aquellos años daba Althusser dentro del pensamiento marxista (Wallach, 1984:15-17) –que se alejaba de la tradición alemana, idealista y hegeliana (Hemingway, 2006:13)– y por los estudios psicoanalíticos de Lacan. Se registraba la apertura del campo a otras realidades que, compartiendo la crítica al tardocapitalismo, fueron englobadas –por lo menos al principio– en los estudios marxistas: la historia social del arte, los estudios sobre feminismo, los estudios coloniales y la

histórico y lo ideológico de los procesos cognitivos que han caracterizado a la ciencia durante la modernidad y a los cuales también estuvieron atados los ejercicios interdisciplinares, ya demasiado institucionalizados (Pollock, 2007:30). Pollock declara que hay que volverse a imaginar en tanto que intelectuales críticos y políticos: “nos conviene analizar con detenimiento las posibilidades de entablar intercambios y diálogos que contribuyan a fomentar el pensamiento crítico” (Pollock, 2007:31); es decir lo que Baumann define como una ‘sociología crítica’: superar la observación para adentrarse en el diagnóstico.

¹³ Un ejemplo de que no siempre se necesitan delimitar las disciplinas y los autores es el libro de Andrew Hemingway *Marxism and the History of Art* (2006) -al que hemos recurrido en numerosas ocasiones- donde bajo la denominación de historia del arte marxista encontramos más allá de los historiadores del arte, por ejemplo, a William Morris, Mikhail Lifshitz, Walter Benjamin, Henri Lefebvre, Lukács y Adorno.

semiótica (Rees y Borzello, 1986:2). En esa época, la historia del arte marxista empezaba a tener una considerable importancia dentro de las universidades frente a las nuevas circunstancias políticas marcadas por los movimientos del 68, la guerra en Vietnam, la gran coalición en Alemania occidental entre los demócratacristianos y los socialdemócratas y la alianza entre intelectuales de izquierda y la política oficial (Werckmeister, 1982). Estudiantes, profesores y artistas se juntaron en Europa y Estados Unidos¹⁴, dando vida a revistas como *Kritische Berichte* en Alemania, *Block* en Inglaterra e *Histoire et Critique des Arts* en Francia, que profundizaban el análisis del arte centrado en sus relaciones con la sociedad y la política. Como hemos adelantado, estos jóvenes estudiosos –cuya mayoría agrandará las filas de la New Art History– tenían una postura crítica hacia la generación marxista que les había precedido, reprochándole la falta de implicación política (Werckmeister, 1982) una lectura errónea de Marx (Werckmeister, 1982; Clark, 1973), y la escritura de una historia del arte que se centraba exclusivamente e ideológicamente en el hombre blanco y occidental (Parker y Griselda Pollock, 1987; Pollock, 1988)¹⁵.

Sin embargo esta generación tampoco alcanzaría aquel cambio que había proyectado con tanto afán. Un ejemplo nos lo proporciona T. J. Clark, uno de los protagonistas de la nueva generación de la historia social del arte –disciplina que, como hemos dicho, estaba incluida en la New Art History. En su prefacio a *Imagen del pueblo* (1973) y en el artículo “The Condition of Artistic Creation” (1974), hacía un

¹⁴ También en Estados Unidos, se creó una alianza intelectual muy poderosa entre *radical artists* e historiadores del arte. En 1975 se creaba AMCC (Artists Meeting for Cultural Change).

¹⁵ En este contexto de ‘superación’ del pasado, quedaba aislada la voz de dos historiadores del arte marxistas como Nicos Hadjinicolaou y John Berger. Hadjinicolaou en la introducción a la edición inglesa del libro de Frederick Antal *Rafael entre el clasicismo y el Manierismo, cuatro conferencias sobre la pintura de Italia central en los siglos XVI y XVII*, daba al historiador del arte el mérito de haber entendido que el verdadero motor de la historia era la lucha de clases. John Berger escribió sobre la historia social del arte marxista en Inglaterra y se centraba sobre todo en la figura de Frederick Antal en su escrito, “Frederick Antal: a personal tribute” (1954).

llamamiento a la elaboración de una nueva historia social del arte, donde se podían formular nuevas preguntas y nuevas prácticas de lucha política. Clark señalaba: “That is what the social history of art has to offer: it is the place where the questions have to be asked, and where they cannot be asked in the old way” (Clark, 1974:561). Según Clark, en la antigua manera de practicar historia del arte las preguntas eran respuestas ya dadas: el artista era el artista creador, y la obra no hacía nada más que dar vida a una idea ya constituida, como algo trascendental. De esta manera, se excluía la posibilidad de hablar e investigar sobre las condiciones de la producción artística –como vemos, significativamente Clark sustituía el término “creación artística” por “producción”. La historia social del arte debía hablar, por lo tanto, de hechos concretos: el mecenazgo, la condición social del artista y la estructura de la producción artística.

Sin embargo, esta imagen de Clark como intelectual politizado, fue juzgada por los historiadores del arte contemporáneos como falta de autenticidad y además ambigua (Hadjinicolaou, 1986; Hemingway, 1996; Bird, 1986)¹⁶; asimismo su apelación a buscar nuevas maneras de estudiar el arte se tradujo en una *desiderata* nunca alcanzada realmente (Orton, Pollock, 1996:376; Bird, 1986)¹⁷.

¹⁶ John Bird en “On Newness, Art and History: Reviewing Block 1979-1985” (1986:35), Nicos Hadjinicolaou en “The Social Art History of Art – An Alibi?” (1986:12) y Andrew Hemingway en “Marxism and Art History after the Fall of Communism” (1996:15) dibujaban un perfil intelectual de Clark bastante duro, evidenciando su oportunismo académico.

¹⁷ Griselda Pollock y Fred Orton criticaban a Clark por hacer una “institutionally dominant art history” (Orton, Pollock, 1996). Asimismo es interesante el análisis que hacía John Bird (1986) quien afirmaba que aunque la nueva historia social del arte había hecho una gran batalla a la historia del arte tradicional, los temas que trataban finalmente no eran tan diferentes. Es decir, que no se atrevían a estudiar personajes excluidos por la historia, sino se quedaban en la tradición. Bird en su artículo llegaba a la conclusión de que los críticos e historiadores del arte escribían de unos temas u otros siguiendo el interés del público que los leía y que, por eso mismo, en las revistas más politizadas, se hablaba de conceptos y se utilizaban palabras que no hubieran expuesto en otra publicación con una editorial académica o para un público

La nueva ola de estudios marxistas europeos encontraba así, en Estados Unidos, un terreno fértil y a mitad de los años 70, tres historiadores del arte que estaban enseñando en la Universidad de California en Los Angeles –el ya citado T. J. Clark, David Kunzle y Otto Werckmeister– instituyeron la sesión de “Marxism and History of Art” que llevó a la formación del *Caucus for Marxism and Art History*. Esta realidad de debate intelectual ‘colectivo’, a pesar del entusiasmo inicial, se apagó en pocos años: las numerosas conferencias del *Caucus* duraron solo cuatro años y acabaron en 1980, porque se disipó el interés por parte de los mismos organizadores (Hemingway, 2006) y porque la izquierda académica en Estados Unidos no favoreció la continuación de estos estudios¹⁸. La situación no fue diferente en Europa donde, a partir de mediados de los años 80, algunos intelectuales marxistas denunciaban otra *impasse* del marxismo dentro del mundo de la historia del arte, a diferencia de otras disciplinas como la filosofía y la literatura donde los estudios marxistas seguían teniendo éxito¹⁹ (Hemingway, 2006).

Podemos explicar esta vuelta atrás a partir de tres razones: la primera se puede entender a la luz de una nueva ola de marginalización del marxismo, a nivel político y social, debida a la caída del comunismo en Unión Soviética y en la Europa oriental, a la pérdida de poder de los

más tradicional.

¹⁸ Warren Carter, en la Introducción al ensayo *ReNew Marxist Art History* (2013) explica cómo la revista *October*, nacida en Estados Unidos, en 1976, suponía un alejamiento del marxismo. Aunque Rosalind Krauss y Max Kozloff intentaron ejercer una influencia de la izquierda en la revista, los editores tomaban distancia del marxismo, promoviendo una teoría posestructuralista, inspirándose más bien en el trabajo de Lacan, Derrida y Foucault (Carter, 2013:23).

¹⁹ En *Marxism and the History of Art. From William Morris to the New Left* (2006), Andrew Hemingway establecía una marcada diferencia entre el mundo de los estudios de filosofía y literatura, donde, con autores como Terry Eagleton, Raymond Williams y Frederic Jameson, se mantenía un nivel ensayístico, y el de la historia del arte, en el que los estudios que se editaban, a pesar de su indudable interés, muchas veces quedaban relegados a fenómenos aislados que no crearon escuela.

partidos obreros, así como al potenciamiento cultural e ideológico del bloque occidental, norteamericano y europeo (Hemingway, 1996; Werckmeister, 1996)²⁰.

Más allá de una cuestión de equilibrios políticos, la segunda razón por la cual la historia del arte marxista empezaba a debilitarse se puede encontrar también en los debates internos del mundo de los propios *radical critics*. Para estos, las premisas anticapitalistas no fueron suficientes para poder seguir su andadura juntos, sobre todo en el caso de los estudios feministas y coloniales, puesto que emergió una manera diferente de considerar el contenido y el fin de la revolución política y social así como las mismas prácticas de esta (Harris, 2001; Tickner, 1988; Kuhn, 1978)²¹. La creación de la New Art History, bajo cuya

²⁰ En Inglaterra, la misma revista *Block* que había representado una realidad intelectual declaradamente marxista y antisistema, a partir de los años 80 -explicaba Hemingway-, hacía un paso atrás considerando que sus artículos hasta aquel momento habían sido demasiado partidarios. Este cambio de postura, según el autor, se debía a la influencia del gobierno de Margaret Thatcher. En el artículo de John Tagg, “Art History and Difference” (1986), donde hacía evidente que en la última década el marxismo y la historia del arte se habían alejado increíblemente. En Alemania, por su parte, la nueva condición política y cultural no dejaba sitio a los estudios marxistas, situación que provocaba que a partir de los años 80, como explicaba Werckmeister (1996), la historia social del arte se hacía cada vez más miope y despolitizada (Werckmeister, 1996:216). Esta nueva tendencia se asociaba al redescubrimiento de la cultura de Aby Warburg como punto de referencia para dos de los temas más “urgentes” en aquel momento: una ciencia “supra-historical” de las imágenes y una antropología de la cultura artística. La diferencia con la escuela de Warburg era evidente: ya no se buscaban las relaciones sociales, políticas y económicas del arte y de los artistas, más allá del sujeto mismo.

²¹ Una de las críticas que la crítica feminista dirigió a los marxistas de la generación anterior era la de no reconocer que la familia y el matrimonio eran un “contract of employment” (Kuhn, 1978:57), y asimismo de centrarse en las relaciones de explotación de clase que determinaba la producción económica, descuidando que en la familia se daban las mismas condiciones de explotación (de las mujeres). Ya en los años 80 quedaba claro que el análisis centrado en la relación entre trabajo y capital eran insuficientes para analizar el carácter específico de la opresión de las mujeres. En contra del énfasis que el marxismo seguía dando a las estructuras de producción como algo asexuado, las teóricas feministas defendían, en cambio, que estas

denominación entraban los estudios feministas, marxistas, estructuralistas, psicoanalíticos y de historia social (Rees y Borzello, 1986:2), a pesar del propósito inicial de juntarse para evitar dispersar fuerza intelectual y académica, no resolvió el problema. Incluso se puede decir que hubo una fuerte crítica a esta nueva realidad cultural definida como un “nouveau mélange” (Hemingway, 2006:193) y, aún peor, como el enésimo oportunismo académico, y por lo tanto muy poco politizado: “an anxious stratagem to market a faded product in a new package and a basically reactionary attempt to police the boundaries of the discipline” (Rifkin, 1986:158). Adrian Rifkin en la misma antología *New Art History* (1986), evidenciaba como, al final, la New Art History se dividía en muchas especialidades, dando vida a una figura de historiador que debía ser un “new expert” muy eclético. Sin embargo, el riesgo que veía el autor era que a la reducción en pequeñas especializaciones le seguía la pérdida de un discurso intelectualmente profundo y a la vez político.

La tercera razón se encuentra en el cambio de temas tratados tradicionalmente por los marxistas. A partir de los 80, como explicaba Hemingway (2007) la nueva escuela de historia social del arte se podía definir como simpatizante del marxismo pero no “realmente” marxista, porque dejaba de lado la idea de clase y sobre todo de lucha

relaciones tenían que ver con una cuestión de género (Hemingway, 1996:23). Asimismo, las cuestiones de las etnias y de la opresión racial quedaban al margen de las estructuras teóricas y analíticas del marxismo ‘tradicional’, y por eso también sería duramente criticado. En Estados Unidos, por su parte, feminismo y marxismo tuvieron un acercamiento intelectual, aunque breve, en la revista *Women and Art y Heresies*, y en los meeting del CAA Caucus for Marxism and Art. Otra historiadora que rechazaba el marxismo como clave de interpretación desde una perspectiva feminista era Lisa Tickner (1988). En Inglaterra fue Griselda Pollock quien propuso el binomio marxismo/feminismo (Pollock, 1982), criticando en cambio Heidi Hartman, otra historiadora del arte, que hablaba del “unhappy marriage of Marxism and feminism” (1979). En, “Vision, Voice, and Power: Feminist Art History and Marxism” (1982), afirmaba que para conectar los dos estudios había que acercar la historia del arte feminista al marxismo althusseriano.

de clase (Hemingway, 2007:22). También Michael Orwicz (2010) ha insistido mucho sobre la crisis de la historia del arte marxista, crisis debida al cambio de horizontes temáticos y políticos. Según el autor, ya a partir de los 70 se había ido perdiendo la atención en el análisis del concepto fundamental de clase social sustituyéndolo con otros: grupos sociales, género, raza (Orwicz:, 2010:6). Este abandono del concepto de clase correspondería, según Orwicz, a un replanteamiento de raíz de lo que se entiende por lo ‘social’ en la historia social del arte marxista (Orwicz, 2010:7). Se había perdido el concepto de sociedad como totalidad, así como la idea misma de ‘crisis’ en su sentido político; todo esto había llevado a una historia social poco interesada en la contextualización histórica y consecuentemente en cualquier implicación política. Orwicz lo hacía explícito:

The problem here is a certain ahistoricity that refuses to contextualize individual conflicts within broader historical conditions – that is, within a notion of historical contingency that can articulate the dialectical tension between the social totality and the social particular, so as to generate an understanding of real historical change (Orwicz, 2010:9).

Nos confirma la lectura de Orwicz, por su lado, Esther Leslie, que, en “Marxism Against Cultural Studies” (2006), explicaba que los Estudios Culturales habían considerado al marxismo como ‘reduccionista’ en sus análisis, por restringir el campo de interés a las cuestiones de clase dejando de lado cuestiones más importantes como las de género o de identidades colectivas (Leslie, 2007:38). Sin embargo, los autores que promovían estos estudios acabaron haciendo frente común en contra del marxismo²² y creando un “unbridgeable gap” entre la teoría y la praxis política (Leslie, 2007:38).

²² Leslie cita a Stuart Hall, quien en “Cultural Studies and its Theoretical Legacies” (1992) decía que había que salvaguardar determinados temas del marxismo aunque “within shouting distance”. Esta cita estaba dentro de la frase: “working within shouting distance of Marxism, working on Marxism, working against Marxism, working with it, working to try to develop Marxism” (Stuart Hall, 1992:279).

La acriticidad política y la parálisis del discurso histórico en el análisis de las obras de arte, tal como la denunciaban Orwicz, Leslie y Hemingway, se acentuaba aún más en los años 90, cuando según la historiadora del arte inglesa Gail Day, cualquier impulso de *radical art history* se había apagado para dejar el campo a un análisis acrítico de las obras, con la evidente vuelta a una “symbolic aesthetics of the ineffable nature of art” (Day, 2010:133). Matthew Beaumont (2007), uno de los editores de una de las más recientes recopilaciones de estudios críticos sobre la historia del arte marxista, *As Radical as Reality Itself*, sostenía que en nuestros días la exclusión de la historia social del arte marxista se debe a la influencia del pensamiento posmoderno y a su fuerza académica dominante en las cátedras y departamentos, sobre todo en las disciplinas de historia, literatura y arte (Beaumont, 2007:15). Sin embargo, el autor también auspiciaba la renovación del interés respecto al marxismo y a la teoría del arte marxista, citando el interesante ensayo de Andrew Hemingway, *Marxism and the History of Art: From William Morris to the New Left* de 2006 y la conferencia “Return(s) to Marx” en la Tate Modern de Londres en 2002, y otra el mismo año, “Marxism and the Visual Arts Now” at University of College en Londres. A estos, podemos añadir el congreso “L’histoire sociale de l’art, généalogies et enjeux d’une pratique”, organizado en 2009 en París, en el INHA, donde participaban las grandes figuras de los estudios sociales sobre arte.

Otra recopilación contemporánea de ensayos de historia del arte marxista es *ReNew Marxist Art History* de 2013, donde en el prefacio de Warren Carter se hace el mismo análisis sobre el peso de la posmodernidad en la crisis de los estudios marxistas, y a la vez se expresa la misma esperanza hacia la generaciones futuras.

El libro de Hemingway de 2006, citado tanto por Carter como por Beaumont, ha sido un interesante intento de revalorizar y rehabilitar la historia del arte marxista y algunos de los autores marxistas más descuidados, como el mismo Arnold Hauser²³. En la introducción al

²³ El capítulo sobre Hauser ha sido tratado por John Roberts, “Arnold Hauser,

libro, Hemingway destacaba esencialmente que en la historia del arte contemporáneo el marxismo estaba desapareciendo también por culpa de una errónea interpretación y memoria de su “sustancia” (Hemingway, 2006:1). Las historias del arte formalista, *queer*, feminista y poscolonial, y la historia social del arte, –escribía Hemingway– conviven y se hacen competencia entre ellos, y sin embargo “Marxist art history is at best a small side dish in this great smorgasbord, and is usually encountered only in diluted or adulterated forms. Two widely used anthologies published in the 1990s both assume that it is essentially obsolete” (Hemingway, 2006:1). En estas últimas líneas, Hemingway se refería a dos colecciones de ensayos críticos sobre historiografía y metodología del arte, de Eric Fernie (1995) y Donald Preziosi (1998), respectivamente, cuyos comentarios sobre la teoría del arte marxista dejaban entender que conocían poco el argumento, además de malinterpretarlo. Según el autor, casi cien años después, aún se utiliza el estalinismo para condenar el marxismo, es decir se unifica una ideología política y unos acontecimientos históricos – comunismo bajo Stalin– con un sistema de pensamiento crítico –el marxismo.

Una consideración que creemos relevante, después de este rápido *excursus* sobre la historia del arte marxista de la segunda mitad del siglo XX, es que cada generación le ha reprochado a la anterior la falta de compromiso político así como la incapacidad de alejarse realmente de ciertos temas y ciertos enfoques de la historia del arte tradicional. Respecto a este último tema, cabe recordar que las mismas críticas que tanto el feminismo como marxistas más jóvenes, como Clark, le habían dirigido a Hauser –es decir, el hecho de haber abandonado una postura política y haberse centrado en los autores, hombres, blancos y occidentales– las recibía el mismo Clark por parte de John Bird (1986) y Stephen Bann (1986) y aún las recibe Andrew Hemingway por parte de David Craven (2008). Parecería, entonces, que la *desiderata* de las

Adorno, Lukács and the Ideal Spectator” y se discutirá en esta tesis en el capítulo 5.2.2.

diferentes generaciones de historiadores del arte marxista no ha alcanzado nunca su reto, siendo siempre criticada y ‘superada’ por las generaciones posteriores por los mismos errores.

Tal vez, estas reflexiones nos ayudan a contestar a la primera pregunta que nos hemos planteado al principio de esta introducción, es decir, si Hauser está realmente ‘superado’, tal como consideraban muchos intelectuales entonces, y aún hoy en día es sostenido. Hauser no está superado, sino que ha sido instrumentalizado y luego olvidado, y el olvido siempre es un acto político e ideológico. El proceso de relegación de Hauser del panorama cultural había empezado en los 50 con Gombrich, por cuestiones políticas y académicas, y siguió en los años 70 aunque con nuevas bases y nuevos enfoques filosóficos. Parece casi una necesidad fisiológica el hecho que cada generación necesite criticar la anterior para poder construir nuevos valores y nuevas teorías, que necesite poner una piedra sobre el pasado, ‘matar a los padres’ para empezar un nuevo camino; sin embargo, el pasado no se supera, a veces, en todo caso, se niega y se olvida. Como decía el mismo Hauser: “La consideración del pasado es ella misma un producto del pasado” (IHA, 320).

Índice

Resumen.....	vii
INTRODUCCIÓN.....	ix
PARTE I - ARNOLD HAUSER: BIOGRAFÍA INTELECTUAL DE UN MARXISTA ROMÁNTICO.....	1
1. HAUSER, UN PENSADOR DE “TENDENCIAS ESPIRITUALES OPUESTAS”.....	3
1.1. Un marxista "romántico y anticapitalista".....	6
1.2. El exilio y el aislamiento como condición vital.....	13
2. BUDAPEST-VIENA-LONDRES: TRES ETAPAS PARA UNA BIOGRAFÍA INTELECTUAL.....	19
2.1. Primera etapa: la influencia de la cultura romántica y anticapitalista en el Círculo Dominical de Budapest.....	20
2.1.1. El círculo de Budapest	22
2.2. Segunda etapa: Viena y la crisis de la modernidad.....	31
2.2.1. El legado de Dvôrak.....	33
2.2.2. La crítica a Wölfflin y Riegl como fundamento de una nueva historia –social– del arte.....	39
2.3. Tercera etapa: el exilio a Inglaterra.....	45
2.3.1 La cultura marxista en Inglaterra y el nacimiento de la historia social del arte.....	51
2.3.2 La condición antimarxista y la emigración blanca.....	60
2.3.3. Los viajes a Estados Unidos y la vuelta a Hungría.....	65

3. GOMBRICH CONTRA HAUSER: EL CLIMA ANTIMARXISTA EN LOS AÑOS DE LA GUERRA FRÍA.....	69
3.1. El trasfondo político y académico de la reseña de Gombrich...	71
3.2. Gombrich y la oposición al marxismo de Hauser.....	78

PARTE II -LA TEORÍA DEL ARTE DE ARNOLD HAUSER: SU INTERPRETACIÓN ROMÁNTICA DEL MARXISMO..... 95

4. LA TEORÍA DE LA IDEOLOGÍA COMO FALSA CONCIENCIA	101
4.1. La generación marxista ‘occidental’ de Hauser y su interpretación de la ideología.....	104
4.2. Arte como superestructura ideológica y arte como superación de la propia ideología.....	116
4.2.1. El papel del crítico y el problema de los juicios de valor dentro de la cuestión de la ideología.....	125
4.3. El cambio de perspectiva ‘ideológica’ althusseriana en la generación posterior.....	132

5. LA CRÍTICA A LA IDEOLOGÍA EN LA OBRA DE HAUSER.....	141
5.1. El arte como reflejo de la estructura económica: la postura ‘ortodoxa’ en <i>Historia social del arte</i>	142
5.2 <i>Introducción a la historia del arte</i> : primeros matices al concepto de ideología como falsa conciencia.....	149
5.2.1 La influencia de Mannheim en Hauser: hacia la posibilidad de emanciparse de la ideología.....	159
5.2.2 La sociología del arte como instrumento político de desvelamiento de la ideología.....	164
5.3. Algunas contradicciones sobre el concepto de ideología en el ensayo <i>Manierismo</i>	174
5.4. ¿Hacia una definición más abierta de ideología? Hauser y su <i>Sociología del arte</i>	179

6. CUESTIONES DE ARTE ENTRE ROMANTICISMO Y MARXISMO.....	189
6.1. Hauser marxista: hacia la construcción de una poética del realismo.....	191
6.2. Hauser romántico: el mensaje humanista del arte.....	195

6.2.1. Una cosmovisión trágica: el arte como consuelo de la existencia.....	201
6.3. La recepción de la obra de arte: la extraña simultaneidad de la teoría materialista y la idealista.....	207
6.4. El elitismo de Hauser: ¿una postura conservadora?.....	214
7. LAS FORMAS IDEOLÓGICAS DE LA CLASE DOMINANTE: EL ARTE EN EL MERCADO CAPITALISTA Y EL ARTE DE MASAS.....	219
7.1. Mercado, alienación y libertad burguesa: conceptos críticos en <i>Manierismo y Sociología del arte</i>	221
7.2. El arte de masas y la necesidad de una ‘cultura auténtica’.....	234
7.3. Las consideraciones de Hauser sobre arte de masas.....	246
8. MANIERISMO, UN MANIFIESTO POLÍTICO ROMÁNTICO Y ANTICAPITALISTA.....	263
8.1. La historia del arte como dispositivo ideológico.....	265
8.2. La revalorización de la época manierista a principio de siglo XX: Dvôrak y Friedländer	271
8.2.1 El cuestionamiento de los valores renacentistas.....	276
8.3. El ensayo <i>Manierismo</i> : un puente entre pasado y presente.....	280
8.3.1 La alienación como clave del Manierismo.....	291
8.3.2 Una comparación con <i>Historia social del arte</i>	296
8.3.3 Una comparación con los estudios de Frederick Antal.....	303
8.4. El contexto académico e ideológico de <i>Manierismo</i> : “una vuelta atrás a Wölfflin”	307
9. CONCLUSIONES.....	315
BIBLIOGRAFÍA.....	325

PARTE I

ARNOLD HAUSER: BIOGRAFÍA INTELECTUAL DE UN MARXISTA ROMÁNTICO

En esta primera parte de la tesis vamos a delinear una biografía intelectual de Arnold Hauser a través de tres etapas principales que corresponden a las tres capitales europeas donde residió: Budapest (1915-1919), Viena (1925-1932) y Londres (1933-1978). Las experiencias vitales que caracterizaron estas estancias así como las diferentes culturas y los numerosos intelectuales con los que entró en contacto han sido de fundamental importancia para entender por qué y cómo nuestro autor desarrolló su pensamiento, caracterizado, como hemos apuntado, por “contrastes netos” (Lukács, 1969:9). En el primer capítulo, hemos dado particular atención a dos condiciones que, creemos, influyeron poderosamente en su teoría del arte: en primer lugar, su afiliación al marxismo desde una perspectiva ‘romántica y anticapitalista’ -tal como la encontramos en las definiciones de Georg Lukács (1923) y de Michael Löwy (1976; 1979; 1984; 1988; 1992); en segundo lugar, su condición de intelectual judío y ‘rojo’ forzado a desplazarse por Europa con la consecuente dimensión de marginalización humana, intelectual y académica que sufrió durante toda su trayectoria. Estas cuestiones estarán siempre presentes como telón de fondo del recorrido bio-geográfico que vamos a esbozar. Si en el segundo capítulo analizaremos estas tres etapas y sus correspondientes cartografías, en el tercero nos centraremos en un momento concreto de su vida intelectual: la *querelle* que mantuvo con Ernst Gombrich, para examinar de qué manera esta acabaría marcando su destino académico.

1. HAUSER, UN PENSADOR DE “TENDENCIAS ESPIRITUALES OPUESTAS”

En una conversación radiofónica con Georg Lukács de 1969, publicada póstumamente en el libro *Conversaciones con Lukács* (1978), Arnold Hauser se definía como un “marxista crítico” (CCL:12)²⁴. “Tengo plena conciencia que al diferenciar en el marxismo entre teoría y práctica, no soy un marxista ortodoxo. El sentido de mi trabajo es fundamentalmente de índole científico y no político” (CCL:12). Del mismo modo, en 1972, en su último ensayo titulado *Sociología del arte*, llegaba a consideraciones parecidas cuando afirmaba que había que diferenciar “entre un marxismo *teorético* y otro *político*, en oposición a la unidad ortodoxa de los principios y de la praxis en el sentido de la doctrina promulgada por el mismo Marx” (SA:10). Y explicaba que con esta interpretación había querido rescatar al propio marxismo del escollo metafísico que suponía el pronóstico de la historia:

Unos de los fundamentos de la noción aquí desarrollada es el postulado aparentemente herético de que uno puede aceptar el marxismo como filosofía de la historia y de la sociedad sin ser por ello marxista en el sentido de la actividad política, o ni siquiera socialista en el sentido estricto de la palabra, y que la interpretación «teorética» de la actitud ofrece incluso la ventaja de liberar el pensamiento marxista del lastre metafísico que lleva inherente al pronóstico de la «sociedad sin clases» (SA:10-11).

Con estas palabras, Hauser aclaraba su posición teórica y política y evidenciaba las tensiones que habían marcado –después de su primera

²⁴ Como criterio de edición hemos decidido abreviar el título de los ensayos de Hauser a través de siglas. La relación de referencias que usaremos, pues, es la siguiente: *Conversaciones con Lukács* (CCL), *Historia social del arte y de la literatura* (HSA), *Introducción a la Historia del arte* (IHA), *El Manierismo: la crisis del Renacimiento y las orígenes del arte moderno* (M), *Sociología del arte* (SA).

obra, *Historia social del arte y de la literatura* (1951)– su relación con el marxismo. Hay que recordar que el pensador de origen húngaro se había acercado a los escritos de Marx y Engels a una edad ya madura y que además empezaría a publicar sus escritos en plena guerra fría y en una ciudad como Londres que había tomado posición a favor del bloque capitalista.

Hauser no había abrazado el marxismo a través de una experiencia genuinamente política, tal como había hecho, por ejemplo, su compañero Georg Lukács y la mayoría de los miembros del Círculo Dominical de Budapest durante el paréntesis comunista de la República de Béla Kun en 1919, ni tampoco mediante una experiencia ‘coral’ y compartida, dentro de un grupo de investigación, como había sido el caso de sus amigos Theodor Adorno y Max Horkheimer en la Escuela de Frankfurt. El camino hacia el marxismo fue, para él, una senda solitaria, personal y exclusivamente intelectual en la que fue contagiándose de todas aquellas realidades culturales que conocería durante sus diversos ‘exilios’ por Europa.

Su postura intelectual se explica también a la luz de su formación: Hauser fue uno de los muchos integrantes de una generación, formada en las primeras décadas del siglo XX, que Lukács definiría como romántica y anticapitalista (Lukács, 1969:8)²⁵, y cuya mayoría acabaría adheriéndose al marxismo (Löwy, 1976:49). Esta calificación (de “romántica y anticapitalista”) expresaba adecuadamente las coordenadas filosóficas y afectivas de pensadores como Hauser que, como veremos, contemplaban la modernidad como una condición intrínsecamente trágica y el desarrollo industrial como la anulación de todos los valores espirituales, a lo que se añadía la angustiante consideración de este escenario como ineluctable e irreversible. A pesar de que estas eran las mismas coordenadas que caracterizaban el pensamiento del joven Lukács, después de la derrota de la República

²⁵ La definición “romántico anticapitalista” había sido utilizada por primera vez por Lukács en *Historia y conciencia de clase* (1923).

de Bela Kun, este haría converger sus inquietudes existenciales e intelectuales hacia la adopción explícita del marxismo y el comunismo. Hauser, en cambio, no se desprendería nunca del todo de aquella condición romántica y lucharía durante toda su vida contra el capitalismo, desde unos postulados más comedidos, apostando más por la rebelión que por la revolución y creyendo ante todo en un trabajo ético individual más que colectivo. A lo largo de esta tesis analizaremos su relación con el marxismo, evidenciando el recorrido de alejamiento de nuestro autor desde una postura más ortodoxa, evidente en su primer ensayo, *Historia social del arte y de la literatura* (1951), para llegar a su última obra, *Sociología del arte* (1972), en la que volvía a Marx para, rechazando cualquier determinismo, proponer otras maneras de interpretar su teoría. Como veremos²⁶, en este trabajo constataba, por ejemplo, que “la infraestructura sobre la que se apoya la superestructura no consta únicamente de constitutivos materiales e interhumanos sino también espirituales, cognoscitivos e individuales” (SA:11).

Asimismo, tomando abiertamente distancias del peligro de la previsión de la historia, explicaba que cualquier “mediación” utilizada por el marxismo podía ser nada más que una ficción (SA:12). Sin embargo, el rechazo de una postura marxista determinista, no era tan evidente como él mismo planteaba en la introducción al texto: en *Sociología del arte*, Hauser volvía a leer ciertas épocas culturales –como en el caso de la pintura flamenca y holandesa de siglo XVII (SA:290)– a la luz de la estructura económica y sin “mediación” alguna. Igualmente, en este ensayo potenciará su lado romántico, tejiendo una teoría marxista ciertamente *sui generis*. Con todo, podremos constatar que el pensamiento de Hauser no fue en modo alguno lineal e incluso llegaría a caracterizarse por ciertas contradicciones o –por utilizar los términos del propio Lukács– “tendencias espirituales opuestas” (Lukács, 1987:7). En este sentido, para entender su teoría –a la cual hemos

²⁶ Hemos tratado el asunto en el capítulo 5.4.

dedicado la segunda parte de esta tesis— nos ha parecido relevante reflexionar sobre su condición cultural y existencial.

A continuación, queremos hacer hincapié en dos de los aspectos que con toda probabilidad acabarían marcando su trayectoria intelectual, a saber, por un lado, su identidad como historiador y teórico del arte marxista romántico y anticapitalista y, por el otro, su condición de exiliado político y académico.

1.1. Un marxista "romántico y anticapitalista"

En esta tesis vamos a utilizar a menudo la mencionada definición de Lukács —‘romántico anticapitalista’— como clave de interpretación de la figura intelectual de Arnold Hauser que nos permite comprender tanto su teoría estética como de su acercamiento al marxismo. Por esta razón, nos ha parecido necesario abordar con profundidad este tema, tomando en préstamo la explicación que hizo Michael Löwy en su *Pour une sociologie des intellectuels révolutionnaires: l'évolution politique de Lukacs* (1976)²⁷ y en otros artículos que escribió sobre este mismo asunto²⁸. El autor utilizaba la expresión ‘romanticismo anticapitalista’ en su célebre ensayo sobre Lukács para analizar la primera etapa intelectual del filósofo y en general para definir la gran corriente crítica que

²⁷ En lo que se refiere al idioma de los textos citados, hemos utilizado traducciones al español siempre que las hemos encontrado. Cuando no ha sido así, hemos dejado los títulos y las citas en cuestión en su versión original. Asimismo hemos apuntado la fecha de la primera edición entre paréntesis cuando se ha citado el título del ensayo, mientras que para las citas hemos señalado entre paréntesis el año y la página de la edición consultada.

²⁸ Michael Löwy se ha dedicado con mucha atención al tema de la generación de Lukács y a la figura del marxista romántico y anticapitalista, escribiendo numerosos ensayos y artículos como, *Marxisme et romantisme révolutionnaire* (1979); “Figures of Romantic Anti-Capitalism” (1984); “Naphta or Settembrini? Lukács and Romantic Anticapitalism” (1987); “El joven Lukács y el joven Bloch” (1988); *Revolte et Melancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité* (1992).

caracterizó el pensamiento de su generación: cabe mencionar que este no entendía por “romanticismo” la corriente literaria de inicios del siglo XIX, sino un extenso movimiento cultural de protesta que abanderaba ciertos valores sociales y culturales del pasado contra la civilización capitalista moderna, en tanto que sistema de racionalidad cuantificadora y de desencanto del mundo (Löwy, 1988:1).

Tal como sugiere Löwy (1984) y el historiador del arte marxista Andrew Hemingway (2009) son precisamente estas características las que nos permiten delinear el perfil intelectual de Arnold Hauser. Antes que el historiador inglés, G. W. Swanson (1996) se había centrado en la relación de Hauser con la idea de crisis de la modernidad y del sentimiento trágico que lo caracterizaba. Sin embargo y como hemos adelantado, mientras que Hemingway relacionaba, de manera muy genérica, esta condición existencial e intelectual de Hauser con la influencia de la cultura diltheyana, Swanson encontraba en cambio una raíz más directa en la herencia de Max Weber. En esta tesis, donde compartimos esta lectura romántica y anticapitalista de Hauser, a diferencia de Hemingway y Swanson, nos hemos centrado en el joven Lukács y el Círculo de Budapest, y más indirectamente en el sociólogo Georg Simmel, como figuras más influyentes en su genealogía. Según el célebre historiador Lee Congdon, *The Young Lukács* (1983), Lukács fue influenciado profundamente por Simmel, así que no resulta improbable suponer que Hauser pudiera heredar el pensamiento del sociólogo, por primera vez, a través del mismo Lukács en Budapest y luego en sus dos estancias en Berlín en 1915 y 1923. El mismo Lukács afirmaba en *Historia y conciencia de clase* (1923) que al principio se había interesado sobre todo en “el Marx ‘sociólogo’, que yo miraba a través de las lentes metodológicas ampliamente condicionadas por Simmel y Max Weber” (Lukács, 1969:7).

Los ‘románticos anticapitalistas’ acusaban a la clase burguesa de haber construido una sociedad alienada y fragmentada, basada en el dinero y en la competición, que estaba transformando las personas en mónadas

individuales esencialmente hostiles o indiferentes la una con la otra. Como decía Hauser:

Aquí ya no se trata, en efecto, tan sólo de la puesta en venta de los productos y de las horas de trabajo, ni tan sólo de la pérdida de la obra y del tiempo, sino de la personalidad, de la identidad del individuo. No sólo el trabajo, no sólo la duración de la vida, sino la misma persona del trabajador se convirtió en una “cosa”, perdió su ánimo, se deshumanizó (M:57).

Estas consideraciones no eran nuevas: cabe recordar que esta idea de la crisis de la modernidad estaba ya presente en la cultura alemana de finales de siglo XIX a través de Hegel, Schiller, Hölderlin, Fichte, Schlegel y, más en general, de los pensadores de la Universidad de Jena. En Kallias (1795), Schiller había escrito: “Tiene que ser falso que el despliegue de las diferentes facultades humanas haga necesario el sacrificio de su totalidad...Debemos ser capaces de restablecer en nuestra naturaleza humana esa totalidad que la civilización ha destruido” (Schiller, 2005:67). Por su parte, Marx había fundado su pensamiento precisamente sobre la reflexión en torno a estas transformaciones modernas. Estas ideas –y estos sentimientos– se hicieron del todo dominantes en la vida intelectual de Europa central a finales del siglo XIX y se divulgaron a través de intelectuales como Max Weber y Georg Simmel en Alemania²⁹, Max Dvôrak en Viena, William Morris en Inglaterra y también de la generación posterior, la de los *refugés* como Arnold Hauser, Georg Lukács, Karl Mannheim y Ernst Bloch –entre otros.

Se trataba del sentimiento de añoranza hacia una época precapitalista donde no existía ni reificación ni fragmentación social, es decir donde no había alienación del individuo. Sin embargo, predominaba un

²⁹ El Círculo de Heidelberg de Max Weber y el de Simmel en Berlín fueron dos de los centros académicos más relevantes. “Esto no quiere decir que Weber fuera un romántico anticapitalista *strictu sensu*, pero el Círculo de amigos que se reunía en su casa sí fue uno de los principales centros de difusión de esta *Kulturkritik* pesimista y hostil al progreso burocrático industrial” (Lowy, 1976:3).

lúcido punto de vista según el cual era imposible volver a aquel pasado ‘orgánico’ y que la era capitalista debía asumirse como inevitable: no se trataba de hundirse en una obnubilada y melancólica contemplación del pasado sino de transformar ese sentimiento en una *acción* revolucionaria. Como en el caso de Bloch y Lukács, y de manera diferente de Hauser, se trataba de fundar una *praxis* orientada hacia el cumplimiento de la utopía (Löwy, 1992).

El interés que estos autores demostraban por la literatura rusa de Dostoyevski y Tolstoi, así como su predisposición hacia la espiritualidad, era expresión de la distancia que sentían frente a la excesiva racionalización de la sociedad moderna, que Lukács había definido como “un odio lleno de desprecio hacia la vida en el capitalismo” (Lukács, 1987:7). Asimismo, Ernst Bloch en las primeras páginas del *Espíritu de la utopía* (1918) tejía una dura crítica a la “frigidez técnica” de la civilización industrial moderna, responsable del “asesinato de la fantasía” (Bloch, 1977:42-43). También en su etapa madura, en *El Principio de la esperanza*, escrito entre 1938 y 1947, Bloch seguía reflexionando en torno a los temas que él mismo definía como ‘románticos revolucionarios’, en contra de la “pura infamia” y la “impiadosa ignominia” de lo que él definía “el mundo actual de los negocios” –un mundo “generalmente situado bajo el signo de la estafa”, en el cual “la sed de ganancia sofoca los otras energías humanas” (Bloch, 2004, I:183). En *Historia y conciencia de clase* (1923) Lukács hablaba de cómo, en la sociedad capitalista, la mercancía se infiltraba en todos los aspectos de la vida social, tomando la forma de una mecanización que penetraba en todas partes y que llevaba a una evidente cuantificación y deshumanización de la experiencia humana. La ‘totalidad’ de la sociedad se quebraba en numerosas operaciones discretas, especializadas y técnicas, cada una de las cuales cobraba una vida propia, semi-autónoma, y dominaba la existencia humana. En este escenario, el intelectual intentaba resistir ante la reducción de todos los valores –la moral, la estética, la existencia misma– a mercancía, a valor

de cambio, a, como proclamaría Bloch, un “cálculo vaciado de contenidos cualitativos” (Bloch, 1984:278)³⁰.

En *Manierismo* (1963) Hauser urdía una extensa y meticulosa crítica al capitalismo, buscando sus orígenes en el siglo XVI. Como veremos en el capítulo 8, el autor seguía manteniendo el mismo desprecio hacia el capitalismo y seguía manifestándolo en términos muy parecidos:

El dinero deshumaniza, neutraliza, cuantifica las diferencias cualitativas...El trabajador se convierte meramente en alguien que rinde trabajo, el señor, en alguien que da trabajo...El dinero no sólo despersonaliza las relaciones económicas y el proceso de los cambios de propiedad, sino también la propiedad misma. Un billete de banco es igual que otro billete de banco. El dinero no tiene fisionomía, no recuerda nada, “no huele a nada” (M:58).

Hay dos cuestiones que Löwy abordaba en su ensayo sobre Lukács de 1976 y que nos pueden ser útiles para leer e interpretar mejor ciertos aspectos del pensamiento de Hauser. La primera concierne al hecho de que la mayoría de estos autores se acercaron al marxismo, es decir siguieron un “développement vers le communisme marxiste à partir de la *Weltanschauung* anticapitaliste romantique” (Löwy, 1976:61)³¹. El marxismo fue para muchos de estos intelectuales un sistema

³⁰ A pesar de esto, muchos de ellos no se resistieron a la tentación del capital –un ejemplo que da Löwy es el de Salvador Dalí que fue expulsado por los surrealistas– de lo cual se derivaría una intensa polémica y una escisión dentro de la categoría de los intelectuales.

³¹ En sus análisis, Löwy se interrogaba sobre la motivación que había empujado una parte significativa de los intelectuales de la generación de Lukács y Hauser a oponerse al capitalismo y a acabar adhiriéndose al movimiento obrero y al marxismo (Löwy, 1976:20). Según él había diferentes explicaciones: unas que tienen a que ver con las características específicas de la ‘clase’ intelectual y otras con la clase pequeño burguesa -de la cual básicamente formaba parte la inteligencia europea. Respecto a la clase pequeño burguesa, lo que ocurría –explica Löwy- era que le resultaba inaceptable la condición por la cual el capitalismo obligaba a la división entre el productor y su producto, el individuo y el proceso de producción y aun la personalidad del trabajador con su obra –conceptos estos que se traducían en la definición de alienación.

coherente, científico y revolucionario que podía explicar la reificación, la cuantificación de la existencia, la despersonalización de la vida, la degradación de los valores, es decir, el capitalismo. Marx ofrecía el marco conceptual para explicar la enajenación y dibujaba así la esperanza teórica de la emancipación. La revolución proletaria, en efecto, representaba una alternativa social más humana dirigida a la abolición radical de la hegemonía de los valores de cambio, de la división del trabajo y por ende de las injusticias sociales. Lo confirmaba Löwy cuando se refería a “l’importance centrale donnée à la conscience de classe du prolétariat comme alternative révolutionnaire à cette réification universelle” (Löwy, 1976:48). A diferencia de sus compañeros, como hemos dicho, el marxismo ‘crítico’ de Hauser no presupondría la esperanza de una revolución del proletariado ni de una sociedad sin clases (SA:10-11).

A este respecto, Löwy distinguía diferentes tipos de ‘románticos’, en otro artículo titulado “Figures of Romantic Anti-Capitalism” (1984). El autor hablaba de la categoría de ‘Resigned Romanticism’ (Löwy, 1984:81), en la cual cabría situar a autores no marxistas como Ferdinand Tönnies, Max Weber, Georg Simmel y Karl Mannheim – todos ellos autores que influenciaron decisivamente en el pensamiento de Hauser– y que describiría la postura intelectual de resignación que estos pensadores adoptarían frente al estado trágico de las cosas: “In spite of its reformist bent, this current has a profoundly tragic dimension, insofar as its pre-capitalist social and cultural values appear as condemned to decline and extinction” (Löwy, 1984:82). A su lado, se contraponía otra categoría, la de “Marxist Romanticism”, de la que serían exponentes, por ejemplo, William Morris, el joven Lukács, Bloch, y la Escuela de Frankfurt –especialmente Walter Benjamin y Herbert Marcuse– (Löwy, 1984:85), para aludir a aquellos que intentaron construir una alternativa a la acelerada degradación de la sociedad en la que vivían. Desde nuestro punto de vista, Hauser fue una figura que debemos situar en una intersección entre estas dos categorías: a diferencia de los románticos marxistas no proyectaba la utopía de la lucha de clase, y no creía en el proletariado en tanto que

arma de emancipación, aunque por otro lado su postura no se puede definir de ‘resignada’ *tout court*, sin que ello sea problemático. Si bien es cierto que Hauser rehuía de la postura revolucionaria leída en términos de lucha de clase, este sí que proponía, como alternativa, la idea de una rebelión³² que debía darse a través de un trabajo ético individual así como del “llamamiento moral y el mensaje humanista del arte” (SA:510).

La segunda cuestión que analizaba Löwy en su ensayo de 1976 y que nos puede ser útil para esta investigación, era que las ideas de los intelectuales románticos anticapitalistas acababan llegando a soluciones idealistas, tal como, en efecto, se hace evidente en la teoría hauseriana. El ejemplo más característico que proporcionaba Löwy era el libro de Simmel, *La filosofía del dinero* (1907), que Hauser había muy probablemente leído y asimilado y donde el problema de la alienación³³, de la reificación y del fetichismo de la mercancía se interpretaban en clave metafísica: aquí el autor traducía la problemática socio-económica del marxismo en una visión idealista –de cariz neokantiano– hablando del conflicto entre el sujeto y el objeto, la vida y las formas culturales, la cultura subjetiva y la cultura objetiva (Löwy: 1976, 67). Esta lucha intestina hacía trágico el destino del hombre en el contexto del inevitable e irresistible progreso de la sociedad moderna, y le hacía patente otro aspecto ‘idealista de esta cultura romántica de *fin de siècle*: la “impotencia del espíritu” (*Ohnmacht des Geistes*). Estas cuestiones no dejarán de estar presentes en el pensamiento de Hauser: su visión del arte llevaba consigo el sello de una existencia individual y trágica en lucha con un mundo alienado. Además, Hauser reflexionaba sobre la sociedad masificada, inculta, bárbara y materialista –*leit motiv* de su teoría sobre el arte de masas que trataremos en el capítulo 7– con cierto sentimiento de resignación elitista.

³² En la conclusión hemos trazado un paralelismo entre Albert Camus y su concepto de revuelta tal como la definía en su ensayo *El hombre rebelde* (1951).

³³ Ese asunto se se discutirá en el capítulo 8.3.1.

Aunque estamos convencidos de esta caracterización ‘romántica’ de Hauser, debemos aclarar que nuestro autor negó explícitamente que pudieran existir afinidades entre marxismo y romanticismo y menos aún entre su pensamiento y el romanticismo, dado que el romanticismo era un “movimiento esencialmente burgués, el movimiento burgués por excelencia” (HSA:187). Como el mismo Löwy detectaba, para Hauser supondrá una contradicción irresoluble (Löwy, 1984:88), –y esta contradicción es una de las características más peculiares de su figura intelectual– el hecho de emprender una lucha anticapitalista desde una postura intelectual romántica y por lo tanto burguesa³⁴.

1.2. El exilio y el aislamiento como condición vital

Otra cuestión que queremos tratar para entender mejor la personalidad y el pensamiento de Arnold Hauser es su condición de auto-exiliado por ser húngaro, judío y marxista. Su primer exilio fue en 1919, cuando se vio obligado a dejar Budapest y refugiarse en Viena, y el segundo fue en 1933, cuando tuvo que dejar la capital austriaca para instalarse en Londres. El primero se debió a la derrota del experimento socialista de Béla Kun en Budapest, en el que Hauser había participado junto a otros intelectuales del Círculo Dominical; en 1933 huía de Viena debido a la *Anschluss*. La condición de aislamiento social, racial y político que caracterizó su trayectoria hasta aquel momento no cambiaba en Londres donde, junto a Hauser, llegaba el barco de la “inmigración blanca” (Anderson, 1977:50), que contribuía a radicalizar la cultura conservadora y antimarxista ya tradicionalmente presente en Inglaterra³⁵.

³⁴ En el capítulo 2.2.2, comentaremos las críticas que Hauser realizaría a la ideología romántica de los historiadores del arte Heinrich Wölfflin y Alois Riegl.

³⁵ Perry Anderson en *La cultura represiva* hablaba en estos términos de Inglaterra: “Gran Bretaña, la más conservadora de las principales sociedades europeas, posee

Esta condición de *refugé* había acompañado a Hauser desde su primera juventud: nuestro autor formaba parte de aquella generación, nacida a finales de siglo XIX, de judíos asimilados húngaros que había sido discriminada y aislada en su mismo país. La dimensión social que vivía este grupo estaba marcada por una relación esquizofrénica, ya que no se identificaba con la cultura y la religión judía y no participaba en ella, y sin embargo, por su mera pertenencia a la raza judía, se encontraba marginalizado por parte de la política nacionalista y anti-semítica de Hungría que caracterizó los primeros decenios del siglo XXI (Gluck, 1985; Congdon, 1991; Frank, 2009). Como explica Mary Gluck en *Georg Lukács and His Generation*, Hauser vivió desde joven –como persona y como miembro de una determinada clase– una situación social y cultural de rechazo: “In an age of growing anti-Semitism and intransigent conservative nationalism, the children of the assimilated Jewish middle classes became the social group most vulnerable to marginalization and social dislocation” (Gluck, 1985:69). Béla Balázs, importante miembro del Círculo, sin embargo, hablaba en su diario³⁶ de esta condición de soledad social con cierto orgullo, tal como nos allega Gluck:

The fact that I was excluded from one community, without belonging to another; the fact that from early childhood on, I stood outside all communities, isolated as a solitary individual, had determined by the events of the rest of my life. But if, ultimately (as I believe), it has been fortunate, then I have paid for the privilege with the greatest of human sufferings: with loneliness (Gluck: 1985, 69)³⁷.

una cultura hecha a su propia imagen: mediocre e inerte. La ataraxia de esta cultura es manifiesta en todo contexto internacional” (Anderson, 1977:55).

³⁶ Béla Balázs escribió entre el 1905 y el 1920 un diario donde apuntó reflexiones y consideraciones sobre la condición de los intelectuales de Hungría, a nivel ético y político. Estos textos no fueron publicados nunca y Lee Congdon los reivindicó en su artículo “The Making of a Hungarian Revolutionary: The Unpublished Diary of Bela Balazs” (1973).

³⁷ Existen interesantes estudios sobre la excepcionalidad intelectual de los emigrados húngaros judíos, un rasgo propio debido a las dificultades sociales, políticas y

Este sentimiento de nostálgica y a la vez orgullosa soledad, tan arraigada en los intelectuales húngaros y judíos, será el *leitmotiv* de una generación entera de escritores, filósofos y estudiosos, la mayoría de ellos forzados al exilio³⁸. Además, estos autores, no sólo por ser judíos, sino también por ser ‘intelectuales’, tuvieron que enfrentarse al aislamiento social al que la clase burguesa –la clase más potente de Hungría en aquel momento– los relegaba. En Hungría, así como en Rusia –y a diferencia del resto de Europa– debido a una situación económica atrasada y a un rápido desarrollo industrial importado desde Europa occidental, se había creado una clase burguesa que no estaba interesada en una solución demócrata-liberal. En lugar de aliarse con los intelectuales para derrocar el *status quo* político del país, aun vinculado a una mentalidad feudal, la clase burguesa había adoptado posiciones moderadas, acercándose a la aristocracia y mirando con hostilidad y recelo a los intelectuales “rebeldes” (Löwy,

económicas a las que estos tuvieron que enfrentarse durante la primera mitad del siglo XX. En *Illustrious Immigrants* (1968), Laura Fermi escribía que “The political anti-Semitism of the early twenties hit this segment of the population with great vehemence and gave the intellectuals a further reason for striving to excel and stay afloat”. Tibor Frank, en otro importante ensayo sobre el tema del exilio, *Double Exile* (2009), hablaba de “Hungarian Genius”, atribuyendo esta excepcionalidad intelectual a diferentes factores, entre los cuales las difíciles condiciones en las que los intelectuales húngaros se habían encontrado: guerras, pobreza y conflictos que llevaron a lo que definió como “‘Budapest chemistry’ of the emerging class of Hungarian professionals” (Frank, 2009:14). Intelectuales como Hauser, como hemos dicho, fueron víctimas de repetidas olas de antisemitismo y anticomunismo y acabaron huyendo de su país. Según Frank, este ‘trauma’ de 1919, fue lo que caracterizó la sensibilidad de los intelectuales de Centroeuropa, preparándolos al segundo exilio, el del 33 debido al nazismo. Otro ensayo de referencia sobre el tema referido es el de Judit Frigyesi’s *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest* (1998).

³⁸ El tema mismo del exilio, a pesar de la especificidad de la condición política, será, como explicaba Lee Congdon en *Exile and Social Thought*, la metáfora de la condición de todos los intelectuales del siglo XX (Congdon, 1991). En 2001, 10 años después de la publicación de *Exile and Social Thought: Hungarian Intellectuals in Germany and Austria, 1919-1933*, Congdon escribió otro ensayo, *Seeing Red* (2001), donde hablaba de los intelectuales de la generación siguiente a la del Círculo Dominical.

1976:84). Por otro lado, la intelectualidad de izquierda húngara, revolucionaria antifeudal y anticapitalista a la vez ³⁹, estaba considerablemente aislada incluso en el mismo partido, como bien destacaba Michael Löwy: “une intellectualité abandonnée à elle-même, avec une aile modérée dépourvue de ses alliés naturels par l’absence de bourgeoisie libérale-démocrate et une aile révolutionnaire rejetée par le mouvement ouvrier social-démocrate” (Löwy: 1976, 86). Los intelectuales ‘rojos’ como Hauser y el Círculo de Budapest, sin aliados y sin proyectos políticos bien definidos, aspiraban confusamente a un cambio total de la sociedad húngara pero la falta de carácter y de una fuerza social revolucionaria, hacía de estos una “clase flotante” (*Freischwebend*) tal como la había definido y teorizado Karl Mannheim (Löwy, 1976:104).

Asimismo, ya en Londres –como analizaremos en el capítulo 2.3 y luego en el capítulo 3, dedicado a la disputa con Ernst Gombrich–, Hauser viviría la enésima experiencia de rechazo. Su contribución a la creación de una teoría del arte marxista con la publicación de su *Historia social del arte y de la literatura* (1951) le cerraría muchas puertas dentro del mundo institucional por cuestiones políticas: Hauser se posicionaba en contra de la ideología capitalista en plena guerra fría y en Londres, capital conservadora y aliada de Estados Unidos. Inevitablemente las consecuencias se iban a poder observar también en el ambiente académico, porque en una época de florecimiento de facultades de historia del arte en el país anglosajón, era necesario, al parecer, crear escuelas de pensamiento declaradamente antimarxistas.

Una circunstancia ulterior que obligaba a Hauser a un aislamiento social y vital fue su situación económica. En *Conversaciones con Lukács* (1978) Hauser hablaba de las difícilísimas situaciones económicas con

³⁹ Michael Löwy, en su ensayo *Pour une sociologie des intellectuels révolutionnaires* (1976), señalaba la coexistencia –dentro de la clase de los intelectuales húngaros de izquierda– de un anticapitalismo romántico al lado de un antifeudalismo jacobino, definiéndolas como “complementaria y no contradictoria” (Löwy, 1976:98).

las que tuvo que lidiar toda su vida, desde joven, por proceder de una familia humilde. En Viena, así como en Londres, antes de que le emplearan en la Universidad de Leeds, trabajó en empresas y oficinas y sólo por la noche podía dedicarse a sus estudios (CCL:34). Parece lógico pensar que estas condiciones humanas, sociales e institucionales convertirían inevitablemente su pensamiento en una lucha ética y no política, subjetiva y solitaria y no colectiva.

2. BUDAPEST-VIENA-LONDRES: TRES ETAPAS PARA UNA BIOGRAFÍA INTELECTUAL

Hauser nació en 1892 en Temesvár, un poblado alemán de Hungría, con gran influencia judía, y ya de niño hablaba alemán. Estudió en Budapest literatura y también se interesó desde joven por los estudios de economía y sociología (Orwicz, 2014:279). Como era costumbre para los judíos húngaros de su generación, realizó estudios en capitales europeas como París, primero, y Berlín después, entre 1913 y 1914. En esa época, Hungría estaba bajo influencia germana hasta el punto que Budapest se consideraba como la avanzadilla de la cultura alemana (Frank, 2009:30).

Tenemos pocas noticias sobre sus primeras experiencias académicas e intelectuales, sobre todo de las que Hauser pudo tener antes de volver a Budapest en 1915⁴⁰. Tampoco él mismo nos habló de esta primera etapa en *Conversaciones con Lukács* (1978), libro que podemos contemplar como una suerte de autobiografía. Sin embargo, sabemos que en su estancia de 1913 en París asistió a las conferencias del filósofo Henry Bergson y a las del historiador y crítico literario Gustave Lanson, y el año posterior, en Alemania, tal como relata Donald Egbert, fue influido por el pensamiento de los sociólogos Georg Simmel y Max Weber (Egbert, 1981:234), cuyas teorías entraron posteriormente en el marco de sus intereses en Budapest, en contacto con Lukács. En estos mismos años, en Alemania, Wilhelm Hausenstein desarrollaba a partir de su *Die Kunst und die Gesellschaft* (1917) la *Kunstsoziologie*, es decir una historia del arte de enfoque sociológico y con una fuerte influencia marxista, que muy rápidamente se difundió en toda Europa y que inspiró autores como el mismo

⁴⁰ Esto se debe a la escasez general de documentos y de archivos sobre Hauser.

Hauser. En este capítulo vamos a centrarnos en el recorrido biográfico e intelectual que nuestro autor trazó a partir de su vuelta a Budapest en 1915. Analizaremos la primera etapa en la capital húngara, luego la segunda en Viena y finalmente la tercera en Inglaterra.

2.1. Primera etapa: la influencia de la cultura romántica y anticapitalista en el Círculo Dominical de Budapest

En 1915, Hauser volvía a Budapest y en 1918 recibía su doctorado en la Universidad de Budapest con una tesis sobre la estética del romanticismo alemán. Entre 1916 y 1918, entraba a formar parte del Círculo Dominical de Budapest (*Sonntagskreis*) –del cual hablaremos en el apartado siguiente– gracias a su mejor amigo y compañero de universidad, el sociólogo Karl Mannheim. El líder del Círculo era Georg Lukács cuya figura era tan predominante que el grupo mismo se definía también como “Círculo de Lukács” (Gluck, 1985:2). El filósofo había regresado a Budapest en 1915, enriquecido por los vínculos afectivos e intelectuales que había creado en Alemania gracias al contacto con pensadores y creadores de la talla de Georg Simmel, Max Weber, Ernst Bloch, Lajos Fulep, Paul Ernst y Thomas Mann, entre otros. De esta manera, Lukács llevaba a su país los nuevos fermentos culturales anticapitalistas –de los que nos hemos ocupado anteriormente– que fueron inmediatamente asimilados por el Círculo.

Aunque algunos críticos entienden que esta lucha fue “sustancialmente una crítica burguesa a un mundo burgués” (Breines, 1979:536), la gran mayoría de los intelectuales de esta época se enfrentaba –con un actitud trágica– a la sociedad burguesa, positivista, mecanicista y calculadora⁴¹. Tomando prestada la distinción de Norbert Elias (1939)

⁴¹ Se puede recuperar bibliografía interesante sobre el tema a través de la literatura crítica sobre el joven Lukács. Entre otros los ya citados: Arnold Hauser, *Conversaciones con Lukács* (1978); Michael Löwy, *Pour une sociologie des intellectuels*

entre *Kultur* y *Zivilisation*, Michael Löwy explicaba cómo los intelectuales de inicio de siglo sentían que la sociedad moderna estaba construyendo a su alrededor una cultura alienada, borrando la *Kultur* – una esfera de valores éticos, estéticos y políticos, un universo espiritual “interior y natural” (Löwy, 1976:35), típicamente alemán–, para crear una mera *Zivilisation* –el progreso material, técnico-económico, “exterior y mecánico, típico de la cultura anglo-francesa” (Löwy, 1976:35). Una cosmovisión fatalista de la existencia era el común denominador de una lucha intelectual que muchos autores estaban emprendiendo y que se concretaba en un antipositivismo y “un anticapitalismo basado en una visión trágica y mística del mundo” (Seery, 1982:153). Este “trauma ético cultural” (Löwy, 1976:43), causado por la radicalización de un sistema económico y social cada vez más ajeno a las exigencias ‘cualitativas’ de los individuos, se había agravado por el estallido de la primera guerra mundial. La guerra del 1914, en este sentido, suponía la demostración palpable y fehaciente del abismo existente entre la tradición humanista y la realidad concreta de la sociedad burguesa y del mundo capitalista.

A continuación, creemos que es necesario abordar una sumaria descripción de la vida intelectual del Círculo de Budapest para explicar con más precisión esta herencia que Hauser acarreó durante toda su vida. Aunque de manera rápida, aquí podremos también empezar a

révolutionnaires: l'évolution politique de Lukács: 1909-1929, (1976); *Marxisme et romantisme révolutionnaire* (1979); *Georg Lukács: From Romanticism to Bolshevism* (1979); “Naphta or Settembrini? Lukács and Romantic Anticapitalism” (1987), pp. 17-31; Mary Gluck, *George Lukács and his Generation (1900-1918)* (1985); Andrew Arato y Paul Breines, *El Joven Lukács y los orígenes del marxismo occidental* (1986); G. H. R. Parkinson (ed.), *Georg Lukács: el hombre, su obra, sus ideas* (1973); George Lichtheim, *Guía a Lukács* (1978); Lee Congdon, *The Young Lukács* (1983); Attila Pök, “György Lukács' Workshops in Fin-de-siècle Budapest” (1988); John E. Seery, “Marxism as artwork: Weber and Lukacs in Heidelberg” (1982); Arpad Kadarkay, “Georg Lukács's Road to Art & Marx” (1980); Paul Breines, “Young Lukács, Old Lukács, New Lukács” (1979); David Kettler, “Culture and Revolution: Lukács in the Hungarian Revolutions of 1918-1919” (1971).

reflexionar sobre el pensamiento del joven Lukács y sobre cómo influyó en la teoría de Hauser.

2.1.1. El círculo de Budapest

No resulta aventurado afirmar, con todo, que la participación en el Círculo dominical de Budapest fue de fundamental importancia para Hauser. Allí pudo establecer contacto con intelectuales cuyo pensamiento y amistad le sería indispensable durante toda su vida. Aunque desafortunadamente la mayoría del material sobre el Círculo se perdió, en *Conversaciones con Lukács* (1978) se recogen las conversaciones y reflexiones entre Hauser y Georg Lukács sobre su época húngara.

Del Círculo formaban parte más de veinte estudiosos, los ya nombrados Georg Lukács y el sociólogo Karl Mannheim, los historiadores del arte Frederick Antal –cuya trayectoria intelectual será muy similar a la de Hauser–, Lajos Fülep y Charles de Tolnay, el músico Béla Bartók y el estudioso de cine Béla Balázs, entre otros⁴². A principios de la primera década del siglo XX, este grupo de intelectuales estaba regresando a Budapest de vuelta de diversos países europeos, como era usanza para los intelectuales y los artistas húngaros antes de que empezara la primera guerra mundial (Frank, 2009): Hauser volvía de Berlín, Mannheim de París, Lukács de Heidelberg, Antal y Fülep de Viena.

Cada uno de ellos llevaba su bagaje cultural y lo compartía los domingos por la tarde en casa de Balázs, donde se reunían para hablar de problemas filosóficos y artísticos. El grupo se oficializó en octubre

⁴² Antes de juntarse en el Círculo, estos estudiosos –entre ellos, se llamaban *Szellemekek* (pequeños espíritus)- habían formado un círculo universitario “Círculo Galileo”, que había dado vida a la revista literaria *Nyugat* (Occidente).

de 1916 y se disolvió en 1919 por problemas políticos, que obligaron a sus miembros a huir de Hungría.

Los miembros del grupo compartían un mismo contexto: en primer lugar eran todos de la misma generación de entre 1885 y 1895 y -excepto Fülep- eran todos judíos asimilados de clase media, y por lo tanto vivían aquella condición de marginación social que ya hemos tenido oportunidad de señalar. Todos se habían formado intelectualmente entre las postrimerías del siglo XIX y los albores del siglo XX, viviendo el cambio desde una época considerablemente tranquila, política y económicamente, a otra en la que los conflictos políticos y sociales anunciaban la advenediza guerra mundial y el colapso de la monarquía austro-húngara en 1918. Todos ellos eran bilingües, hablaban húngaro y alemán, y de hecho muchos de ellos, como Hauser, empezaron a escribir sólo en alemán como rechazo a la cultura húngara, tan estimada, en cambio por sus padres nacionalistas (Frank, 2009). Además, tenían una marcada proyección cosmopolita y de ahí que viajaran tanto por Europa con la idea romántica de ser emigrantes en busca de una sensibilidad cultural que en Budapest ni encontraban ni podían esperar (Gluck, 1985:72).

Además, como hemos dicho, lo que los unía era un agudo sentimiento de angustia por vivir aquella precariedad económica y moral y aquella desintegración política que la primera guerra mundial había conllevado⁴³. Compartían un sentimiento trágico de la existencia y a la vez la necesidad de rebelión frente a la sociedad burguesa tal como contaba el propio Hauser: “la unidad y la orientación conceptual común –escribía Hauser– consistía en que cada uno de nosotros

⁴³ La primera guerra mundial había obligado a tomar una postura respecto a los acontecimientos: para muchos intelectuales, como Max y Marianne Weber, la guerra representó la vuelta potencial desde la *Gesellschaft* (la nueva sociedad alienada) a la *Gemeinschaft* (la comunidad premoderna)⁴³, mientras que para otros como Lukács, en cambio representaba la máxima expresión de una época sin significado (Congdon, 1991:5).

luchaba esencialmente contra el materialismo y el positivismo mecanicista” (CCL:27). Sus esperanzas se dirigían hacia un mundo homogéneo donde no hubiera división entre espíritu y materia, sujeto y objeto, forma y contenido, arte y vida. Esta condición los llevaba inevitablemente a una búsqueda de unos valores religiosos y utópicos, que no se conformaban con las religiones secularizadas.

En esas veladas debatían sobre de cuestiones de estética, filosofía, ética, y también leían poemas y novelas que estaban escribiendo, o música que estaban componiendo, como el mismo Hauser contaba:

En su naturaleza, era una unión espiritual muy informal; cualquiera podía hacerse miembro, para eso no hacía falta ninguna profesión de fe, así como tampoco la aprobación de doctrina específica alguna...se acudía o no se acudía...se hablaba o se callaba, cada uno según su gusto. ¿De qué se discutía? Eso también estaba libre de cualquier programación (CCL:42).

Hauser mismo contaba que no era el marxismo, ni el discurso político socialista, el que unía e interesaba el grupo: el mismo Lukács, en la época de Budapest, no creía en la emancipación antiburguesa promulgada por los socialistas sino que, todo lo contrario (Löwy, 1976), los juzgaba no como antecedentes sino como caricaturas de los burgueses (Gluck, 1985:141). La suya era más bien una lucha netamente antipositivista y antiburguesa. También los autores de los que discutían en las reuniones tenían poco a que ver con una imposición ideológica marxista. Las reuniones de estos intelectuales, como apuntaba David Kettler “se parecían más a unas reuniones religiosas que políticas” (Kettler, 1971:45), y Hauser lo explicitaba bien:

Teníamos, sobre todo al comienzo, aspectos ideológicos y criterios de valor totalmente distintos a los correspondientes al marxismo. Las referencia determinantes eran de índole espiritual, como esas en las que se expresaban desenfrenadamente las reacciones contra el positivismo y la interpretación mecanicista-materialista de los fenómenos. Esta evidente orientación

antipositivista se refleja también en el nombre y en los cursos de la “Escuela Libre de las Ciencias del Espíritu”...que significó una nueva vinculación con el mundo del espíritu, aunque con uno que no carecía de contactos inmediatos con la vida cotidiana, real y práctica...el círculo no tenía matiz alguno ostensiblemente político y que en el fondo quedó apolítica durante muchos años...Si es que se habló de Marx, sobre todo al comienzo, se habló muy poco...es curioso que, aunque fundamentalmente basado en la ética, el interés se orientaba hacia la religión y la mística...Kierkegaard, Dostoievski y Maestro Eckhart...en general, los problemas políticos se discutían solo en la medida en que considerábamos la victoria alemana como un peligro, el de la dominación del mundo por el imperialismo alemán (CCL:27).

Lo que daba unidad a la ideología del grupo era la consideración de que se necesitaba una revolución pero, como escribía Balázs en sus diarios, esta era de naturaleza más moral que política y más individual que colectiva (Pòk, 1988:262). La crisis profunda que la sociedad europea estaba viviendo en los años posteriores a la primera guerra mundial no se debía superar, según su parecer, con una revisión política, económica, cultural y social sino a través de un trabajo ético individual: así lo considera el historiador Atila Pok cuando observa que “Lukács consideraba que el individuo sólo una vez liberado de sus pecados, podía redimir a la sociedad” (Pòk, 1988:263). De hecho, las críticas a la sociedad que se elaboraban dentro de las conversaciones del grupo más que a apuntar a las injusticias y a las explotaciones sociales y económicas se dirigían a aquellos fenómenos sociales de soledad, de alienación e individualismo que el capitalismo había generado y que fueron los temas que ocuparán un espacio central en toda la obra de Hauser⁴⁴.

El Círculo acusaba un marcado sentimiento nostálgico hacia la época premoderna, que le costó la definición de Stephen Spender de “revolutionary traditionalism” (Spender, 1963:106), y aunque fueran

⁴⁴ En un segundo momento, la mayoría de los intelectuales del círculo se asociaron al marxismo y abrazaron más bien una idea de solidaridad y colectivismo, dejando de lado las ideas de encerramiento y de desinterés social.

conscientes de lo anacrónico e insensato que resultaba reactualizar los valores del pasado, se espejaban en aquella generación romántica de intelectuales franceses del siglo XIX –inspirándose en autores como Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé o Arthur Rimbaud– que había declarado su desprecio hacia el capitalismo industrial y el individualismo burgués y que miraba a la obra de arte como un mundo autónomo que ofrecía refugio frente a los horrores de la sociedad moderna.

La concepción sobre el arte del Círculo se acercaba a la teoría del arte por el arte: según lo que se lee en los escritos de estética que Lukács escribía en Heidelberg, *Heidelberger Philosophie der Kunst* (1912-1914), y que a menudo llevaba a Budapest para las reuniones del Círculo, el arte era aquella esfera donde lo posible, lo real y lo necesario perdían distinción entre ellos, haciéndose una única cosa; un arte que silenciaba sufrimiento y dolor, donde no había diferencia entre objeto y sujeto⁴⁵. Ya en su escrito anterior *El alma y las formas* (1910), había afirmado que “solo la forma depurada... puede olvidar la existencia de todo lo problemático y desterrarlo para siempre de su reino” (Lukács, 1975:274). Esta manera de entender el arte se había difundido en Europa antes de la primera guerra mundial y se había expresado también a través de la pluma de historiadores del arte como Heinrich Wölfflin, que en *Conceptos fundamentales de la historia del arte* (1915), hablaba de un arte que se autogeneraba “por una lógica interna” y de artistas como Wassilji Kandinsky cuya obra, *De lo espiritual en el arte* (1912) había gozado de una gran acogida en el Círculo Dominical, tal como explicita Gluck:

Most of these declarations stressed that art should not be viewed as a copy or a duplicate of some prior reality existing “outside” in nature or “above” in some ideal realm. Art, as they conceived it, was an autonomous creation which owed its existence to immanent laws of its own that had nothing to do with external nature (Gluck, 1985:161).

⁴⁵ En el capítulo 6, dedicado a la teoría del arte de Hauser, se volverá a hablar de la importancia de los escritos sobre estética del joven Lukács.

No sorprende, entonces, otro elemento compartido por todos los integrantes del Círculo –y por lo tanto, según proponemos, rasgo fundamental en la formación de Hauser–, que no es otro que el de su apoliticismo de fondo: la primera etapa formativa importante de Hauser se hizo, evidentemente, dentro de un grupo que no creía en el valor ni en la función de la política⁴⁶. No era eso lo que caracterizaba Círculo Dominical y los estudios que se hacían o los poemas y la música que se creaban se acercaban mucho más a la idea romántica del arte por el arte que a la de un arte activista.

Respecto a este último aspecto, podremos observar un cambio evidente en Hauser. En los capítulos dedicados a su teoría, veremos como él se distanciaba abiertamente de un arte que no fuera comprometido con lo social. Sin embargo, quedó en su pensamiento la idea romántica del arte como respaldo frente a una existencia dolorosa e deshumana. Como escribía en *Introducción a la Historia del arte* (1958): “El arte tranquiliza ya, aunque sólo sea porque presta sentido y fin al caos que amenaza con devorarnos [...]. Pero también puede aplacar la violencia de nuestro dolor” (IHA:97).

Sin embargo, las cuestiones de ética sí configuraban la base fundamental del espíritu del grupo. Después de 50 años, hablando con el propio Lukács en 1968, Hauser reconocía a él y a la experiencia en el Círculo el mérito de haberle influenciado sobre este aspecto:

su influencia no se deja expresar en categorías teóricas, sino que esta se muestra, en primer lugar, en el hecho de que en todo lo que hacemos, creamos o pensamos crear, va implícita la importancia de su concepción

⁴⁶ Béla Balasz, por ejemplo, comentaba en su diario (1914) esta actitud apolítica del grupo que persistía a pesar de eventos históricos trágicos como la primera guerra mundial: “When many years from now, someone reading this diary will suddenly come across in it: ‘We are at war! How is it possible that there has never been any mention of politics in these pages, of the society and people living around me? Was it simply frivolity or fate?’” (Gluck, 1985:174).

ética. Esto se lo debo sobre todo a usted y al ambiente espiritual del círculo que se ha unido a usted (CCL:11).

En 1917, el Círculo formó una suerte de universidad libre que llamaron ‘Escuela libre de las ciencia del espíritu’, donde cada miembro del grupo daba conferencias a un extenso y participativo auditorio de estudiantes; los asuntos que se trataban eran de lo más variados como explicaba Hauser: “Mannheim habló sobre problemas de la teoría del conocimiento, Balázs sobre la sensibilidad en la lírica, Antal sobre las características de la pintura de Cézanne, y yo sobre la estética del romanticismo alemán” (CCL:25). Inauguraba el ciclo de seminarios Mannheim, que llevaba una conferencia titulada “El alma y la cultura”, en la que salía a relucir la preocupación central de la Escuela: el problema de la alienación y de la incomunicabilidad de las individualidades (Congdon, 1991:22). Mannheim desarrollaba la problemática simmeliana de la tragedia de la cultura, de la contradicción entre el alma subjetiva y la cultura objetiva, que desarrollará después en su colección de ensayos –publicada póstuma– sobre la sociología del espíritu *Ensayos de sociología de la cultura: hacia una sociología del espíritu* (1956). En esta clase, Mannheim dejaba claro que la visión del mundo que se profesaba en aquel momento en la Escuela era idealista y metafísica.

Como contaba Hauser y como el mismo nombre dejaba entender, la constitución de esta escuela tenía una orientación antipositivista. Esta significaba, decía Hauser, “una nueva vinculación con el mundo del espíritu, aunque con uno que no carecía de contactos inmediatos con la vida cotidiana real y práctica” (CCL:12). Más que una orientación política, tenía una dirección de intereses ético-culturales, en contra del liberalismo racionalista promovido por el positivismo de la sociedad científico-social que imperaba en todo el mundo capitalista (Kettler, 1971:56). Sin embargo, los intelectuales de la Escuela no permanecían en su solipsista y trágica consideración de las cosas sin proponer alguna solución: el grupo creía que los análisis y las clases que

impartían en esas ocasiones podían ser una contribución a un nuevo mundo, y a un nuevo futuro sin alienación (Gluck, 1985:183).

La situación política de Hungría en 1918 obligó a los intelectuales a tomar una postura política, eligiendo un bando u otro. Ya entonces, la mayoría de los miembros del Círculo se habían comprometido con la vida política del país. A finales del primer conflicto mundial, después de la derrota de todas las utopías, los intelectuales del Círculo tuvieron que enfrentarse a la consideración de que los valores comunitarios que querían rescatar no eran compatibles con la idea de la libertad individual que profesaban (Gluck, 1985:176). La cuestión, entonces, era si quedarse con la política de la democracia parlamentaria de Károlyi que se había demostrado ineficaz o acercarse al bando comunista de Béla Kun que se había aliado con los bolcheviques y que iba tomando credibilidad en todo el país. Intelectuales como Lukács y Balasz se posicionaron entonces a favor del comunismo. Durante un encuentro del Círculo Dominical en 1918 Lukács hacía una importante reflexión que cerraba de alguna manera la época del Círculo Dominical; el filósofo volvía a reconsiderar todas las cuestiones y las *desiderata* compartidas en el grupo y llegaba a la conclusión de que si querían realmente luchar por la libertad de los individuos, entonces debían renunciar a vivir dentro de aquellos castillos fortificados que su clase les aseguraba (Kardasky, 1991:202)⁴⁷. A diferencia de Lukács, autores como Karl Mannheim y Anna Lesznai llegaron a la conclusión opuesta y buscaron en la individualidad la única respuesta y responsabilidad de la existencia (Gluck, 1985:190). Hauser, también en

⁴⁷ En el prefacio a la segunda edición de *Historia y conciencia de clase*, Lukács admitía que la experiencia de la República de los Consejos había empujado a muchos miembros del Círculo a tomar decisiones y posiciones más pragmáticas y menos idealistas: “Mientras en la vida internacional toda la pasión intelectual de mi mesianismo revolucionario podía desplegarse libremente, el movimiento comunista, que poco a poco se iba organizando en Hungría, me ponía ante decisiones cuyas consecuencias de orden general y personal, inmediatas y a largo plazo, eran necesario tener en cuenta, para fundamentar en ellas las decisiones sucesivas” (Lukács, 1969:12).

esta situación, tomaba una postura que conciliaba las dos visiones: no renunció a luchar por la liberación de la sociedad enajenada frente al capitalismo y sin embargo nunca dejaría de pensar que la lucha se podía dar solamente desde una posición individual.

El grupo se separó pronto debido a la derrota de la experiencia política de Béla Kun que duró solo ciento treinta días; consecuentemente, como hemos dicho, los miembros del Círculo tuvieron que emigrar hacia la parte occidental de Europa por haber participado activamente en la República de los Consejos Obreros (Frank, 2001)⁴⁸. Hauser había contribuido a la realización de su política cultural y tanto por esta participación, que él —con mucha prudencia— definió no como “actividad política, sino una actividad cultural en todos sus aspectos” (CCL:51), como por su condición de judío y por tener una orientación izquierdista, fue obligado a exiliarse y eligió Italia como primera etapa.

Mientras que el Círculo se mudó casi por entero a Viena, no hicieron el mismo recorrido Mannheim y Hauser, quienes se distanciaron del grupo o, por lo que se lee en los diarios de Bela Baláz, intentaron evitar tener relaciones con el grupo para que no se les relacionara con el comunismo. En “Arnold Hauser and the Retreat from Marxism” (2004) Lee Congdon citaba unas frases del diario de Bela Baláz para confirmar su lectura de Hauser como autor a-politizado:

I should write about Mannheim and Hauser. They moved away from the Sunday Circle when it committed itself to the communist revolution. [...] It is symptomatic that a year and a half later, almost at the same time, they returned, as though to Canossa. Not to communism. Rather, they are

⁴⁸ Después de la derrota de la República de Bela Kun, tomó el poder Miklós Horthy de la armada blanca, cuyo gobierno de derecha persiguió tanto a judíos como a comunistas —es decir, todos los miembros de Círculo Dominical. En este momento, las palabras “judío” y “comunista” devinieron sinónimos: “Bolshevism was considered a purely Jewish product...Jews were punished for the Commune as a group” (Frank, 2001:82). En la República de Bela Kun, los cargos más importantes habían sido tomados por intelectuales judíos como Lukács, Hauser y Mannheim.

homeless exiles outside of the Sunday Circle; they cannot find an intellectual home and cannot live. [...] Mannheim was allowed to return to us, but no one has any use for Hauser. He is ill and sickly, and one cannot know when, out of cowardice, he might again leave one in the lurch (Congdon, 2004:53).

2.2. Segunda etapa: Viena y la crisis de la modernidad

Después de la derrota de la República de Béla Kun, Hauser no se afilió al partido comunista y tampoco fue a Viena con el resto del Círculo. En 1919 se mudó a Italia y entre 1920 y 1925 residió en Berlín, donde asistió a las conferencias del historiador del arte Adolph Goldschmidt y del sociólogo Ernst Troeltsch. La estancia en Alemania era una práctica bastante común debido especialmente a la atracción que ejercía Berlín como centro cultural de los húngaros exiliados (Frank, 2009:24). La elección de estos dos profesores en Berlín fue una decisión ponderada por parte de Hauser, habida cuenta de su pasión por el estudio del arte y de su orientación formalista: “Me interesé por la historia del arte porque me sentía historiador” (CCL:11). Que Hauser en Berlín hubiera elegido Adolph Goldschmidt no era ninguna casualidad. Goldschmidt era el pupilo de Heinrich Wölfflin, historiador del arte que, como es sabido, había sido uno de los más importantes propulsores de la corriente del formalismo que se basaba en el principio de la autonomía de las formas artísticas. El objetivo fundamental de su ensayo *Conceptos fundamentales de la Historia del arte* (1915) era indagar en la configuración del estilo, a partir de lo que él denominaba “historia del arte sin nombres”, es decir, de la interpretación de la evolución de la forma siguiendo principios de validez universal. Lo que en principio le interesaba a Hauser del arte, según él mismo explicaba, eran las cuestiones que “trataban del concepto de estilo; es decir, de un fenómeno que no se presenta en ningún sitio tan evidente, vivo e inmutable como en las artes plásticas” (CCL:11). Aunque en Berlín se interesó también por la sociología y, en efecto, sus intereses hacia los estudios sociales se hacían cada vez más

evidentes, como admitía el mismo Hauser, su idea del arte aún permanecía vinculada a las teorías formalistas: “Al principio sólo me importaba el arte y apenas si me atraía su relación con la sociedad. Mi interés era puramente formalista, en el sentido de los principios de Wölfflin, y mi punto de vista estético, de acuerdo con su doctrina, se regía por la “lógica interna de la historia del arte” (SA:18). Sin embargo, fue durante estos viajes entre Italia y Alemania, que Hauser empezó a tomar conciencia de su interés hacia una historia social del arte y –así como explicaba él mismo– se alejó del formalismo wölffliniano para acercarse al historicismo dvorkiano:

En un principio la historia del arte era para mí una historia de formas, estructuras, figuras caleidoscópicas en el sentido de Wölfflin; en pocas palabras, un complejo de formas abstracto y esquemático, al cual nunca se dejaba reducir ninguna verdadera obra de la literatura. En Italia –lo que considero como uno de los más grandes y afortunados acontecimientos de mi vida- llegué a ver, por primera vez, las obras de arte como fenómenos esencialmente históricos, producto de las relaciones humanas, condiciones de producción, taller y mercado, oferta y demanda, señor y esclavo, coleccionista y productor. Comprendí que el artista no siempre podía lograr lo que quería y que tampoco quería siempre lo que al final resultaba realizable. Para decirlo en pocas palabras, empecé a moverme del formalismo wölffliniano hacia el historicismo dvorkiano (CCL:28).

Después de una inicial inclinación por la historia del arte formalista, Hauser había entendido que “el camino de la evolución artística no está determinado por ninguna lógica interna” (CCL:52) y que la historia y los cambios eran fruto de los hombres reales y operantes:

No son las formas las que luchan entre sí y se revelan a espaldas de los hombres, sino que son los hombres, los que, conforme a su posición exterior en la sociedad y a sus objetivos con respecto a la misma, persiguen ciertos fines; son ellos que se empeñan en ceñirse en criterios, directrices e influencias, que se ponen a servicio de las ideologías, de lo cual resulta un nuevo cambio, un nuevo aspecto, una nueva especie de comunicación. De aquí surge lo que determina los cambios del arte (CCL:53).

Lo poco que sabemos de su estancia en Alemania lo podemos reconstruir a través de sus palabras: “Me llegaron varias influencias desde Alemania: unas periféricas, por parte de Sombart, otras más centrales, que venían de Max Weber, nuevos aspectos de la investigación histórica en la escuela de Troeltsch y, sobre todo, consideraciones filosóficas y sociológicas de Georg Simmel” (CCL:30). En Berlín empezaba, además, a leer a Marx y Hegel. En 1925, cuando Hitler y el nazismo proyectaban ya sus sombras, Hauser escapaba a Viena con su mujer, y allí encontraba trabajo en una compañía cinematográfica. También este trabajo fue para él motivo de acercamiento a los estudios sociales y sociológicos⁴⁹, como él mismo escribía:

Por mi relación con el film tuve ocasión de presenciar al nacimiento de un arte nuevo, el de la cinematografía [...] se presentaron nuevas cuestiones de índole sociológica respecto a la función, el objetivo y el valor del arte. ¿Cómo nace a un nuevo arte un público nuevo? ¿Cómo se forma la relación entre los dos y cómo se transforma? [...] La oficina cinematográfica se transformó en laboratorio del sociólogo” (CCL:56).

2.2.1. El legado de Dvôrak

Viena supuso una etapa fundamental en su acercamiento a lo que será su manera de entender el estudio sobre el arte que se concretizará en su primer ensayo, *Historia social del arte y de la literatura*⁵⁰. Es en este

⁴⁹ Cuando Hitler llegó a Viena, existían partes aisladas y esbozos sueltos para un libro que iba a titularse *Dramaturgia y sociología del film*, libro que nunca escribió, también debido a la exigencia de huir de Austria.

⁵⁰ La etapa vienesa, a diferencia de la alemana, no era tan obvia para un intelectual húngaro. Sin embargo, antes que Hauser, otros historiadores del arte del Círculo Dominical, como Antal, Fulep y De Tolnay habían confluído en la Escuela de Viena. Según lo que leemos en el ensayo de Paul Stirton, *The Vienna School in Hungary* (2013), el nacimiento de la historia del arte en Hungría a finales del siglo XX se debía a los historiadores del arte Ferenc Pulsky e Imre Henszelmann cuyos modelos

momento, en efecto, que Hauser se aleja definitivamente de la enseñanza de la escuela formalista de Wölfflin, acercándose a Max Dvôrak⁵¹. En Viena aprendía una historia del arte de herencia hegeliana que estudiaba las obras culturales como claves para entender el *Geistesgeschichte* de la época, a través del análisis de los factores culturales que las habían producido. Aunque en un segundo momento, como analizaremos en el próximo apartado, Hauser tomaba distancia de la perspectiva historicista que había aprendido en la capital asutriaca, la experiencia vienesa marcó de manera decisiva su evolución intelectual ya que le abrió nuevas perspectivas de estudios, acercándolo definitivamente al marxismo y al materialismo histórico como clave de interpretación de las producciones culturales. Como él mismo explicaba: “ninguna otra doctrina podría haber dado a mi pregunta una respuesta más detallada y satisfactoria que la del materialismo histórico, al cual llegué en el curso de mis emigraciones, la primera a Viena y la segunda a Londres” (CCL:54).

historiográfico eran ingleses, franceses y alemanes, en abierta oposición a los austriacos, por razones políticas, de rivalidad entre las autoridades de los Habsburgo (Sturton, 2013:3). A pesar de esta tradición hostil entre los dos países, y muy probablemente a raíz de esta oposición, Hauser y los demás historiadores del Círculo, eligieron Viena para poder profundizar sus estudios sobre arte.

⁵¹ Hasta donde sabemos, existe poca bibliografía sobre Dvôrak. Mathew Rampley, en su ensayo sobre el historiador del arte checo (2003), explica que este autor ha sido marginalizado por la historiografía y por la industria editorial (Rampley, 2003:220). Lo demuestra, por ejemplo, la casi ausencia de Dvôrak en el volumen editado por Christopher Wood, *The Vienna School Reader* (2000). La literatura más reciente sobre el autor es: Norbert Schmitz, *Kunst und Wissenschaft im Zeichen der Moderne*, Alfter, 1993; Mitchell Schwarzer, ‘Cosmopolitan Difference in Max Dvořák’s Art Historiography’, in *Art Bulletin*, vol. LXXIV, no. 4, 1992, pp. 669-78; Irma Emmrich, ‘Max Dvořák und die Wiener Schule der Kunstgeschichte’, in Dvořák, *Studien zur Kunstgeschichte*, ed. Irma Emmrich, Leipzig, 1989, pp. 311-59; Momír Vaněk, ‘L’Ecole Française et l’Ecole Viennoise d’Histoire de l’Art: Max Dvořák et Henri Focillon. Antagonisme ou Complémentarité?’ in L. Ettlinger, ed., *Wien und die Entwicklung der Kunsthistorischen Methode*, Vienna, 1984, pp. 105-15; Hans Busse, *Kunst und Wissenschaft. Untersuchungen zur Ästhetik und Methodik der Kunstgeschichtswissenschaft bei Riegl, Wölfflin und Dvořák*, Mittenwald, 1981, pp. 85-108 Sandor Radnóti, ‘Die Historisierung des Kunstbegriffs: Max Dvořák,’ in *Acta Historiae Artium*, vol. 26, 1980, pp. 125-42.

La Escuela de Historia del Arte de Viena –así como habían apuntado también Lukács (1969:103) y Mannheim (1963:35)⁵² –, tomaba el papel protagonista de un interesante cambio en la historia del arte tradicional. Alois Riegl, Max Dvôrak y Jakob Burckhardt, promovían nuevas perspectivas de estudio donde se incidía sobre las conexiones entre hechos religiosos, sociales y culturales hasta demostrar que todos ellos eran expresión del mismo espíritu (Wood: 2013). Como analiza el historiador Matthew Rampley, Dvôrak en “Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck” (1904)⁵³, llegaba incluso a relacionar el estilo de la pintura holandesa con el contexto económico y social (Rampley, 2003:240) creando *in nuce*, como apunta Enrico Castelnuovo, una idea de historia ‘social’ del arte (Castelnuovo, 2007:24). Directamente de Dvôrak, Hauser heredaba la *Geistesgeschichte* (Kleinbauer, 1970-71:152), es decir aquella tradición alemana de raíz hegeliana, que se fundaba en el pensamiento de Wilhelm Dilthey. A pesar de que el filósofo alemán no se había ocupado de artes visuales ni de ideas sociales y políticas Dvôrak había reelaborado su teoría aplicándolo al estudio del arte: inspirándose en el enfoque histórico de la teoría de la *Weltanschauung* de Dilthey, el autor checo había interpretado las artes visuales como expresión y manifestación espiritual de una totalidad (Kleinbauer, 1970-71:141). En su “Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei” (1918), por ejemplo, encontraba en la *Weltanschauung* de la cristiandad medieval, los fundamentos del arte gótico. La idea de historia de Dvôrak, en contraste con la historia del arte formalista de Wölfflin, se basaba en el estudio de los diferentes estilos no con una idea de *continuum*, sino como una serie de pausas y

⁵² El mismo Lukács en *Historia y conciencia de clase* (Lukács, 1969:103) y Mannheim en su ensayo *Ensayos de sociología de la cultura* (Mannheim, 1963:35), reconocían la importancia de la Escuela de Viena en el desarrollo de los estudios del arte que se vinculaba a la historia y a las estructuras de la sociedad.

⁵³ Max Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* (1923). Los ensayos recogidos en este volumen fueron traducidos al inglés en dos publicaciones diferentes -que hemos utilizado en esta tesis-: *Art History as the History of Ideas* (1984) y *Idealism and Naturalism in Gothic Art* (1967).

de rupturas que reflejaban las diferentes formas sociales. Dvôrak lo hacía explícito:

A particular culture is not something that is simply given, like some fairy tale bird flying in suddenly from afar [...] It is a historical formation that can be neither discovered nor learnt in a day, nor altered through some act of human will alone, but which is determined by a long historical development (Dvořák, 1999:145).

Gracias a estos nuevos planteamientos, el historiador checo se erigió como fuente de inspiración para muchos historiadores del arte marxistas y especialmente para Hauser y para Frederick Antal y Max Klingender. Antal en *El Mundo florentino y su ambiente social* (1948), un escrito de historia social del arte, señalaba cómo los precursores fundamentales de la renovación –y mejoría– de la historia del arte habían sido la escuela de Viena y el padre de la iconología, Aby Warburg:

El espíritu severamente histórico de la escuela de Viena y la actitud resuelta de Warburg en contra del arte por sí mismo han facilitado un estudio más profundo y rico, menos nebuloso de la historia social, económica, política y religiosa así como de la psicología social orientada históricamente (Antal, 1963:298).

Antal veía en Dvôrak un antecedente de la historia social del arte, puesto que “manejaba la historia del arte como parte de la historia de las ideas y del desarrollo del espíritu humano” (Antal, 1963:293), incluso en su intento de relacionar los factores económicos con las obras artísticas: “como Dvorak ha señalado, los hechos económico siempre arrojan luz sobre el total desarrollo del arte aunque sólo sea indirectamente” (Antal, 1963:19). En su *Marxism and Modern Art* (1945), también Klingender elogiaba la abertura de Dvôrak:

Thus Dvořák was undoubtedly right when he asserted, in conscious opposition to the narrow, mechanistic approach of the ‘sociological’ interpreters of art, that the great artist is always abreast of the most advanced spiritual (i.e. religious, philosophical, scientific, aesthetic)

tendencies of his time, whatever their country of origin (Klingender, 1985:48).

En este contexto, además, Hauser se reencontraba con aquel sentimiento romántico que había ya compartido en el Círculo Dominical, aquella visión trágica y mística del mundo que se traducía en la lucha en contra del capitalismo y de los estudios positivistas (Seery, 1982:153). Dvôrak había escrito un artículo sobre Manierismo, *Über Greco und den Manierismus*⁵⁴ (1920) –del cual se tratará con mayor profundidad en el capítulo 8–, revalorando esta corriente artística por primera vez en la historia del arte. En este texto, el autor no se centraba exclusivamente en la valorización de una corriente estilística ‘olvidada’, sino que proyectaba el malestar espiritual de la época manierista en la cosmovisión trágica de su generación, creando así un explícito paralelismo. De la misma manera que hizo Hauser en su *Manierismo: la crisis del Renacimiento y las orígenes del arte moderno* (1964), Dvôrak se identificaba románticamente con aquellos intelectuales y artistas manieristas que luchaban en contra de los valores de orden, simetría y racionalidad dominantes en la época aurea del Cinquecento.

Como se verá en el capítulo dedicado al ensayo *Manierismo* de Hauser, todas estas cuestiones serán de gran inspiración para nuestro autor, que reelaboraba ciertos temas en su ensayo, intentando sustraer el rasgo idealista –y espiritualista– que había caracterizado la obra del maestro. Aunque Hauser reconociera posteriormente todos los límites de Dvôrak al describirlo como “un pensador enteramente adialéctico” (CCL:29), el vínculo con este intelectual nunca se rompería del todo.

La legado que Hauser recogía en Viena fue realmente enriquecedora para su evolución intelectual e incluso fue la premisa para su acercamiento al marxismo. No obstante, su relación con la Escuela fue

⁵⁴ Faltando una traducción al castellano, en esta tesis hemos utilizado la traducción de este escrito al inglés Dvôrak Max “On El Greco and Mannerism”, En: *The History of Art as the History of Ideas* (1984).

ciertamente ambivalente. Con Dvôrak, a pesar de los límites que le reconocía, mantuvo siempre un estrecho ligamen:

Era un historiador que pensaba por completo conforme a leyes estructurales inmanente y sin embargo, era un pensador enteramente adialéctico... [tenía] todo lo que se pueda esperar de un buen historiador del arte: únicamente carecía de todo sentido de las relaciones sociológicas. Pero esto no reducía para nada su valor para mí (CCL:28-29).

Por otra parte, su relación más conflictiva la tendría con Alois Riegl debido a su teoría del *Kunstwollen*, descrita por el propio Hauser como la “manifestación de un principio impersonal” (IHA:291) que se imponía ‘por necesidad’, herencia de la cultura hegeliana (Hatt y Klonk, 2006:65). Según el punto de vista de Hauser, Dvôrak había contrapuesto a esta concepción “formulista unilateral” (IHA:292) un método histórico-espiritual, es decir que aquella “peculiar intemporalidad que se extendía, según Riegl, sobre los procesos de la historia del arte, retrocede paulatinamente en Dvôrak a favor de una exposición más adecuada al carácter histórico del objeto” (IHA:93).

Era en su *Introducción a la historia del arte* (1958) donde Hauser reflexionaba con más profundidad sobre el tipo de historia del arte que había asimilado en su estancia en Viena y sobre cómo a través del análisis de estos estudios había llegado a formular su punto de vista sobre la cuestión. En los años en que escribía este ensayo, Hauser estaba asentando las bases de la historia social del arte de enfoque marxista⁵⁵, intentando alcanzar un estudio del arte que se reapropiara de la importancia de la historia y que rechazara finalmente aquellas teorías, que él consideraba ‘insatisfactorias’, y que se fundaban en el aislamiento de la esfera de lo espiritual de todo contacto con el ámbito de lo material. Sus críticas a Riegl y a Wölfflin le servían entonces para plantear nuevos estudios: por eso reconocía que Riegl había hecho un “paso adelante” (IHA:346) –hacia la apertura a los estudios sociales– en la explicación de algunos fenómenos dentro de la historia del arte,

⁵⁵ Este asunto se tratará en el capítulo 2.2.1.

“al observar que la desaparición de la plástica curvada a principio de la Edad Media no era simplemente un fenómeno de decadencia, sino un síntoma de la nueva voluntad artística” (IHA:346). En efecto, seguía Hauser, “este nuevo aspecto hizo posible descubrir una conexión interna, allí donde antes no parecía dominar más que el acaso o la arbitrariedad” (IHA, 347). Sin embargo, Riegl permaneció arraigado a la necesidad lógica e interna de su teoría de la voluntad artística, sin preguntarse:

de donde procedían la nueva forma de la sensibilidad, la nueva representación del espacio, el nuevo subjetivismo e ilusionismo... Preguntas de este tipo no han sido nunca respondidas satisfactoriamente por la historia del arte, y apenas sí han sido planteadas adecuadamente (IHA:347).

Llegados a este punto, creemos conveniente detenernos a explicar con mayor detalle la crítica que Hauser dirige a las teorías del arte de Wölfflin y de Riegl y cómo contrapone a estas la importancia del estudio de los factores sociales y económicos como explicación de los hechos artísticos y estilísticos:

Todos estos cambios de estilo –decía Hauser– no hubieran podido imponerse sin las correspondientes modificaciones económicas y sociales... la relación de las formas estilísticas con las correspondientes formas económicas y sociales parece tan llena de sentido, que uno no puede imaginársela bajo otras condiciones (IHA:349).

2.2.2. La crítica a Wölfflin y Riegl como fundamento de una nueva historia –social– del arte

Como hemos adelantado en el apartado anterior, en 1958, más de veinte años después de su estancia vienesa, Hauser escribía *Introducción a la historia del arte*, y dedicaba un capítulo entero a las teorías del arte de Riegl y de Wölfflin, elaborando una crítica larga y política, a los dos historiadores. Según el autor, ambos habían promovido una lectura

del arte que se centraba en el origen supraindividual de las obras de arte, dejando de lado el análisis histórico. De acuerdo con Hauser, diez años antes Antal también había atacado a su antiguo maestro Wölfflin por negar la importancia del papel de la historia en el análisis de las obras y por reflejar la doctrina del ‘arte por el arte’ que defendía valores que se daban como absolutos:

El método formalista de Wölfflin concede, relativamente, el menor papel a la historia. Su enfoque tendía a reflejar la doctrina entonces dominante del arte por el arte. Es bien sabido que esta tesis fue concebida por...poetas y escritores que querían encerrarse en una torre de marfil, que consideraban que el arte estaba desvinculado de las ideas de su época y que hacían hincapié artístico en lo “eterno”, lo “absoluto”, es decir, en valores exclusivamente formales (Antal, 1949:51).

Hauser aprovechaba la crítica a estos dos autores para expresar su hostilidad intelectual y ética hacia el romanticismo –en tanto que “movimiento esencialmente burgués, el movimiento burgués por excelencia” (HSA:187)– así como hacia el historicismo y su método mixtificador:

A su método mixtificador, con su referencia de todos los procesos históricos a un origen supraindividual, ideal, divino o primigenio, el historicismo une un modo de consideración individualizador, que recalca, no sólo la unicidad y peculiaridad, sino también, la incomparabilidad por principio de los fenómenos históricos, para, finalmente afirmar que toda realización histórica, y por tanto, también todo estilo artístico sólo pueden juzgarse desde sí mismos (IHA:166).

Alois Riegl con su teoría del *Kunstwollen* “que parte de la peculiaridad e incomparabilidad incondicionadas de los fenómenos de la historia del arte” (IHA:167) y Heinrich Wölfflin “con su doctrina de la historia del arte sin nombres, y su menosprecio del valor del individuo como factor histórico” eran claro reflejo de la filosofía de la historia del siglo XIX.

Después del interés inicial que Hauser había tenido hacia Wölfflin, el autor se alejaba de él para polemizar con esa historia del arte “sin nombres” que, obedeciendo a una lógica interna y a leyes de desarrollo propias e inmanentes, se mostraba independiente de todo condicionamiento exterior que fuera de origen social o psicológico. El distanciamiento del enfoque formalista de Wölfflin se tradujo, para Hauser, en un acercamiento a la lectura materialista de la historia, en la que este encontraba que los factores económicos y sociales tomaban una importancia relevante y necesaria en el análisis de las producciones culturales, como él mismo explicaba:

Paulatinamente reflexioné sobre el hecho de que cada cambio de estilo y gusto se produce por influjos y exigencias exteriores, y que en eso solo entran en juego contradicciones dialécticas... de ahí hasta el descubrimiento de la naturaleza económica y social de la resistencia no había mucha distancia (CCL:29).

Detrás de las críticas a Wölfflin y Riegl había una evidente postura política de crítica hacia un sistema cultural que intentaba proteger los privilegios de la clase dominante. Por ejemplo, la historia del arte sin nombres de Wölfflin era –como afirmaba Hauser– una elección ideológica que intentaba borrar el sujeto y consecuentemente su identidad y responsabilidad política: a esta le “correspondía una historia del arte ‘sin artistas’, de igual manera que, al ideal científico y político de los historiadores y los filósofos de su tiempo, correspondía una historia sin ‘héroes’ o sin ‘revolucionarios’” (IHA:170). Y añadía de manera muy aguda: “una historia sin sujetos incalculables psicológicamente e irresponsables políticamente. Los historiadores positivistas y socialistas coinciden con los idealistas y conservadores en su tendencia a la anonimidad” (IHA:171).

Otro ejemplo de la crítica política de Hauser era la asociación que efectuaba entre la teoría del arte de Wölfflin y la teoría ‘organicista’ del romanticismo, porque “para ambos, para el del organismo como para el de las formas wolfflinianas, el hecho fundamental es el de

crecimiento paulatino, del desarrollo biológico, movido desde el interior” (IHA:182). De hecho, sostenía Hauser, detrás de las dos doctrinas había la misma ideología y la misma intención de restaurar el *status quo* contrarrevolucionario:

La utilización del concepto de estructura orgánica para la descripción de procesos históricos, es una de las armas de aquella filosofía de la historia con la que la Restauración y el Romanticismo trató de desacreditar las tendencias reformistas y las conquistas revolucionarias, y restaurar en sus antiguos derechos la tradición, es decir, todo lo que respondía a las finalidades e intereses de la “clase histórica” (IHA:182-183).

Así como, bajo estas presuposiciones, los usos, las leyes, los mitos y las leyendas de una nación no eran simplemente ‘inventados’ sino que germinaban y crecían de acuerdo con unos impulsos internos, así también, en la ‘historia del arte sin nombres’, las formas estilísticas del arte no eran ideadas por los artistas, sino que estaban “determinadas por un principio orgánico que abarca los individuos y las generaciones” (IHA:183).

Según Hauser, también Riegl había caído en la misma trampa ideológica: su *Kunstwollen* hundía sus raíces en una teoría “ilícita” (IHA:185) que hipostasiaba la actitud unitaria de un grupo “en una potencia psicológica autónoma o en un sujeto psicológico al que le correspondería una capacidad de acción y de pensar más o menos independiente” (IHA:185). Como seguía explicando Hauser, esta teoría era el fundamento del concepto de “espíritu popular”, y de la psicología étnica “con su alma de los pueblos y de los grupos”. Hauser apuntaba cómo la teoría organicista alejaba y desanimaba cualquier contraposición social y lucha de clases, estableciéndose finalmente como ‘ideología del acallamiento’:

La teoría organicista, con su acentuación del equilibrio interno y de la colaboración de las partes del todo, es una doctrina quietista, una ideología del acallamiento, que no quiere conceder las existencias de las contraposiciones sociales, de la lucha de clase, de la revolución,

presentando todos estos fenómenos como deformaciones innaturales y enfermizas(IHA:212).

Asimismo, la historia del arte que concebía las obras de arte “como partes de una continuidad más o menos interrumpida” (IHA:212) aceptaba participar en el mismo engaño ideológico, en contra de una teoría materialista de la historia:

La idea de la continuidad histórica y la del crecimiento orgánico son conceptos afines; ambos están unidos al objetivo ideológico de asegurar los valores “superiores” de una autonomía, y de excluir de la explicación de los procesos históricos todos los motivos materiales, considerados como efímeros y, en último término, como carentes de significación (IHA:213).

En su crítica a la historia del arte convencional, Hauser hacía constar que esta dirigía “su atención principalmente a direcciones y movimientos colectivos” pero que no había que olvidar que “la única realidad artística es, sin embargo, la obra de arte” (IHA:218). El autor intentaba dirigir su atención sobre los hechos reales y los hombres operantes: de acuerdo con el historiador del arte Wilhelm Pinder decía que “no sólo el espíritu unitario de una época, sino también su concepto de la “generación” son meras abstracciones. La personalidad del artista es la única realidad psicológica congruente con la obra de arte” (IHA:219). No obstante, incluso la personalidad del artista era – reconocía Hauser– una abstracción, porque su actividad artística

no es nunca objeto de una vivencia concreta y cualitativamente determinada; pertenece, al contrario, a la categoría de aquellas denominaciones y conceptos colectivos, indispensables, es verdad, para la historia del arte, pero que crean, no obstante, una distancia peligrosa entre el historiador del arte y la obra artística (IHA:219).

Debemos, en este punto, adelantar que aunque Hauser criticara el estudio del arte para épocas y estilos, su *Historia social del arte y de la literatura* (1951) no se distanciaba realmente de este planteamiento. Su necesidad ideológica de reivindicar la individualidad del sujeto quedaba en la teoría y poco se traducía en la práctica de sus ensayos. *Historia*

social del arte, su primer ensayo, no rescataba ningún artista en particular y tampoco se centraba en obras de arte concretas: en ella, más bien se distinguían los diferentes estilos a través de las diferentes *Weltanschauung* de cada época. El historiador del arte marxista Enrico Castelnuovo evidenciaba cómo el propio Hauser había utilizado el método idealista en sus ensayos y que, a pesar de su perspectiva diferente y de su mayor atención en el dato social, no había logrado liberarse del enfoque de Wölfflin:

Il carattere idealista del metodo nel modo di considerare il suo oggetto – l'arte- come un dato fondamentale trans-sociale, e il carattere monolitico attribuito alle singole epoche, alla loro weltanschauung [...] questo significa rovesciare Wölfflin per tentare di rimetterlo sui piedi, e, pur cercandone delle cause sociali, accettare l'idea della profonda unità stilistica e percettiva di una epoca (Castelnuovo, 2007:32).

Como hemos dicho en el apartado dedicado al romanticismo anticapitalista de Hauser, Michael Löwy (1984) destacaba la manera en que nuestro autor rechazaba que se le atribuyera cualquier inclinación romántica en su pensamiento. Es más, Hauser ofrecía sus propuestas innovadoras y marxistas precisamente sobre la lucha contra la historia del arte de tradición idealista y romántica. Como hemos adelantado, en él coexistían contrastes teóricos netos que nunca llegó a considerar y que, sin embargo, se nos antojan como una de las características más interesantes de su figura. En la segunda parte de la tesis, en el capítulo dedicado a su teoría estética, trataremos de evidenciar que la mayoría de sus reflexiones estaban profundamente impregnadas por un sentimiento supraindividual y transhistórico –que él mismo criticaba– en el cual además desaparecía cualquier diferencia –e injusticia– de clase.

2.3. Tercera etapa: el exilio a Inglaterra

En 1938 cuando Hitler invadió Viena, Hauser se vería forzado a migrar de nuevo, esta vez a Londres. En *Conversaciones con Lukács* se extendía bastante sobre esta larga estancia:

En cuanto a la configuración de mi nueva vida –que fue muy amarga, muy mísera, carente de recursos en todos los aspectos-, llegué a Londres realmente con las manos vacías. Vagué de un lugar a otro sin dinero, sin un objetivo, sin esperanzas, y encontré en aquella sala de lectura donde Marx escribió su *Capital*, nada más que la conciencia de hallarme en un santuario (CCL:55).

La etapa inglesa, la más larga de su vida, fue la más fructífera a nivel teórico y ensayístico⁵⁶; allí Hauser asentaba las bases de la historia social del arte que se formalizó con la publicación de su primer ensayo *Historia social del arte y de la literatura* (1951)⁵⁷. Sin embargo, su propuesta de una historia del arte marxista dentro de la cultura conservadora y elitista anglosajona y durante la época de la guerra fría marcó radical y definitivamente su aislamiento, a nivel político, académico y humano. Como escribía John Roberts el mundo académico inglés carecía de la apertura intelectual necesaria para poder valorar a Hauser:

Art history in Britain was in deep ideological retreat: from Hegel, technology, sociology and of course Marxism. The conventional boundaries

⁵⁶ Hauser había terminado su primer libro –*Historia social del arte y de la literatura*– entre los 47 y los 57 años. En los años anteriores, había leído y trabajado mucho. De manera excesivamente severa, Anna Wessely (1995) hablaba de aquella temporada de la vida de Hauser que empezaba con el abandono del Círculo Dominical y se extendía hasta la llegada a Londres y la escritura de *Historia social del arte*, definiendo al autor como un “educated public”: “Hauser withdrew into the monological world of the perceptive, but passive, listener and reader. He became, to put it simply, a member of that sparsely populated category, which scholars often wishfully refer to as the ‘educated public’” (Wessely, 1995:30).

⁵⁷ En 1951 se publicaba en inglés *The Social History of Art* y luego en 1953 se publicaba en alemán, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. Esta primera obra fue la única que se publicó antes en inglés y luego en alemán. A partir de la segunda, hasta la última, sus obras se publicarían antes en alemán y luego en inglés.

of the discipline remained firmly, piously intact. Hauser's identity as a modern European intellectual, therefore, was foreshortened and disparaged by an academic art history that, quite simply, had no workable means of engaging with his term of reference (Roberts, 2006:164).

Además, las reseñas fuertemente negativas que iba a recibir su *Historia social del arte*, especialmente la de Ernst Gombrich (1953) –de la cual hablaremos con mayor profundidad en el capítulo siguiente– le cerraron las puertas de las universidades más prestigiosas de Inglaterra (Castelnuovo, 2007:41). Esta situación marcó poco a poco el estudio y la formulación teórica de sus ensayos siguientes. Como tendremos oportunidad de observar en los capítulos dedicados a la teoría estética de nuestro autor, desde *Introducción a la historia del arte* (1958)⁵⁸ hasta su último libro *Sociología del arte* (1972)⁵⁹ se aprecia un cambio sustancial: la lectura marxista de Hauser, excesivamente determinista en su primer escrito, daba paso a una postura más prudente, recuperando en cierto modo su cultura romántica.

Hauser había elegido Londres porque su amigo Karl Mannheim, que estaba trabajando como profesor de sociología en London School of Economics, le había invitado a reunirse con él; de hecho, como cuenta el mismo Hauser, fue el sociólogo quien le sustentó económicamente al principio de su estancia y le propuso escribir una introducción a una antología sobre sociología del arte, que Hauser nunca acabaría como tal y que, sin embargo, daría lugar, diez años después, al ensayo *Historia social del arte* (CCL:55). Para su supervivencia, trabajó en duras condiciones y por salarios mínimos: “no obstante, aguanté, viví durante diez años sin un sólo día de vacaciones; trabajaba hasta la seis de la tarde, volvía a casa feliz de poder continuar trabajando en algo que me causaba alegría hasta la medianoche y aun más tarde” (CCL:56).

⁵⁸ En 1958 se publicaba en alemán *Philosophie der Kunstgeschichte*, y en 1959 fue traducida al inglés *The Philosophy of Art History*.

⁵⁹ En 1972 se editaba *Soziologie der Kunst* y sólo en 1982 se traducía al inglés: *The Sociology of Art*.

Durante la experiencia vienesa Hauser se había acercado al marxismo y a su llegada a Londres no podía imaginar el escenario que le esperaba. En efecto, Hauser aterrizaba en la realidad londinense durante la época menos favorable para los estudios marxistas, dado que, como él, se habían mudado otros exiliados judíos –y anti marxistas– que Perry Anderson definió como “inmigración blanca”, que no era “una aglomeración casual y era contrarrevolucionaria” (Anderson, 1977:51). Tal vez, si Hauser hubiera participado de la ‘inmigración roja’ como habían hecho sus amigos Theodor Adorno y Max Horkheimer, emigrando a Estados Unidos, hubiera podido desarrollar su inclinación política y teórica marxista de manera diferente y aquí estaríamos contando otra historia.

John Berger, escritor y crítico de arte inglés de la generación de Hauser, que investigó sobre los historiadores del arte marxista, centrándose sobre todo en la figura de Frederick Antal (1954) escribió la novela *Un pintor de hoy* (1958) sobre un artista húngaro que, huido de la derrota de la república de Béla Kun, se había autoexiliado en Londres. De esta manera, Berger describía la capital inglesa y hablaba del giro fundamental que la vida del artista había tomado desde entonces: “Necesito volver a verme. En el pasado me reconocía en los acontecimientos en los que participaba. Pero en los diez años que llevo viviendo en este país recluso y afortunado, no ha habido en mi vida acontecimientos dignos de mención. He trabajado” (Berger, 2002:25). Este trasfondo en el que se da la vida de este artista húngaro, activo políticamente en su juventud, y finalmente de su cambio de vida por cuestiones geopolíticas, su arrepentimiento por haber dejado una dimensión activa para llegar a una ciudad somnolienta, coincide de alguna manera con la vida y las expectativas del mismo Hauser, también húngaro y autoexiliado en Londres. El mismo Hauser, reconocía las limitaciones de la vida intelectual y política de esta ciudad; en una entrevista a una radio húngara decía que “la perspectiva desde Londres o en general desde el occidente, por buena o mala que sea, es diferente...” (CCL, 13).

Sin embargo, Londres se presentaba como ciudad lo suficientemente esquizofrénica como para presentar dos realidades contrastadas. Por un lado había la ciudad oficial y conservadora que después de la segunda guerra mundial permitía que los Estados Unidos –con la intervención de la CIA– llevaran a Europa la guerra fría cultural (Saunders, 2000; 2001). Asimismo, también la escuela de historia del arte era conservadora y elitista, y se fundaba en la tradición del *connoisseurship*: la institución más importante que llevaba el discurso teórico oficial era el Instituto Courtauld, que en pocos años sería liderada por Ernst Gombrich.

Por el otro lado, sin embargo, existía otra Londres, la de los *radical critics* que estaban en contacto directo con Moscú y que aún en los años 50 reeditaban el discurso de Zhdánov de 1929 sobre el realismo socialista (Egbert, 1969:245). Cuando Hauser llegaba a Londres, la ciudad contaba aún con una interesante realidad marxista –condición característica de la década de los 30 del siglo XX en muchos países de occidente⁶⁰– constituida por un grupo de artistas e historiadores del

⁶⁰ En la misma época, en Estados Unidos, había también un grupo de intelectuales marxistas que se había adherido al Frente Popular, y que, más rápidamente que sus homólogos ingleses, y a partir sobretodo del final de la segunda guerra mundial, cogió un claro camino de desvinculación política, dejándose llevar por la estrategia cultural de la Cia y de la guerra fría y tomando distancia de su originaria formación marxista. Hay una amplia bibliografía sobre este tema, aquí proponemos una selección: Guibault Serge y Repensek Thomas.: “The New Adventures of the Avant-Garde in America: Greenberg, Pollock, or from Trotskyism to the New Liberalism of the “Vital Center” (1980), pp. 61- 78; Guibault Serge, *How New York Stole The Idea of Modern Art* (1983); Jumonville Neil, *Critical Crossings: The New York Intellectuals in Postwar America* (1991); Laskin, David, *Partisans: Marriage, Politics, and Betrayal Among the New York Intellectuals* (2001); Wald, Alan M., *The New York Intellectuals: The Rise and Decline of the Anti-Stalinist Left from the 1930s to the 1980s* (1987). Resulta sin duda interesante crear este puente entre Inglaterra y Estados Unidos porque en muchas aspectos, sobre todo políticos, se espejaron, como en el siguiente caso: a partir de los años 30 había en ambos países una lucha activa de intelectuales marxistas que apoyaban la revuelta proletaria, y ya al comienzo de la guerra fría los mismos personajes –o casi todos– se ablandaron en unas posiciones más conservadoras y anticomunistas. En los años 50 se crea un primer contacto cultural ultraoceánico

arte que animaban la escena política y activista del Frente Popular, aunque –y evidentemente– fuera de las universidades. El testimonio del interés intelectual hacia estos fermentos políticos socialistas fue la ola de publicaciones de ensayos marxistas, editados incluso por editoriales declaradamente no marxistas (Egbert, 1981:516)⁶¹.

En ningún momento, en sus apuntes autobiográficos, Hauser hacía referencias a posibles relaciones con Frederick Antal o Frances Klingender y más en general al entorno de intelectuales marxistas. Esta distancia se debía probablemente –por lo que él mismo cuenta– a la falta de dinero que le obligaba a trabajar durante todo el día y todos los días de la semana. Sin embargo, es probable que no fuera la falta de tiempo la única explicación de su desinterés por la vida política de Londres: como hemos dicho, ya en el Círculo Dominical se le achacaba a Hauser su distancia respecto el compromiso político.

entre USA e Inglaterra con la publicación de la revista *Encounter* (1953-1990), financiada por la CIA, un instrumento ideológico al servicio de la política liberal estadounidense de colonización (también) cultural de Europa Occidental (Saunders, 2000: 230). Allí escribían, entre otros, Isaiah Berlin, Bertrand Russell, Herbert Read, J. L. Borges y W. H. Auden, y más autores. Esta revista debía representar el puente ideológico entre intelectuales europeos y americanos, unidos esta vez en el ideal común del antitotalitarismo (comunista).

⁶¹ Un ejemplo son los libros de estética marxista-leninista de Christopher Caudwell, *Illusion and Reality* y *Further Studies in a Dying Culture*, publicados en Londres por Macmillan y John Lane y reeditados en Estados Unidos por Dodd, Mead and Company antes y después de la época del macartismo (Egbert, 1981:516). La misma *Historia social del arte* de Hauser fue publicada por Routledge, gracias a la ayuda de Herbert Read, un intelectual anarquista que aunque no compartiera el enfoque de los estudios marxistas, espoleó el nacimiento de la historia social del arte en Inglaterra (Steele, 2004). Asimismo, también las editoriales comunistas estaban en primera línea, publicando todas las novedades que se proponían en aquel momento. Un ejemplo de ello lo encontramos en Lawrence and Wishart, la principal editorial comunista de Inglaterra, que publicó *Marxism and Modern Art* de Klingender en 1943, y también *Five on Revolutionary Art* (Herbert Read, Francis Klingender, Eric Gill, A. L. Lloyd, Alick Wes eds.)

La situación económica de Hauser pareció empeorar cuando en 1947 Mannheim murió repentinamente sin haberle podido ofrecer ningún contrato oficial con la editorial por su colaboración en el libro. Sin embargo, un día Herbert Read –como explicaba el mismo Hauser– le contactó para mostrarle su interés en *Historia social del arte* y su compromiso, a pesar de sus diferentes posturas intelectuales, en asumir la “responsabilidad” de su publicación (CCL:57). En estas condiciones se editaba finalmente su primer ensayo, en 1951. A raíz de este evento, Hauser se despedía de su trabajo en la oficina cinematográfica y empezaba a buscar plazas en las universidades inglesas como lector, y sería así como, en 1951, recibiría la llamada de la Universidad de Leeds.

En Leeds trabajó durante seis años y allí comenzó a formular su segundo ensayo, *Introducción a la historia del arte* (1958) que él presentaba como introducción teórica a *Historia social del arte y de la literatura*. La facultad de historia del arte de la Universidad de Leeds no era entonces tan prestigiosa como lo sería a partir de finales de los 70 con historiadores del arte como Griselda Pollock y Timothy J. Clark. Sobre Leeds, Hauser escribía que “era la típica universidad de provincias, frecuentada principalmente por estudiantes con los bolsillos tan vacíos como las cabezas, de tal modo que me obligaban a lisonjas como esta: “No merecéis ni la luz eléctrica que alumbraba sobre vuestras cabezas” (CCL:60)⁶².

En estos mismos años, Hauser empezaba una relación amistosa con Theodor Adorno y Max Horkheimer. Ambos habían apreciado su *Historia social del arte*, porque “el arte es explicado a partir de la totalidad social. Pero los fenómenos individuales no resultan sacrificados” (Adorno y Horkheimer, 1971:105) y que lo tenían

⁶² La tradición de historia del arte en Inglaterra era muy joven y había muy pocas universidades donde se estudiaba (Pollock, 2001). Diferente era la situación de los departamentos de historia: hay que destacar que a partir de 1948 y durante 17 años, en Leeds trabajó el historiador social Edward P. Thompson.

realmente en cuenta lo demuestra el hecho de que intentaron promocionarlo académicamente, recomendándolo a la Universidad de Heidelberg, primero, y luego a la Freie Universität en Berlín (Beck, 1988:508) aunque con igual falta de éxito en ambos casos. En la correspondencia entre Adorno y Hauser –recogida y editada por Heinrich Beck en “Arnold Hauser und Theodor Adorno Zeugnisse einer Freundschaft” (1988) – leemos cómo Adorno le escribía que consideraba su *Historia social del arte* como uno de los textos más importantes no sólo de historia del arte sino también de ciencia de la cultura (Beck, 1988:512).

A continuación explicaremos con más detalles las dos caras de Londres, la marxista y la conservadora, y la relación que Hauser mantuvo con estas realidades.

2.3.1 La cultura marxista en Inglaterra y el nacimiento de la historia social del arte

El sentimiento romántico y anticapitalista del que hemos hablado hasta hora y que hemos visto ser una constante cultural de las estancias de Hauser, en Budapest, en Alemania y también en la misma Viena, estaba presente también en la tradición marxista inglesa de finales de siglo XIX. También aquí la lucha contra la sociedad burguesa y el positivismo en la academia se había traducido en algunos casos en una adhesión política y teórica al marxismo.

Como en el resto de Europa, también en Inglaterra a finales del siglo XIX se había generalizado un sentimiento de rechazo hacia la industrialización capitalista que había generado, según muchos pensadores, una sociedad homologada y alienada de los trabajadores. En este sentido, entre el último cuarto del siglo XIX y mediados del

XX, podemos rastrear hasta tres generaciones de intelectuales que compartían una posición anticapitalista (Egbert, 1967:30).

La primera generación contó con intelectuales como William Morris, John Ruskin, Peter Kropotkin y el mismo Karl Marx: sus reflexiones se centraron en los cambios de los mecanismos de producción, en el horror de la parcelación y de la especialización del trabajo. Reivindicaban una idea de trabajo creativo como única y básica condición para el bienestar de la colectividad y del individuo. Asimismo, no compartían la división instituida por la academia, entre *fine arts* y *crafts* y por eso declaraban que en una cultura orgánica *arts* y *crafts* debían estar vinculadas entre sí y con la colectividad. El arte era un tema que les interesaba particularmente y por eso Morris en *The Art of the People* (1879) animaba a la creación de una dimensión artística social y colectiva que sirviera para mejorar las condiciones de vida de las personas:

[...] but rather let us work like good fellows trying by some dim candle-light to set our workshop ready against tomorrow's daylight, that tomorrow, when the civilised world, no longer greedy, strifeful, and destructive, shall have a new art, a glorious art, made by the people and for the people, as a happiness to the maker and the user (Morris, 1942:537).

Durante las primeras décadas del siglo XX se formaba lo que podemos identificar como la segunda generación de *socially radical art critics* —representada por Roger Fry, William Lewis y Herbert Read— que heredaba de la primera el rechazo hacia el sistema capitalista. Estos intelectuales, a pesar de que simpatizaban con el socialismo, no secundaron el compromiso político ni el entusiasmo de otros jóvenes *radical critics* que se adhirieron al marxismo-leninismo después de la revolución bolchevique de 1917, cuando Rusia se había transformado en el centro principal del radicalismo moderno. Read eligió las posiciones anarquistas y Fry destacó, más bien, por haber abrazado una teoría formalista cuyo elitismo cultural se distanciaba de las concepciones tanto de Marx como de Lenin.

La tercera generación, la de los años 30 y 40 del siglo XX, en cambio, se orientaba hacia posiciones marxistas y marxistas-leninistas y tenía en Christopher Caudwell, Francis Klingender, Frederick Antal y Arnold Hauser sus principales protagonistas. Con los últimos tres tomaba vida la historia social del arte en Inglaterra. Antal utilizó unas líneas muy sintéticas y eficaces para caracterizar estos nuevos estudios, sus características y sus desiderata:

Como otras ciencias históricas, la historia de la religión o la historia de la literatura, la historia del arte también está advirtiendo y utilizando para sus propios propósitos, la cooperación cada vez mayor entre las diferentes disciplinas históricas y la ampliación de los límites de la investigación histórica a través de un interés *in crescendo* en la historia social. Hemos llegado a contemplar el arte –así como la historia– bajo una luz menos esotérica, asociado más íntimamente de múltiples maneras con los problemas de la vida real, cotidiana. Es esta nueva combinación de dos componentes la que caracteriza al método de la historia del arte de nuestra generación” (Antal, 1978:295).

En 1947 se publicaba *Arte y revolución industrial* de Klingender, en 1948 *El Mundo florentino y su ambiente social* de Antal, y en 1951 *Historia social del arte y de la literatura* de Hauser. Aunque, como hemos dicho, en Inglaterra había una tradición de cultura conservadora y empirista, la cultura alemana y su apertura respecto los estudios sociales se estaba difundiendo en el país y su influencia se hacía notar en las maneras de estudiar el arte, al menos, por dos razones.

En primer lugar con Antal, Hauser y Klingender se habían asentado en el país las bases de los estudios sociológicos de tradición alemana. Antal y Hauser eran húngaros, y más allá de la influencia alemana en su cultura, como hemos dicho, habían estudiado en Alemania y en Viena, bajo la enseñanza de Dvôrak y de su *Geistesgeschichte* diltheyana. Klingender, aunque fuera inglés de nacimiento, se había formado en Alemania, y por lo que explica Donald Egbert, había sido uno de los primeros en introducir en Inglaterra la *Kunstsoziologie*, metodología que fue de gran inspiración para los marxistas de entonces (Egbert, 1981:517). Según el historiador inglés, la *Kunstsoziologie* se había

difundido también gracias a los escritos del sociólogo y poeta francés Jean Marie Guyau⁶³ –*Les problemes de l'esthétique contemporaine* (1884) y especialmente *L'Art au point de vue sociologique* (1887)–, autor muy leído por intelectuales como Kropotkin y de gran inspiración también para Antal y, como analizaremos en el capítulo 6.2, sobre todo en Hauser⁶⁴.

Otro factor que favoreció el nacimiento de los estudios sociales sobre el arte en Inglaterra fue el rescate en 1933, por parte de Sir Courtald y Viscount Lee, de la biblioteca de Warburg en Hamburgo. Junto a la llegada de los libros también se invitó a los miembros que trabajaban allí: de esta manera se introducía en Inglaterra la *Kunstgeschichte* alemana y los historiadores del arte empezaban a estudiar el arte a partir de sus raíces históricas, sociales, culturales e intelectuales (Pollock, 2011:358). Además, con la ola de *refugés*, entraban en Inglaterra historiadores del arte de elevada envergadura como Fritz Saxl, Gertrud Bing, Rudolf Wittkower, Erwin Panofsky y Ernst Gombrich⁶⁵.

En *Marxismo e historia social* (1971) Eric Hobsbawm afirmaba que, a pesar y en razón de una tradición académica formalista y aristocrática, los intelectuales ingleses empezaban a sentir la necesidad de acercarse a la historia de una manera sistemáticamente diferente a la que

⁶³ Creemos que Egbert marcó demasiado el acento en la influencia que *L'Art au point de vue sociologique* de Guyau habría podido ejercer en Klingender y Antal. Sin embargo, descuidaba mirar la importancia teórica que este escrito tuvo en la formación cultural de Hauser, argumento que trataremos en el capítulo 6.

⁶⁴ Antal, como el mismo Hauser entraron en contacto con la *Kunstsoziologie* antes de llegar a Inglaterra, cuando después del exilio de Budapest, habían viajado entre Alemania y Viena. En Alemania, en 1917 se publicaba el ensayo *Die Kunst und die Gesellschaft*, de Wilhelm Hausenstein, a partir del cual se desarrollaba la *Kunstsoziologie* (Orwicz, 2014:278).

⁶⁵ Sobre la difusión de la cultura alemana por parte de intelectuales emigrados en los países anglosajones, mirar: Eric Fernie, 'Introduction', *Art History and Its Methods: A Critical Anthology*, London: Phaidon, 1995, 10–21; Jochen Wierich, 'Mutual seduction: German Art History and American Art', in: Barbara Groseclose and Jochen Wierich eds, *Internationalizing the History of American Art Views*, University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 2009, 41–60.

proponía el método clásico, es decir tomando en cuenta las razones económicas y las relaciones entre clases y grupos sociales:

Esta circunstancia revelaba el deseo de una aproximación a la historia, diferente a la rankeana. Estos historiadores se interesaron por la evolución de la economía porque ésta arrojaba claridad sobre las estructuras y los cambios sociales, y más específicamente, tal como lo confesó Georges Unwin, sobre las relaciones entre clases y grupos sociales (Hobsbawm, 1983:23).

También Antal había declarado esta interesante apertura del país anglosajón a un tipo de enfoque y análisis histórico diferente, por fin centrado en los aspectos sociales. En su en “Remarks on the Method of Art History” (1949)⁶⁶ escribía que: “En lo que respecta a Inglaterra, ha comenzado a florecer allí una admirable tradición de teoría del arte, crítica de arte y conocimiento” (Antal, 1978:306). Asimismo Hauser, en su artículo “The New Outlook” (1952), hablaba –casi con un tono de manifiesto– de la necesidad de un nuevo método de análisis histórico para el arte:

We look at works of art today with different eyes from those of people who looked at them one or two generations ago. We may call the older point of view, which unreasonably idealizes the creations of art and completely denies their dependence on the material conditions of life, the romantic or purely aesthetic aspect, and our own attitude, which sees the work of art in the context of our real, practical, socially conditioned life, the truly historical approach (Hauser, 1952:43).

Sin embargo, estos cambios, y esta emancipación fueron más una ilusión momentánea que una realidad cumplida⁶⁷: tuvieron que esperar

⁶⁶ Este artículo, junto a otros ensayos de Antal, ha sido traducido al español en la colección *Clasicismo y Romanticismo* (1978), y de este texto hemos tomado las citas referidas en nuestra tesis.

⁶⁷ De hecho, ni Hauser, ni Antal ni Klingender pudieron lograr una posición académica reconocida o prestigiosa. Jonathan Harris en la “Introducción” que escribió a la edición de 2005 de *Social History of Art* de Arnold Hauser escribía que: “Hauser’s account, from one reading clear in its affiliation to Marxist principles of

hasta la mitad de los años 60 del siglo XX para que se pudieran difundir los estudios marxistas dentro de las academias y las universidades (Werckmeister, 1991:85)⁶⁸.

Más allá de las resistencias académicas, gracias a estos historiadores sociales del arte, nacía una historia del arte “casi militante” (Castelnuovo, 2007:30) de adhesión marxista con una pronunciada actitud de crítica social. A diferencia de las dos generaciones anteriores, que pertenecían a la alta burguesía inglesa, estos nuevos *radical critics* pertenecían a clases sociales más bajas o, como Antal y Hauser, eran refugiados políticos y por eso, también, eran mucho más sensibles a las problemáticas sociales de la colectividad (Egbert, 1967:43).

Christopher Caudwell⁶⁹, poeta, periodista y miembro del partido comunista británico, escribió el primer texto inglés de estética

historical and social understanding—the centrality of class and class struggle, the social and cultural role of ideologies, and the determining influence of modes of economic production on art—appeared at a moment when academic art history was still, in Britain at least, an élite and narrow concern, limited to a handful of university departments” (Harris, 2005:i).

⁶⁸ Y aunque efectivamente llegó a darse dentro de las universidades, igualmente, que las cosas no habían cambiado lo denunciaba Enrico Castelnuovo, hablando de un “empirismo rampante” en el ámbito de la historia del arte en los años 70 (Castelnuovo, 2007:23). Asimismo, en 1973, otro historiador del arte, Nicos Hadjinicolaou, en la introducción a su *Historia del arte y luchas de clases* (1973) denunciaba el estado aún reaccionario y “primitivo” en el que vegetaba la historia del arte desde su nacimiento, y que era “uno de los puntos de fuerza del pensamiento más reaccionario”. La historia del arte era fruto exclusivamente de la ideología burguesa: bajo el nombre de arte se consideraban sólo las obras de arte “mayores”. También John Berger en su *Ways of Seeing* (1972) aún lo hacía explícito: “Not everyone wants to wipe away art’s mysterious sheen” (Berger, 2008:15–16).

⁶⁹ En 1937 Caudwell se trasladó a España con las Brigadas Internacionales, donde murió a sus veintinueve años, dejando no obstante cuatro ensayos de teoría marxista, publicados póstumamente, que fueron muy importantes para esta tercera generación inglesa: *Studies in a Dying Culture* (1938), *The Crisis in Physics* (1939); *Further Studies in a Dying Culture* (1949).

marxista-leninista, *Illusion and Reality* (1937), que tuvo grandes repercusiones para la cultura del país y que incidía en la importancia de desalienar el trabajo y transformarlo en algo creativo. Caudwell consideraba:

Beauty is social...is the knowledge of oneself as a part of other selves in a real world...In a society which is based on co-operation...desires as well as cognitions can be socially manipulated as part of the social process. Beauty will then return again, to enter consciously into every part of the social process. It is not a dream that labour will no longer be ugly, and the products of labour once again beautiful (Caudwell, 1946:112-115).

Interesante era también la posición de Klingender, que como hemos visto era otro actor fundamental para el nacimiento de la historia social del arte. Fue un fervoroso marxista, historiador del arte, economista y miembro del Comité Ejecutivo de la 'Artist International Association'. Como podemos leer en *Marxism and Modern Art* (1945) Klingender representaba el ejemplo de aquellos intelectuales que veían en el socialismo la única posibilidad de igualdad, de felicidad y de armonía, y en el arte la posibilidad de llegar a las masas, de pertenecer a estas:

Realism, the attitude of the artist who strives to reflect some essential aspect of reality and to face the problems set by life, is from its very nature popular. It reflects the outlook of those men and women who produce the means of life. It is the only standard which can bring art back to the people today. For, as Lenin told Clara Zetkin: 'it does not greatly matter what we ourselves think about art. Nor does it matter what art means to some hundreds or even thousands in a nation, like our own, of many millions. Art belongs to the people. Its roots should penetrate deeply into the very thick of the masses of the people. It should be comprehensible to these masses and loved by them. It should unite the emotions, the thoughts and the will of these masses and raise them to a higher level. It should awaken artists in these masses and foster their development' (Klingender, 1985:67).

El arte para Klingender, más allá de representar una reflexión sobre la realidad social, era una posibilidad de transformación de la sociedad. Como decía bien David Bindman, Klingender, a diferencia de muchos marxistas que pensaban que el arte no tenía posibilidades en la lucha al

capitalismo, creía que la creación y reflexión artísticas debía ser la expresión activa de una clase progresista (Bindman, 2006:69).

En 1933, tras la llegada del nazismo, con Hauser, llegaba a Londres también otro historiador del arte húngaro, Frederick Antal. Los dos intelectuales habían tenido una historia y una formación sorprendentemente similar, y después de la experiencia de Budapest, compartida también en el Círculo Dominical, no tomaron parte en la vida política activa del partido comunista inglés, motivo por el cual siempre fueron considerados marxistas “moderados” (Werckmeister, 1984:346). A ambos les interesó más el análisis del aspecto social de la investigación sobre el arte que las doctrinas políticas marxistas. Sus trabajos son muy similares, como también su formación intelectual: ambos húngaros y judíos, se formaron entre el Círculo Dominical de Budapest y la Escuela da Viena, y ambos tuvieron una importante influencia del formalismo de Wölfflin. Ambos, finalmente, dieron este giro intelectual hacia el materialismo histórico y desde allí explicaron la dependencia del arte, en tanto que ideología, de los factores económicos y sociales.

En 1947 publicaba uno de los textos más importantes para la historia social del arte, *El Mundo florentino y su ambiente social*, que encontró una extensa difusión por en toda Europa y en donde renovaba su crítica a la historia del arte formalista:

La historia de los estilos, siempre preocupada por los elementos formales del arte, no puede dar una respuesta satisfactoria a nuestra pregunta. Sus términos de referencias sólo permiten juicios basados en el gusto personal, de escaso valor en la investigación histórica. No habrá progreso posible mientras consideremos el problema estilístico desde el punto de vista formal -como aún sigue haciendo en la mayorías de las historias del arte- y mientras continuemos estudiando el desarrollo de los estilos aisladamente, sin conexión con otros aspectos del desarrollo histórico” (Antal, 1963:19).

Antal reflexionaba sobre la importancia y la urgencia del estudio del contenido, no sólo de la forma, en el análisis de una obra de arte:

Las obras de arte así consideradas dejan de estar aisladas; hemos podido penetrar más allá de su aspecto formal y palpamos algo más profundo: su concepto de vida...porque el tema, el asunto de una pintura, es lo que peor refleja cómo lo en ella representado es parte del sentir, de las ideas del público, expresadas por medio del artista (Antal, 1963:19-20).

Además del contenido, Antal señalaba la importancia, para entender plenamente una obra de arte, de los factores económicos y sociales “único terreno en donde podemos pisar con firmeza” (Antal, 1963:19). No es casualidad, pues, que el primer capítulo del libro empiece de esta manera: “El propósito de este capítulo es delinear las causas de la preponderante importancia económica de Florencia, el desarrollo de su estructura social y los principales acontecimientos de su historia política sobre el plano económico y social”(Antal, 1963:27).

El autor explicaba que en los años 40 estos nuevos estudios —que interpretaban la obra de arte a partir del “panorama social, intelectual y artístico de un período”— iban tomando valor y nombraba los intelectuales que se estaban ocupando de esta tarea: Meyer Schapiro, Herbert Read, Millard Meiss, Ernst Gombrich y Antony Blunt.

Por supuesto, dada la reconocida simpatía teórica y política de Antal hacia una postura marxista, nos puede hacer sonreír la ingenuidad con la que este autor veía en muchos de esos personajes una posibilidad de emancipación de la historia del arte en un sentido marxista. Sobre todo en el caso de Gombrich, quien, como hemos visto, se alejará mucho de la postura de estos pioneros de la historia del arte, o el mismo Schapiro, cuya trayectoria intelectual empezó en efecto como marxista pero que en poco tiempo se orientaría claramente hacia posiciones más moderadas. Adrian Rifkin, historiador del arte marxista de la generación posterior, afirmaba que Antal se equivocaba sobre Blunt, Schapiro y Gombrich, esperando que con ellos siguiera una nueva historia social del arte tal como él la había pensado y empezado: “On the contrary, they must be seen as the main institutional form of the obstructions to the development of this art history” (Rifkin, 1980:38).

Las tres generaciones inglesas mencionadas tenían como posición intelectual común el hecho de creer que mejores condiciones sociales habrían llevado a un arte mejor y muchos de ellos pensaban que un arte mejor habría llevado a una sociedad mejor. Todos rechazaban el formalismo, el positivismo, el clasicismo académico y la organización jerárquica de la sociedad, reflejada en la academia. Sin embargo, sólo Klingender y Caudwell habían aspirado a un arte que pudiera mover las masas y llevar a la ruptura de la sociedad de clase, apoyando lo que Lenin llamaba “Plan de Propaganda Monumental”⁷⁰.

2.3.2 La condición antimarxista y la emigración blanca

Como vemos, en Inglaterra, por diferentes razones históricas y políticas, el marxismo no había logrado enraizarse con la misma intensidad con la que lo había hecho en otros países de Europa⁷¹. El

⁷⁰ A lado de los intelectuales *radical critics*, había también a principios de los años 30, muchos artistas ingleses que se interesaban por la política y que se juntaron en grupos de trabajo, como en el caso del “Artists International Association”, una asociación de artistas antifascistas, muchos de ellos comunistas, y entre los cuales estaba el mismo Klingender y otra organización, del Frente Popular, que se llamaba “International Association of Writers for the Defense of Culture”. Después del discurso del 34 de Stalin en contra de la dictadura nazi, muchos de estos intelectuales se acercaron al partido comunista apoyando el Frente Popular y, sin embargo, hasta estas fechas el partido laborista no simpatizó con el partido comunista (Egbert, 1979). El 1936 fue el año en que la influencia comunista llegó a su momento álgido entre artistas e intelectuales. Arnold Hauser, llegaba de esta manera a un país donde se estaba intentando promover los estudios marxistas sobre el arte y donde había un comienzo de historia social del arte que se iba desarrollando a partir de premisas materialistas y economicistas.

⁷¹ Según Perry Anderson, el tradicionalismo y la continuidad de los valores, que caracterizaban las clases dominantes británicas, dependía del hecho de que la burguesía se incorporaba tarde y bastante pasivamente en la sociedad inglesa y que la clase proletaria no había sido nunca capaz de organizar sus fuerzas revolucionarias.

historiador marxista Perry Anderson, en 1969 escribía *La cultura represiva*, donde denunciaba el hecho de que Gran Bretaña fuera “el único país importante que no ha producido un solo pensador marxista” (Anderson, 1977:37):

En los 30 emergió entonces una generación de intelectuales [marxistas] abrumados por la experiencia de la depresión económica y la aparición del fascismo. Su vida fue corta debido, primero, al pacto germano soviético, y luego por la guerra mundial. La gran mayoría de aquellos intelectuales que brevemente habían estado con la izquierda, giró bruscamente a la derecha y así se restauró el orden tradicional de la vida intelectual británica. La tragedia de la década de los años treinta vacunó a la cultura británica contra el marxismo (Anderson, 1977:37).

Como ya hemos indicado, en los años 30 Antal había analizado la situación intelectual en el país anglosajón y, sin embargo, más que una potencialidad de cambio intelectual, lo que expresaba Antal era una desiderata⁷². En realidad, él mismo admitía que la historia del arte aún se movía de manera tradicional rechazando cualquier intento de

En Inglaterra, la burguesía se había instalado en el siglo XIX, tarde respecto al resto de Europa y se aliaba con la aristocracia: “la burguesía pudo incorporarse pasivamente al bloque de poder y [sin embargo] no necesitó formular ninguna ideología antagónica respecto a la aristocracia dominante”⁷¹ (Anderson, 1977:63). La burguesía había asimilado los valores de la aristocracia, y el proletariado era “una clase obrera prematura” (Anderson, 1977:63) que no estuvo guiada por el marxismo y tuvo que organizar teoría y praxis de su revolución. Según lo que decía Marx en *El dieciocho brumario de Luís Bonaparte*, toda clase obrera en ascenso adquiriría su instrumental teórico de la burguesía que lo precedía: en Francia, la burguesía transmitió a las clases obreras los valores universales de la Revolución; en Inglaterra, “una burguesía supina produjo un proletariado subordinado” (Anderson, 1977:65). Según Anderson aún, a los comienzos de los 60 del siglo XX había una expansión del capitalismo, una continuidad de la ideología aristocrática y la subordinación de la clase obrera.

⁷² En el capítulo 8.1, profundizaremos en la lucha que Hauser y Antal emprendieron contra la historia del arte tradicional y conservadora y sobre las cuales construían las bases de la historia social del arte.

explicar las obras de arte a la luz de sus propias premisas históricas. Sin embargo, Antal seguía proponiendo la lectura marxista:

No existe contradicción entre el cuadro como obra de arte y como documento de su época, ya que las dos son complementarias...porque el conocimiento fundado históricamente es la única manera segura de neutralizar nuestro juicio subjetivo sobre la calidad de obras del pasado (Antal, 1978:307-308).

También Hauser, como hemos visto en sus análisis sobre las teorías de Wölfflin y Riegl, criticaba la historia del arte tradicional por su defensa de los privilegios de clase y a la vez intentaba construir otra manera de estudiar el arte abriendo el campo a los estudios marxistas: “El aislamiento de la esfera de lo espiritual de todo contacto con el ámbito de lo material, aislamiento que en estas gentes tanto interés ponen, es sólo, en la mayoría de los casos, una forma de defensa de posiciones privilegiadas” (IHA:24).

Como decía Francis Klingender, el arte no representaba el mundo intelectual de un artista aislado de la sociedad, sino todo lo contrario, era reflejo de sus relaciones sociales: “Consciousness, including art, is not therefore an automatic reflex of the individual’s own position seen in isolation; it is the reflection in his mind, and consequently in his scientific or artistic work, of the sum-total of his social relations” (Klingender, 1985:56).

La situación no mejoraba en los años de la segunda guerra mundial para los estudiosos marxistas porque, como hemos dicho, Inglaterra se aliaba con Estados Unidos y tomaba partido por el bando capitalista contra los intereses de los países comunistas. Inevitablemente, las condiciones políticas tenían sus repercusiones en el mundo cultural y académico, que seguía manteniendo su aspecto conservador, abrazando con entusiasmo la escuela representada por la figura de Ernst Gombrich y marginando cada vez más los tres pioneros de la historia del arte. El historiador del arte austríaco formaba parte de aquella “emigración blanca”, así como lo definió Anderson (1977:50),

representada por un grupo de intelectuales refugiados del fascismo que se instalaron en Inglaterra y que crearon un frente antimarxista. Intelectuales, como Ludwig Wittgenstein, Lewis Namier, Isaiah Berlin, Karl Popper, Ernst Gombrich, entre otros, huían de sus respectivos países por la violencia de las transformaciones que en estos se daban y llegaban a Inglaterra donde las condiciones políticas y culturales eran opuestas: tradición, continuidad y un imperio ordenado (Anderson, 1977:50)⁷³. Según Anderson, estos intelectuales habían elegido el país anglosajón por propensiones afines a sus modos de pensamiento e ideología política y, en cambio, la emigración “roja” encontraría en Estados Unidos el destino principal de sus exilios⁷⁴. La emigración blanca no era “una aglomeración casual y era contrarrevolucionaria” (Anderson, 1977:51) y, como explica el historiador inglés, la cultura británica aceptó y dio apoyo a todo lo que ratificaba sus bases tradicionales, censurando y negando, como contraparte, cuanto se apartara de ellas, como en el caso de Hauser y Antal. No sorprende, pues, que los intelectuales ‘blancos’ hallaran tanto éxito académico dentro de la academia inglesa⁷⁵.

Las cosas no cambiaron en la década de los 70 y de los 80, tal como se puede leer en las reflexiones de unos intelectuales de la izquierda anglosajona. Como escribía Griselda Pollock a finales de los 80, “Anderson’s and Antal’s diagnoses of a British phobia about social history remain pertinent” (Pollock, 2011:364). Perry Anderson, como

⁷³ Griselda Pollock, en “Art Histories and Visual Studies in Great Britain and Ireland”, a diferencia de Anderson, exaltaba la llegada a Inglaterra de Ernst Gombrich, Karl Popper y Friederich Hayek, como el momento de desarrollo más poderoso de la historia intelectual de Inglaterra y criticaba a Perry Anderson por haber dicho que la cultura inglesa, en ese momento histórico, pecaba de “anti-intelectualism” (Pollock, 2011: 362).

⁷⁴ Según Anderson, intelectuales como Marcuse, Adorno, Horkheimer, Erich Fromm y Brecht “no optaron por Inglaterra debido a la incompatibilidad básica en lo político y lo cultural” (Anderson, 1977: 51).

⁷⁵ En el capítulo 3, dedicado a la *querelle* entre Gombrich y Hauser se explicarán con más detenimiento los aspectos políticos de la inmigración blanca y lo que significaron en la vida y en el trabajo de Hauser.

hemos adelantado al principio, escribía sobre la situación cultural de Inglaterra y analizaba la tradición filosófica y literaria del país, excluyendo el mundo del arte porque era aun incapaz de construir un análisis correcto que tomara en consideración las relaciones de las obras con la estructura social⁷⁶.

La situación conservadora de la historia del arte se volvía a cuestionar con la *New Art History*: en el homónimo libro *The New Art History* (Rees and Frances Borzello, 1986), se recogía una colección de artículos de los historiadores del arte más influyentes de Inglaterra, que, cuarenta años después, tal como habían hecho Antal y Hauser, aún lamentaban las mismas condiciones culturales y académicas. La *New Art History* nacía –como se lee en la introducción al libro de Rees y Borzello– de la exigencia por parte de unos intelectuales de hablar del estado de la cuestión, de la influencia que tenía la clase política y la economía en el arte y de cómo el capitalismo utilizaba el arte para blanquear su imagen. Asimismo, los autores desacreditaban la vieja escuela y declaraban la importancia de eliminar el uso de palabras como *connoisseurship*, cualidad, estilo y genio, por ser ambiguas y “peligrosas” (Rees and Frances Borzello, 1988:28). John Bird criticaba la historia del arte inglesa, acusándola de ‘bourgeois art history’, por sus temas y enfoques muy conservadores:

I would here take ‘bourgeois art history’ to signify the historical development of a discipline of connoisseurship which in its distinctive forms valorises the individual (male) artist, the masterpiece, and the idealized Nation-State, as the dominant and appropriate objects of study. As such, art history reproduces the category of the subject as possessor and producer of him/herself, and the democratic ideal of the free individual and the consensus of society. Fundamental to this process is that most crucial hegemonic apparatus for the experience of citizenship- the museum” (Bird, 1988:39).

⁷⁶ Griselda Pollock explicaba que la historia del arte, como disciplina, en Inglaterra era muy joven. Incluso en el siglo XIX había sólo una cátedra de historia del arte, en Edimburgo y las dos otras facultades de historia del arte se fundaron, años después, respectivamente en Glasgow en 1948, y en Leeds en 1949 (Pollock, 2011:356).

La academia y la política seguían siendo aliadas y por esta razón, como explicaba Bird, mantenían una postura reaccionaria e ideológica que pretendía defender los privilegios de la clase al poder y servía para: “the construction of a ‘national heritage’ as an ideological site for renewing a selectively conservative vision of the past within the confines of an authoritarian, and ritualized, present” (Bird, 1988:34)⁷⁷.

2.3.3. Los viajes a Estados Unidos y la vuelta a Hungría

En 1957, Hauser fue invitado a participar como profesor en la universidad de Brandeis, en Estados Unidos hasta 1958. En 1958, año de publicación de su segunda obra, *Introducción a la historia del arte*, regresaba a Londres para volver otra vez, en 1962, a los Estados Unidos donde le ofrecían una cátedra en la Universidad del Estado de Ohio. No tenemos información sobre lo que significaron para él estas estancias, a nivel político y cultural, sin embargo, sabemos que allí Hauser acababa su tercer escrito, *Manierismo* (1964)⁷⁸, un manifiesto romántico y anticapitalista donde reinterpretaba la herencia dvorkiana en clave marxista.

⁷⁷ La cuestión de la historia del arte como sede de privilegios y de tradición reaccionaria era un tema urgente también a fuera de Inglaterra, como denunciaba a finales de los 70, el sociólogo Pierre Bourdieu. Una historia del arte, decía Bourdieu, que excluía de su campo de interés las cuestiones sociales: “It is instructive to glance at the case of art history, which, never having really broken with the tradition of the amateur, gives free rein to celebrating contemplation and finds in the sacred character of its objects every pretext for a hagiographic hermeneutics superbly indifferent to the question of the social conditions in which works are produced and circulate” (Bourdieu, 1977:1-2).

⁷⁸ En 1964 se publicaba *Der Manierismus: Die Krise der Renaissance und der Ursprung der Modern Kunst* y aparecía en inglés en 1965 como *The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*.

Al volver a Londres, a principios de los años 60, como hemos dicho, el panorama cultural no había cambiado mucho: por un lado los estudios oficiales de arte, de historia o de sociología, estaban bajo la égida de la escuela antimarxista, y por el otro la cultura intelectual de izquierda aún se daba sobre todo en los talleres de los artistas y en las revistas no académicas.

Sin embargo, a finales de los años 60, con el nacimiento de los *Cultural Studies* y la *New Left Review* se empezaba a marcar un cambio de rumbo político y académico: por primera vez los estudios de teoría e historia marxista entraban dentro del mundo académico. Para Hauser era ya bastante tarde, tenía más de 60 años y, además, el horizonte de los nuevos estudios, estructuralistas, feministas y coloniales, reservaban muchas críticas a esta antigua generación de marxistas, que él seguía representando (Harris: 2005). Es más, como hemos señalado en la introducción y como se seguirá hablando en el capítulo 4.3, el marxismo que llegaba a Inglaterra bebía de las influencias del estructuralismo francés, de la escuela de Althusser y esto también provocaba que la nueva generación, que contaba con historiadores del arte marxista como Timothy J. Clark o Griselda Pollock, se alejara de la vieja, aún sostenedora de un marxismo humanista.

En estos años Hauser se dedicaba a su última obra, *Sociología del arte*, que para él representó su *summa* teórica. A pesar del entusiasmo que el autor puso en este ‘testamento intelectual’, poco fue el interés que despertó este libro desde el punto de vista de su recepción, y lo demuestra el hecho que a diferencia de los ensayos anteriores, la primera edición en alemán de 1974 fue traducida al inglés ocho años después, después de su muerte, en 1982.

Los últimos años de su vida, los pasó en Hungría, donde había vuelto como miembro honorario de las Academias de la Ciencia de Budapest. Allí murió en 1978. La vida de Hauser fue, por lo tanto, rica en eventos, en viajes y en contactos y contagios intelectuales, que marcaron profundamente su trayectoria teórica. La cultura vienesa y

los primeros años en Londres le habían empujado con entusiasmo hacia la escritura de su inmensa *Historia social del arte y de la literatura*, donde emergía un marxismo radical –aunque en el sentido que daba Marx, “ser radical es atacar el problema por la raíz” (Marx, 1982:15)–, tal vez demasiado ingenuo y panfletario. Al final de su trayectoria, después de las desilusiones humanas y académicas y el largo aislamiento que padeció, Hauser se replegaba sobre sí mismo y volvía a acercarse a aquella visión individual y romántica de su primera formación, en contacto con Lukács y el Círculo Dominical, evidente en su última obra *Sociología del arte*. Lo que nunca perdió fue la necesidad de comprometerse en la lucha anticapitalista, como quedó evidenciado en todos sus ensayos, sobre todo *Manierismo*.

3. GOMBRICH CONTRA HAUSER: EL CLIMA ANTIMARXISTA EN LOS AÑOS DE LA GUERRA FRÍA

En la parte dedicada a la biografía de Hauser hemos comentado la situación compleja que había vivido nuestro autor, incluso a nivel académico. La publicación en 1951 de su primer ensayo *Historia social del arte y de la literatura*, con todo lo que significaba un texto declaradamente marxista en aquellos años ‘fríos’, le dispensó numerosas enemistades. Sobre todo porque, como explicaba Anderson (1977:14)⁷⁹, la cultura conservadora inglesa había acogido con los brazos abiertos a la emigración blanca, constituida por estudiosos anti marxistas que habían copado los espacios institucionales más prestigiosos⁸⁰. Uno de estos autores, en el ámbito

⁷⁹ En *La cultura represiva* (1969) Perry Anderson analizaba las posibles causas que habían impedido que en Inglaterra naciera una escuela sociológica a finales de siglo XIX, tal como había ocurrido en el resto de Europa: en Alemania con Weber, en Francia con Durkheim y en Italia con Pareto (Anderson, 1977:14). Según sus análisis el problema residía en la ausencia por parte de la burguesía inglesa de una ideología propia, con aspiraciones hegemónicas. La consecuencia de esta característica de ‘clase’ se había traducido en la ausencia de una teoría de la sociedad pensada como algo total y coherente en su conjunto, categoría, esta, que estaba en la base del concepto de sociología, así como se había desarrollado en los demás países. La sociología, por lo tanto, entraba en el país anglosajón a partir de los años 30 con la emigración blanca; con Karl Popper, Isaiah Berlin y Ernst Gombrich, entre otros, que según Anderson traían una “visión totalizadora” y “antimarxista” (Anderson, 1977:17). En oposición al nacimiento de estos estudios sociales, había intelectuales, aislados como Hauser, que llegados en la misma época a Londres, intentaban resistir a esta nueva cultura y llevar adelante una teoría marxista de la sociedad.

⁸⁰ Que Inglaterra fuera un país conservador y tradicional lo confirmaba también Friedrich Hayek, otro miembro de la emigración blanca, y economista que trabajó a favor de la constitución del liberalismo del siglo XX. En *The Constitution of Liberty* (1960) escribía que “Paradoxically as it may appear, it is probably true that a successful free society will always in a large measure be a tradition-bound society”

filosófico y sociológico, era Karl Popper y otro era Ernst Gombrich, en el de la teoría e historia del arte.

En este capítulo hablaremos de la disputa entre Ernst Gombrich y Arnold Hauser porque nos ha parecido necesario tratar esta cuestión debido a las repercusiones que las severas reseñas de Gombrich tuvieron en la trayectoria académica de Hauser. Es probable, en efecto, como señalaba Enrico Castelnuovo, que las críticas de Gombrich, ya entonces entre los historiadores del arte más influyentes en el mundo occidental, cerraron las puertas a Hauser dentro de las instituciones culturales inglesas (Castelnuovo, 2007:41). En “Historia social del arte” de 1953⁸¹, y años más tardes también en “Historia del arte y ciencias sociales”⁸² de 1973, Gombrich se apoyaba en las ideas de su amigo Karl Popper para justificar su método microhistórico y a la vez para respaldar su crítica al marxismo.

Como veremos, Hauser tendrá una postura pasiva en esta situación; nuestro autor no contestó nunca directamente a Gombrich y sin embargo *Introducción a la historia del arte* —y en esto concordamos con el historiador del arte marxista John Roberts (1994:67)— fue una evidente respuesta a los ataques del autor austriaco. Aunque nos damos cuenta de que Gombrich es un autor sólido y muy complejo y que sería demasiado pretencioso, por nuestra parte, desafiarlo teóricamente —además de superfluo para esta tesis—, intentaremos contestar y rebatir de alguna manera las acusaciones de Gombrich al marxismo y a Hauser, a través de algunas reflexiones teóricas que el pensador húngaro había ofrecido sobre los asuntos planteados. Lo haremos, además, centrándonos sólo en dos de los escritos de Gombrich, los

(Hayek, 1960:61).

⁸¹ El artículo apareció en *The Art Bulletin* (1953) y luego fue integrado en la colección de ensayos *Meditaciones sobre un caballo de juguete* (1963). Este texto se citará desde ahora con la sigla “MCJ”.

⁸² “Historia del arte y ciencias sociales” es un capítulo que forma parte del ensayo *Ideales e Ídolos: ensayo sobre los valores en la historia y el arte* (1979). Este texto se citará desde ahora con la sigla “IdId”.

que creemos más pertinentes, aún a riesgo de prescindir de otras consideraciones diseminadas a lo largo del resto de su obra.

3.1. El trasfondo político y académico de la reseña de Gombrich

Hauser y Gombrich eran dos intelectuales muy diferentes, cuya vida había sido igualmente disímil. Ambos habían participado del fermento cultural de la Escuela de historia del arte de Viena, pero a través de maestros diferentes. Mientras que Hauser había recibido una manifiesta influencia de Dvôrak⁸³, Gombrich, distanciándose abiertamente del historiador, se había acercado a la enseñanza de Julius von Schlosser y a su teoría del sujeto creador. En “An Autobiographical Sketch” (1996), se puede leer: “My development, therefore, intellectually moved away from the approach I had learned from Max Dvôrak [history of art as the history of Spirit]. This move was certainly encouraged by Schlosser, although he would never have said a word against a former colleague” (Gombrich, 1996:32). Además, era evidente en Gombrich la influencia de la teoría del arte formalista de Konrad Fiedler y de Adolf von Hildebrand (Pérez Carreño, 1992:36), característica que le alejaban aún más de los planteamientos intelectuales de Hauser.

Ambos, judíos, habían tenido que huir de Austria a causa de la invasión nazi y habían llegado a Londres, como sabemos, con ‘emigraciones’ muy diferentes. La experiencia londinense que vivió Gombrich como miembro de la denominada emigración blanca fue evidentemente muy diferente de la de Hauser. Desde el principio, Gombrich pudo participar en la vida académica del país anglosajón, primer en el Courtauld Institute y luego en el Warburg Institute. Hauser, en cambio, solo pudo trabajar, y durante pocos años, en la

⁸³ Hemos tratado este asunto en el capítulo 2.2.1.

Universidad de Leeds –que, como hemos dicho, no poseía entonces demasiado prestigio– y además su *Historia social del arte y de la literatura* fue objeto de numerosas críticas⁸⁴.

Así las cosas, Ernst Gombrich intentaba aprovechar la ola de éxito que las teorías de Popper estaban suscitando en Inglaterra para consolidarse en un sitio más estable dentro de la academia (Castelnuovo, 2007:52). Y su “primacía [no podía] explicarse solamente a partir de sus méritos personales” (Anderson, 1977:88). Perry Anderson señalaba:

El sistema inglés ensalza lo que está de acuerdo con su propia naturaleza, y suprime todo lo que resulta disonante [...] Gombrich, íntimo y asociado de Von Hayek y Popper, ha sido canonizado por el sistema cultural británico. ¿Por qué? La respuesta es que la teoría del arte de Gombrich es una variante del psicologismo que se encuentra presente en todos los campos de la cultura como sistema (Anderson, 1977:88).

Según la lectura de Anderson, el poder académico y político de Gombrich se explicaba a la luz de su postura conservadora, en línea con la política dominante de aquellos años y, además, se daba a expensas de intelectuales de gran envergadura como Frederick Antal, “erudito marxista” (Anderson, 1977:89) que, en cambio, nunca había encontrado una posición de prestigio en el mundo académico. La lectura de Anderson no era un caso aislado. El historiador del arte Vardan Azatyan⁸⁵ sostiene que “Gombrich was a politically conscious conservative scholar: art-historical practice for him was and had to be animated by a strong sense of political awareness and ethical

⁸⁴ Nos hemos referido a las numerosas reseñas negativas al escrito de Hauser en la Introducción de la tesis.

⁸⁵ Vardan Azatyan perfila, en su artículo “Ernst Gombrich’s Politics of Art History: Exile, Cold War and The Story of Art” (2010), una paralelismo interesante entre Gombrich y Popper, comparando además la popularidad de sus ensayos *La historia del arte* del primero y *La sociedad abierta* del filósofo. Según el estudioso, ambos textos eran un manifiesto antihistoricista, detrás del cual había un proyecto político liberal, construido *ad hoc* (Azatyan, 2010:130).

responsibility as it was always already engaged in ideological battles” (Azatyan, 2010:130). Y habla de una verdadera ‘política’ de historia del arte construida por Gombrich, donde se entrelazaban la teoría racionalista del empirismo crítico de Popper con el individualismo de Schlosser y las metodologías positivistas de la Escuela de Economía de Viena: “The triangulation of Popper’s Critical Rationalism and political philosophy, Schlosser’s individualist particularism and the methodologies of the Austrian School of political economy constitute the framework in which one should situate Gombrich’s politics of art history” (Azatyan, 2010:132)⁸⁶. Azatyan utilizaba el artículo de Jan-Werner Müller, “Fear and Freedom: On “Cold War Liberalism”” (2008) para explicar la actitud de Gombrich en la vida académica y en la política, una actitud que se basaba en “memory of past humiliation, past cruelty, and exile” (Müller, 2008:48). Müller describía como ‘oportunista’ la situación de intelectuales emigrados como Popper o Gombrich al instalarse en un país como Inglaterra, conservador y estable debido a su alianza con el liberalismo norteamericano. Malahi Haim Hacohen añadía a esta lectura un matiz aún más político, sosteniendo que aquella popularidad que los dos intelectuales vieneses habían ganado tan rápidamente tras su llegada a Londres los había transformado “from an unknown Viennese philosopher (and historian) into a founder of Atlantic “Cold War” Liberalism” (Hacohen, 2000:109).

⁸⁶ Según autores como Sheldon Richmond (1994), Calvin Hayes (2009) y Thomas A. Boylan (2008), el mismo concepto de la ‘lógica de la situación’ de Karl Popper –que el propio Gombrich había aplicado a la historia del arte–, hallaba su raíz en la teoría económica liberal –y anti marxista– de Hayek y de la Escuela Austríaca de Economía Política (Richmond, 1994; Hayes, 2009). Thomas A. Boylan apuntaba: “Popper’s contribution to the methodology of the social sciences was centred on the rationality principle and its role within the framework of his situational analysis. This was critically influenced by what Popper perceived as the method of the most advanced theoretical social science, economics. Hayek was clearly a pivotal presence in this, since Popper, on his own admission, ‘was particularly impressed by Hayek’s formulation that economics is the “logic of choice”’. This led Popper to his formulation of the ‘logic of the situations’” (Boylan, 2008:59).

Detrás de las reseñas de las obras de Hauser realizadas por Gombrich podemos detectar dos cuestiones de fondo: la primera, política, en el sentido de la necesidad de un claro posicionamiento a favor de uno de los dos bandos de la guerra fría –Gombrich por un lado y Hauser por el otro– y la segunda académica, en el sentido de que a la vez que iban naciendo las facultades de historia del arte en el país anglosajón (Pollock, 2011:356)⁸⁷, se necesitaba crear escuelas de pensamiento, más conforme a las exigencias políticas de la época. En los años 40 y 50, tanto la política institucional como la academia eran desfavorables a los estudios marxistas y los historiadores del arte como Antal y Klingender, que habían contribuido a asentar las bases de estos estudios, murieron pronto, en 1954 y 1955 respectivamente. Hauser se quedaba solo y aislado y en pocos años empezaría a asumir una postura más prudente respecto a las teorías marxistas.

Gombrich no era el único intelectual que tomaba una acentuada distancia respecto al marxismo durante la guerra fría ni Inglaterra era el único país donde ocurrían estos acontecimientos. Es más, parece que Hauser, con su *Historia social del arte*, había ofrecido a los autores anti marxistas la posibilidad de encontrar un chivo expiatorio. El mismo año de la reseña de Gombrich, en 1953, en *College Art Journal* se publicaba otra reseña negativa al ensayo de Hauser, esta vez de Josef Hodin, un historiador del arte checo, emigrado a Londres a finales de los años 30, que dirigía sus críticas a Hauser en tanto que exponente de un pensamiento, el marxismo, que “precludes any possibility of seeing the problems of art in society from a spiritual or from the artist’s point of view, and views culture only as a superstructure of political and economic facts” (Hodin, 1953:305). El marxismo, según este autor, estaba destruyendo los valores espirituales de la sociedad. Hodin se expresaba en estos términos:

⁸⁷ Griselda Pollock en “Art Histories and Visual Studies in Great Britain and Ireland” (2011) explica que en Inglaterra la historia del arte, como disciplina, era muy joven. Incluso en el siglo XIX había sólo una cátedra de historia del arte en Edimburgo. Las dos otras facultades de historia del arte se fundaron, años después, respectivamente en Glasgow en 1948 y en Leeds en 1949 (Pollock, 2011:356).

To save the greatness and the courage of the human mind, its fantasy, its dreams, from that levelling tendency which Marxist thought will always bring about. *We need* the great tradition of spiritual values and its examples, in this time of development of scientific thought and technological method. Marxism...it is not good enough to solve our spiritual crisis. It is basically wrong not only in our present situations...*we feel* the necessity of protesting against such a method (Hodin, 1953:308).

El trabajo de Hauser, según Hodin, resultaba ser un libro de propaganda política: “it ends with a kind of politico-ethical programme for the future from which we can easily deduce that the only aim of art is to educate the broad masses and to eliminate what is called the «cultural monopoly of art»” (Hodin, 1953:305).

Por otro lado, y todavía en 1953, se publicaba en *L'Année sociologique* otra reseña crítica al ensayo marxista de Hauser, escrita por Pierre Francastel. El sociólogo del arte francés denunciaba que Hauser había confundido el estudio de las relaciones entre el estado económico y social, “au sens le plus étroit de l'adjectif” (Francastel, 1953:527), de una época, con las manifestaciones del arte que lo acompañaban. Con este escrito, Francastel criticaba al autor húngaro que despojara al arte de su especificidad y su valor más intrínseco:

Pas davantage n'accorderait-on à l'art sa place véritable dans les activités humaines en ne voulant reconnaître en lui que l'occasion d'une certaine forme d'existence sociale. Ni la description de l'efficace sociale de l'art, ni l'histoire de la place sociale faite aux artistes ne peuvent nous satisfaire. Aussi, les deux volumes de M. Arnold Hauser engendrent-ils une épaisse déception (Francastel, 1953:527).

Después de veinte años, en *Sociología del arte* (1971), Francastel seguía criticando una dependencia excesivamente determinista entre arte y sociedad y denunciaba esta tendencia ‘materialista’ como un peligro potencial que amenazaba la excepcionalidad y la singularidad de la

obra de arte⁸⁸. En general, a esta altura de los estudios sobre el arte, no se negaba la importancia de los factores sociales en el análisis de las obras, aunque sí se tomaba abiertamente distancia respecto a las lecturas marxistas. Sin embargo, la consecuencia de incluir sólo general y superficialmente las influencias externas de la sociedad en la obra de arte, como sostenía el historiador del arte Meyer Schapiro, causaba la exclusión del discurso político y ético (Schapiro, 1999:113). En *Estilo* (1953), el autor hablaba de este argumento sosteniendo que:

La importancia de las condiciones económicas, políticas e ideológicas está generalmente admitido...[pero] los muchos estudiosos que aportan, de vez en cuando, unos hechos políticos y económicos para explicar elementos estilísticos e iconográficos, han hecho muy poco para construir una teoría adecuada y comprensiva. Más bien, aprovechando de estos datos, los estudiosos a menudo negarán que estas relaciones “externas” pueden alumbrar el fenómeno artístico por sí mismo. Enseñan, de esa manera, de temer el “materialismo” y de considerarlo como una reducción de lo espiritual y de lo ideal a un asunto sórdido y práctico (Schapiro, 1999:115).

Según el historiador del arte marxista Enrico Castelnuovo, la recensión de Gombrich de 1953 sobre la *Historia social del arte* de Hauser escondía, detrás de una acérrima crítica metodológica, una referencia a los primeros problemas de ‘sistematización’ de la disciplina de la historia social del arte a nivel académico. Por esta razón, con esta reseña se abría para Gombrich una oportunidad académica (Castelnuovo, 2007:45)⁸⁹; Así, cuando Gombrich escribía “¿podemos

⁸⁸ En general, Francastel, como el mismo Gombrich, todavía en los años 70, se referían a Hauser como ejemplo negativo de un marxista “mecanicista” y “determinista”, citando sin embargo aún y solamente *Historia social del arte*, sin tener en cuenta los cambios teóricos que su teoría había tenido en los 20 años posteriores. La postura de Gombrich y de Francastel se puede leer en clave política y confirma la necesidad –durante muchos años– de aislar los estudios marxistas del panorama académico.

⁸⁹ El historiador del arte italiano confesaba, veinte años después de la publicación de su artículo, que “sono stato trascinato dall’ardore di una polemica in cui volevo difendere dalle acerbe critiche di Gombrich, le posizioni ‘macro-sociologiche’ di Hauser” (Castelnuovo, 2007:17).

seguir enseñando a nuestros estudiantes una jerga que nubla, más que clarifica, la fascinadora cuestión planteada?” (MCJ:119), el autor estaba marcando el destino académico de Hauser así como el desarrollo de la historia del arte macrosociológica y de enfoque marxista (Castelnuovo, 2007; Azatyan, 2010)⁹⁰. En efecto, esta consideración tan severa de Gombrich que acabamos de citar, resulta aún más significativa si pensamos en la importancia que esta reseña tenía en la teoría del arte. Como hemos apuntado, Gombrich no fue el único ni el primero en criticar ásperamente *Historia social del arte* de Hauser, sin embargo, cabe destacar que este escrito tuvo ciertamente muchas repercusiones en el mundo académico. En primer lugar porque dicha reseña fue publicada después de pocos años en la colección de ensayos sobre teoría del arte, *Meditations on a hobby horse* (1963) que confirmó la importancia de Gombrich como uno de los historiadores del arte más influyentes del siglo XX. En segundo lugar porque con este ensayo, Gombrich sentaba, en contraposición al “método...lógicamente absurdo” (MCJ:119) de Hauser, las bases de su teoría del arte.

En estos años, Gombrich inauguraba una historia del arte que, lejos de la originaria historia social marxista que se basaba en una mirada macrosocial y macrohistórica, proponía un estudio microsociales y microhistórico (Burke, 1993:42-43). Castelnuovo afirmaba que la diferencia política entre el proyecto de Hauser y el de Gombrich era diametralmente opuesto, ya que uno tenía sus vistas puestas al ambición académica y el otro a un cambio de perspectiva histórica:

La differenza tra le due discipline è evidente. Erano ambizioni e concezioni molto diverse. Se nel primo caso [Gombrich] l'approccio 'micro-sociologico' poteva diventare un'importante disciplina ausiliaria, nell'altro [Hauser] si voleva concretizzare un progetto globale e totalizzante della

⁹⁰ En el Prefacio a *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Gombrich atacaba también André Malraux y su *Les voix du silence*, atribuyendo a Hauser un ‘Comunismo de izquierda’ y a Malraux un ‘Fascismo de derecha’. Gombrich utilizaba a ambos intelectuales, Hauser y Malraux, como ejemplo de una idea del arte cómplice de los totalitarismos (Azatyan, 2010).

storia dell'arte, in cui si potevano integrare la proposta diversi tipi di interpretazione e lettura (Castelnuovo, 2007:46).

3.2. Gombrich y la oposición al marxismo de Hauser

En “Historia social del arte” (1953) Gombrich analizaba *Historia social del arte y de la literatura* de Hauser y años más tarde en “Historia del arte y ciencias sociales” (1973) tejía una crítica más amplia al conjunto de los estudios marxistas. Utilizaremos ambos textos para explicar el punto de vista de Gombrich sobre los estudios marxistas y en particular sobre la investigación de Hauser. Además partiremos de Hauser para ofrecer posibles réplicas a las críticas del historiador austríaco.

Fundamentalmente las disertaciones de Gombrich se articulaban alrededor de dos puntos focales: en primer lugar intentaba demoler la teoría del materialismo histórico y del materialismo dialéctico, proponiendo una alternativa metodológica de enfoque popperiano que, según él, resultaba más científica y más oportuna; en segundo lugar, criticaba lo que para él era uno de los mayores errores de la teoría marxista, es decir, el hecho de no reconocer la autonomía de lo artístico, vinculándolo excesivamente con los factores económicos. Es cierto que Gombrich había tomado como ejemplo de historia del arte marxista —con el objetivo de denigrarla— un autor que se revelaba como un blanco demasiado fácil: la teoría de Hauser, como veremos, se puede tildar de marxista en un sentido más ético y romántico que científico. De hecho, una de las diferencias más evidentes entre la teoría de Hauser y la de Gombrich, como veremos al final del capítulo, era oponer el posicionamiento ético anticapitalista de uno frente a su ausencia en el otro.

De alguna forma, con esta *querelle*, Gombrich volvía a plantear —en el ámbito de los estudios de teoría e historia del arte— la famosa ‘disputa

del positivismo' entre Theodor W. Adorno y Karl Popper, que versaba sobre la lógica y la fundamentación de las ciencias sociales (Adorno y Popper: 1973)⁹¹. Dicha 'disputa' en realidad no se centraba en la totalidad de la concepción positivista de la ciencia, que el propio Popper no compartía, sino en uno de sus más insistentes objetivos, el

⁹¹ La controversia iniciada por Adorno y Popper se inscribía en el marco general del problema del método científico de las ciencias sociales, y de la legitimidad de la distinción entre ciencias de la naturaleza y ciencias del espíritu -siguiendo la afortunada distinción de Dilthey (1883). Popper confirmaba la importancia de la unidad del método científico, en las ciencias naturales como en las sociales y hablaba de la importancia de la lógica en las ciencias sociales. La objetividad de las teorías equivalía a su controlabilidad o falsabilidad: se aprendía de los errores y cada teoría era desmentible por principio y siempre parcial. Popper sin embargo, reconocía que la objetividad era más difícil de alcanzar en las ciencias sociales porque el científico social lograba emanciparse de su propia capa social y de sus valores con dificultad. Así que la única manera –aunque casi imposible, sostenía- para llegar a la pureza de la ciencia era la de “combatir la confusión de esferas de valor y, sobre todo, excluir las valoraciones extra científicas de los problemas concernientes la verdad” (Adorno y Popper, 1973:111). En contra de las tesis holísticas –y aquí se refería más directamente al marxismo- el autor pensaba que se podía analizar una perspectiva sobre un evento pero no el evento en su totalidad. Adorno le contestaba que aún la sociología no tenía un sistema de leyes reconocido, ni mínimamente comparable con las de las ciencias naturales: por lo tanto tenía muy poco sentido cubrir este hueco trabajando en la mejoría de la metodología, y el riesgo en el que se podía caer era el de olvidarse por completo de su objeto, la sociedad. “Los métodos no dependen del ideal metodológico sino de la cosa” (Adorno y Popper, 1973:125). La sociedad, escribía Adorno, no era coherente en sí, sino todo lo contrario: era contradictoria, racional e irracional, regular e irregular a la vez y no podía ser explicada con una lógica discursiva. La sociedad no era un objeto de la naturaleza y tenía sus propias características; era una totalidad, que había que investigar en su globalidad, puesta su naturaleza de contradicción. Y así como es el objeto, así será el método, es decir que la sociología tenía que basarse en esta contradicción. Los hechos no podían ser investigados como hechos objetivos porque la sociedad actuaba continuamente en ellos. Diferentemente de Popper, según Adorno, el conocimiento verdadero era el de la totalidad que era necesariamente dialéctica. En contra de la actitud de la lógica de Popper que intentaba una mirada, la más objetiva posible de la sociedad, la Escuela de Frankfurt sostenía que no había simplemente que conocer la sociedad, sino que transformarla porque toda teoría social era también práctica, y era teoría crítica.

de encontrar un ‘criterio de demarcación’ entre teoría empírica y metafísica⁹².

La incompatibilidad –y la consecuente polémica– entre los estudios positivistas –tanto “ortodoxos” como “heterodoxos”– y los marxistas resulta evidente: en primer lugar, a nivel teórico y metodológico, puesto que los primeros rechazaban la dialéctica y el materialismo histórico como instrumentos de investigación sobre la sociedad. En segundo lugar, a diferencia de estos pensadores, los estudios marxistas ponían el acento en el considerable peso de la economía para el estudio de la sociedad: el mismo Marx, en el “Prefacio” a la *Contribución a la crítica de la economía política* (1859), decía que “el modo de producción de la vida material condiciona el proceso general de la vida social, política e intelectual. No es la consciencia de los hombres lo que determina su existencia, su existencia social es lo que determina su consciencia” (Marx, 1980:38).

A nivel ideológico y político, además, el positivismo declaraba la necesidad de una teoría totalmente separada de la praxis política, a diferencia del marxismo, que se basaba en el interés social y en el estudio de una alternativa política que en unos casos pasaba por la acción revolucionaria⁹³.

⁹² En este tema participaban tanto el positivismo del Círculo de Viena, con su sacralización del principio de verificación, como el racionalismo crítico o empirismo racional de Popper, con su apuesta más dialéctica, a su pesar, por la falsación.

⁹³ Max Horkheimer y Theodor Adorno dedicaron gran parte de sus estudios a este tema. Los dos filósofos de la Escuela de Frankfurt se centraron en la aparente condición de neutralidad que el positivismo profesaba y que, según ellos, escondía una actitud ideológica bien estructurada: en realidad, lejos de mantenerse alejados de cualquier implicación política, sus intelectuales asumían una actitud complaciente con el sistema vigente y tranquilizadora con los poderes dominantes. “El impulso de la posible transformación del ser por obra del deber ser, propio de la filosofía, dejaba paso al sobrio celo del que acepta el ser como deber ser. Y así ha sido desde los tiempos de Comte hasta los más famosos jefes de la escuela moderna: Max Weber, Emile Durkheim, Vilfredo Pareto” (Adorno y Horkhemier, 1971:17). Horkheimer y Adorno se interesaron en el componente político y ético de la cuestión. Por esta

Hauser no contestó nunca directamente a las acusaciones que el historiador del arte austríaco le había dispensado. Sin embargo, después de *Historia social del arte*, y en respuesta a las numerosas reseñas negativas al libro⁹⁴, escribiría *Introducción a la historia del arte* para aclarar unos puntos teóricos que habían quedado irresueltos en su primera obra y para defenderse de los críticos que le achacaban a su ensayo el hecho de ser demasiado ‘mecanicista’ y ‘economicista’. Más allá de algunas rectificaciones, Hauser declaraba que su manera de investigar sobre los fenómenos artísticos no había cambiado: “intacta ha quedado mi convicción de la necesidad del método sociológico en la historia del arte” (IHA:16).

Una de las intenciones de Gombrich, a lo largo de su trayectoria, fue precisamente la de demostrar que la teoría marxista carecía de una base científica sólida, sosteniéndose también en las teorías de Karl Popper. Más allá del marxismo, el historiador del arte austríaco reconocía sus deudas teóricas con su amigo filósofo: “Sir Karl Popper ha escrito extensamente sobre este tema [sobre el status de la historia y el papel de la explicación en los estudios sociales] y [sus] opiniones me parecen totalmente convincentes” (IdId:161)⁹⁵.

razón, en *Lecciones de Sociología* (1956), citaban el estudio del sociólogo americano Robert Lynd, *Knowledge for What? The Place of Social Science in American Culture* (1939), donde el autor criticaba la sociología positivista por ser aliada y arma del sistema capitalista, denunciando una actitud erudita y demasiado técnica por parte de los estudiosos. Según el autor, las ciencias sociales oficiales trabajaban para una autosatisfacción académica, es decir, para obtener cada vez más poder, olvidándose por completo del compromiso ético que radicaba en la base de sus primeros trabajos. “En este proceso la sociología pierde su razón de existir, se convierte en un instrumento de intereses socialmente fuertes y pierde por último su libertad intelectual, como en los sistemas totalitarios” (Adorno y Horkheimer, 1971:63).

⁹⁴ En “Critical Discourse in the Formation of a Social History of Art: Anglo-American Response to Arnold Hauser” (1985), Michael Orwicz se ha ocupado de la recepción de *Historia social del arte y de la literatura*, tomando en consideración las reseñas negativas que escribió la crítica de derecha y la de la izquierda occidental.

⁹⁵ Francisca Pérez Carreño (1992) sostenía que “en realidad la obra de Gombrich no se deja encuadrar en una concepción de la historia popperiana [...] y de que, además, recoge algunos motivos claramente kuhnianos” (Pérez Carreño, 1992:42).

Popper pensaba que tanto en las ciencias naturales como en las ciencias humanas se debía aplicar el mismo método científico porque era el único que podía garantizar un conocimiento anti-dogmático y válido, que pudiese rehuir los peligros de la ideología, de la acumulación del poder y del totalitarismo. Citando *Miseria del historicismo* (1961) de Popper, Gombrich negaba que la estructura lógica de la explicación que se utilizaba en la ciencia fuera diferente de la que usaban los historiadores: “El científico, incluido el científico social, está interesado en teorías generales o las llamadas leyes de su tema. Su objetivo consistirá generalmente en poner a prueba estas teorías frente a sus observaciones para averiguar si realmente se sostienen” (IdId:161)⁹⁶. En su texto, Popper había insistido en la poca científicidad del marxismo, debido a su cariz ‘historicista’⁹⁷ y ‘holística’ (Popper, 1973:89): frente al holismo historicista Popper proponía la “ingeniería social”, la tarea de revisar y adecuar las teorías hasta que no resistieran la prueba de la experiencia, momento en el que volverían a rectificarse o a sustituirse por otras “conjeturas” nuevas. Asimismo, Gombrich proponía el concepto de falsación en el su teoría (Pérez Carreño, 1996:323). Si a ambos autores, ingenuos le parecían los positivistas ortodoxos buscando verdades eternas mediante la verificación, más inoportunos le parecían los hegelianos y marxistas con sus verdades inverificables. Para Popper la forma de discurrir del ser humano empieza siempre desde la teoría o hipótesis o incluso sólo desde el horizonte problemático que lleva en su mente e interpreta los hechos empíricos según aquella perspectiva de partida, y por lo tanto, de manera parcial. En contraposición a esto –continuaba Popper–, la ciencia empírica procede por pasos pequeños, seleccionando siempre un sector de investigación circunscrito o un número limitado de

⁹⁶ Respecto a la cuestión de si Gombrich estaba más o menos de acuerdo con Popper sobre la comparabilidad de la ciencias naturales con las sociales resulta ciertamente interesante leer el estudio de Pérez Carreño (1992:46).

⁹⁷ Resulta muy interesante, respecto al tema del marxismo como historicismo, el ensayo que Althusser le dedica: Louis Althusser, “¿El marxismo es un historicismo?”, en *Para leer el capital* (1965).

caracteres que pertenecen a un fenómeno: no es posible abarcar todo, dado que la mirada humana es, siempre y necesariamente, selectiva (Popper, 1973:139). Por eso Gombrich proponía una nueva historia cultural, “más interesada en lo individual y concreto que en el estudio de pautas y estructuras” (IdId:79).

Un punto de vista diferente lo ofrecía Hauser, partidario de la perspectiva diltheyana de las *Ciencias del espíritu* (1883) que no admitía la posibilidad de una ciencia y una metodología únicas para los estudios naturales y los sociales. Según nuestro autor, había unas diferencias fundamentales entre las ‘verdades’ científicas y las del arte. La unicidad y la falta de comparabilidad de las obras de arte hacía que la “naturaleza de su evidencia” y su “descripción de la realidad” (SA:111) fueran diferentes de la científica en la medida en que, en el caso del arte, no hay ninguna otra obra que pueda desmentir o contradecir la primera. La validez de la ciencia no tenía nada que ver con la validez en el arte, y menos aún la búsqueda de su demostrabilidad. En sí mismo, el concepto de ‘validez’ era totalmente abstracto, basándose en la idea de que esta, en realidad, subsistía antes de ser atribuida a algo, es decir, le preexistía: y eso era incompatible con la idea de validez estética porque según Hauser, ella se revela en la obra de arte concreta y sólo con esta adquiriría un significado:

No hay ningún valor artístico que, separado de las respectivas obras, posea alguna clase de validez o se pueda convertir en objeto de una «contemplación esencial». La misma verdad puede aparecer y manifestarse en las más diversas relaciones y transformaciones; en cambio, para una creación artística valiosa no hay más que una forma determinante: la que hayan encontrado los sujetos psicológicos individuales y únicos (SA:113).

De este modo, una obra de arte más antigua no podía ser juzgada ni mejor ni peor, ni más completa ni menos, que una más reciente; debía declararse, por lo tanto, la imposibilidad de ser comparadas con los mismos parámetros, ya que el nexo entre ellas no era más que una construcción arbitraria, típica de la historia del arte, continuaba Hauser

(SA:114). Y por eso concluía con la afirmación por la cual el intelectual y el científico, sencillamente, no cumplían con el mismo papel.

Gombrich pensaba que había elementos de las obras de arte que podían juzgarse objetivamente como la tecnología (IdId:164). Y por ello, escribía que:

“Al historiador se le ordena tradicionalmente escribir sin temor ni favor, *sine ira et studio*, y se cree que el científico ha de estar todavía más ligado a la objetividad. Es esta exigencia la que consideraremos como de una importancia central para la relación entre la historia del arte y las ciencias sociales, pero tal vez sea mejor aproximarnos a ella desde el lado de la tecnología en primer lugar” (IdId: 164)

Aunque Gombrich admitía que estos criterios objetivos no determinaban el valor de la obra (Pérez Carreño, 1996:328), no descuidaba las afirmaciones de Popper quien había sostenido que había que “combatir la confusión de esferas de valor y, sobre todo, excluir las valoraciones extra científicas de los problemas concernientes la verdad” (Adorno y Popper, 1973:111). Por estas razones, podemos observar que existe una diferencia fundamental entre los dos planteamientos, y que ella reside en la importancia que Hauser daba al concepto de ideología y en su sentido más político. Para el autor húngaro no eran sólo los juicios de valor sino también los métodos mismos los que eran, en esencia, relativos y, por lo tanto, nunca objetivos. Según Hauser toda evaluación, valoración y también científicidad presupuesta tenía que ser mirada con la relatividad del filtro ideológico del presente, que condicionaba inevitablemente el juicio del crítico. Como veremos mejor en el capítulo 4 dedicado a la ideología, en *Introducción a la historia del arte*, Hauser afirmaba que cualquier enfoque y cualquier aproximación a la obra de arte tenían que ser interpretados como ‘punto de vista’ y no como una ‘verdad’:

Las obras de arte –escribía Hauser- son cimas inalcanzables [...] Cada generación las contempla desde otra perspectiva, viéndolas con nuevos ojos, sin que ello quiera decir que el punto de vista posterior tenga que ser

forzosamente el más adecuado. No es tanto el objeto sino más bien el punto de vista lo que varía y cambia (IHA:19).

Asimismo, el cambio del punto de vista no era debido “a una verdad más elevada sino, muchas veces, casi siempre, a un cambio de ideología” (IHA:60).

A diferencia de Hauser, Gombrich creía en la posibilidad –y en la necesidad– de encontrar un método que fuera lo más objetivo posible⁹⁸ y en su opinión, “la ciencia social que se autocalifica marxismo” (IdId:173) que vinculaba las superestructuras culturales con la estructura económica no era nada más que un método subjetivo y arbitrario. Gombrich citaba la frase de Hauser: “todos los factores, materiales e intelectuales, económicos e ideológicos, están unidos en una situación de interdependencia absoluta” (MCJ:118) y objetaba que esta declaración de interdependencia de todos los factores era un concepto arbitrario –uno de tantos. La arbitrariedad consistía en que era la “preferencia momentánea” del estudioso que orientaba su elección de los acontecimientos de la historia que él mismo convocaba. Se trataba, decía Gombrich, de “anti-especialistas” (IdId:159) que buscaban conexiones atractivas para penetrar en los problemas del pasado. Si bien afirmaba estar de acuerdo con una concepción de la historia del arte como un hilo del manto que no podía estar aislado de los hilos de la historia económica, social, religiosa o de las instituciones, añadía a continuación que probablemente se dejaban de lado otros hilos igualmente importantes⁹⁹. Según el autor, la lógica de las situaciones sociales era

⁹⁸ Algunos críticos (Carrier, 1983; Verstegen, 2003) han refutado la pretensión de objetividad científica del historiador del arte austríaco, que a menudo le llevaba a caer en diversas contradicciones.

⁹⁹ Vinçent Furió en su “Gombrich y la sociología del arte” (1999) afirmaba que “Gombrich siempre ha mantenido una actitud reticente hacia ciertas teorías sociales aplicadas al hecho artístico, y serán pocos los historiadores del arte que no conozcan la durísima crítica que realizó de la *Historia social de la literatura y el arte* de Arnold Hauser. Tampoco puede decirse que en *Arte e ilusión*, quizás su más influyente libro, las condiciones y valores sociales desempeñen un papel importante”. Igualmente,

importante pero no debía ser el único parámetro de análisis porque ésta, en el fondo, era sólo la interpretación de un fenómeno particular. Aconsejaba a los estudiosos de las ciencias sociales, por lo tanto, no investigar sólo los orígenes sociales de una obra, sino también las particularidades estéticas de la obra; reconocerle, en fin, un valor.

Además, Gombrich criticaba a los marxistas por descuidarse por completo de la autonomía de lo artístico, es decir, lo que él definía como ‘ley de continuidad’:

Si es que yo lo entiendo debidamente, el marxismo postula la existencia de una ley universal de acuerdo con la cual todas las actividades culturales son la consecuencia, o para ser más exacto, la ‘superestructura’ de cambios en el sistema de producción primaria [...] desde luego, la organización de la producción con sus correspondientes consecuencias sociales, formará parte de la situación en cuyo seno cobra forma la obra de arte. Me parece igualmente claro que, por sí sola, ella no puede determinar esta forma, ya que tuvimos amplias oportunidades para confirmar lo que cabría denominar ley de la continuidad, la ley de las tradiciones que tiende a modificar y ajustarse a nuevas situaciones, pero manteniendo su propio ímpetu (IdId:176).

Es cierto que Gombrich había leído con poca atención los escritos de Hauser, quien, como veremos en el capítulo dedicado a su teoría estética¹⁰⁰, convenía rotundamente sobre la necesidad de rescatar la autonomía del fenómeno artístico. Respecto al tema del estilo, por ejemplo, Hauser afirmaba que cada estilo surgía del anterior sin negarlo ni anularlo totalmente, conservando sus elementos aún desarrollables. Y además este “devenir dialéctico” (SA:520) del estilo se hacía evidente si se recurría a su historicidad: en esta, decía Hauser, no era presente un cambio claro y evidente de un estilo a otro, sino la

sostiene el autor, esta polémica con Hauser le había provocado la etiqueta de un estudioso “cerrado o contrario a las explicaciones sociológicas del hecho artístico, lo que a mi juicio es, considerando la totalidad de sus escritos y en especial los de los últimos años, una opinión poco fundamentada y que debiera corregirse” (Furio, 1999:135).

¹⁰⁰ Trataremos este asunto en el capítulo 6.

compenetración gradual de factores y elementos desarrollados y desarrollables, de una tradición que no se perdía, sino que se transformaba, mutando continuamente como la sociedad misma.

Hauser insistía sobre la importancia de no falsear el verdadero significado del materialismo histórico y afirmaba –en contra de las acusaciones de Gombrich– que nunca había querido reducir las obras de arte a meras copias de las condiciones económicas:

Las formulaciones más tempranas del materialismo histórico subrayan ya que las condiciones económicas de producción no se expresan directa y textualmente en las obras de la cultura, sino que sólo a través de una larga serie de mediaciones adoptan la forma de una proposición científica, de una norma moral o de una creación artística (IHA:351).

Y confirmaba que la vinculación entre economía y cultura no estaba rígidamente determinada, porque su relación se daba en términos totalmente dialécticos:

La objeción de que el espíritu se encuentra, a veces, en oposición con la motivación económica no afecta a la esencia del materialismo histórico. El núcleo de este, en efecto es que las obras del espíritu se constituyen en relación dialéctica con las condiciones económicas de la producción, no que aquellas sean simples copias de estas (IHA:357).

En relación al marxismo, Gombrich insistía que si bien era innegable que la organización de la producción y la estructura social desempeñaban un papel relevante en la aparición de estilos y movimientos, era igualmente evidente que por sí sola no podía determinar su forma, ya que en la configuración de las obras de arte intervenían muchos otros factores, entre ellos el peso de la propia tradición artística. De hecho, el poder de la tradición era, por lo menos en el campo de la historia del arte, uno de los pocos aspectos que Gombrich se atrevía a formular casi en términos de teoría o ley general. Si una obra de arte tenía un estilo identificable era porque existía una ley general según la cual nada podía salir de la nada y todos

los productos culturales tenían precedentes. Por eso criticaba a los marxistas afirmando que ellos “han pasado por alto el hecho de que el hombre es una criatura que aprende y traspasa conocimientos e ideas” (IdId:173)

En estas últimas reflexiones, podemos constatar cómo el conocimiento que Gombrich tenía de Marx era somero y parcial, a pesar de las críticas severas que le dirigía a su teoría y a las de sus epígonos. Y estas sobreinterpretaciones las encontramos en la mayoría de los intelectuales europeos –moderados o conservadores– de la época de la guerra fría. Marx y Engels, de hecho, no habían descuidado para nada la importancia de la tradición en los ámbitos culturales. Es más, en la *Carta a Konrad Schmidt* (1890), Engels subrayaba la importancia de la tradición como evidencia de una cierta autonomía de los factores culturales. En general, los dos filósofos explicaban que los fenómenos culturales eran condicionados por la base económica –en última instancia– pero que existía también una conexión ineludible con todo el material de pensamiento y, especialmente en el caso del arte, de experiencias técnicas, elaboraciones formales y actitudes de gusto que se habían acumulado en las épocas precedentes.

Por supuesto, no queremos afirmar aquí que Gombrich fuera un marxista sin saberlo ni mucho menos que Marx y Engels defendieran la autonomía de los diferentes ámbitos culturales –a los que, por otro lado, no les negaban su “efecto histórico” (1893). Sin embargo, sí pretendemos subrayar la importancia del carácter parcial y partidario de las lecturas que sobre todo en aquel momento histórico se hacían de las teorías de Marx.

Otro aspecto que queremos analizar, en este apartado, es la crítica que Gombrich hacía a Hauser sobre la utilización del método dialéctico. El autor austríaco acusaba a Hauser de incurrir en contradicciones al definir un estilo –como el del Barroco, por ejemplo– como clásico y anticlásico a la vez, escondiéndose detrás de “la ratonera intelectual del materialismo dialéctico” (MCJ:120), que admitía la presencia de

contradicciones internas en la historia. Gombrich sostenía que si bien podían darse contradicciones, ambas afirmaciones, como tal, no podían ser verdaderas: Hauser, pues, no podía decir que un estilo era clásico y anticlásico a la vez sin caer en el error. Si en el mundo hegeliano, seguía Gombrich, las contradicciones se resolvían por lo menos en la Idea absoluta, los materialistas que no creían que la realidad fuera el proceso del pensamiento del Absoluto, no podían por ninguna razón servirse de la dialéctica (MCJ:121). Aunque en la historia –admitía Gombrich– existían contradicciones y tensiones, la historia en sí no podía tener contradicciones. En “Lectura de las *Lecciones sobre estética* de Hegel” (1991), Gombrich lo explicitaba aún más:

El verdadero científico no busca la confirmación de sus hipótesis; está sobre todo al acecho de ejemplos contrarios. Una teoría que no puede chocar con nada no tiene contenido científico. El peligro de la herencia hegeliana reside precisamente en su aplicabilidad, que tienta por lo fácil. Después de todo, la dialéctica nos hace demasiado simple salir de cualquier contradicción. Como en realidad nos parece que todo en la vida está interrelacionado, cada método de interpretación puede jactarse del éxito (Gombrich, 1991:61).

De nuevo, Gombrich tomaba prestadas las afirmaciones de Popper, que en *La sociedad abierta y sus enemigos* (1945) había criticado a Hegel y en general a la teoría dialéctica sosteniendo que “no tiene empacho en declarar la admisibilidad y aun la conveniencia de las contradicciones” (Popper, 1992:384). Escribía Popper: “Pero si no es necesario evitar las contradicciones, entonces se vuelve imposible toda crítica y discusión puesto que la teoría crítica siempre consiste en señalar las contradicciones, ya sea dentro de la teoría criticada o entre ella y algunos hechos de la experiencia” (Popper, 1992:384). Según Popper, los marxistas, así como los sociólogos del conocimiento como Mannheim, destruían cualquier base de discusión racional y estaban condenados, finalmente, al antirracionalismo y al misticismo.

Como veremos, Hauser afirmaba que la dialéctica era uno de los ejes fundamentales de su teoría –marxista–: “La meta del trabajo mental dialéctico es la aproximación más profunda a la totalidad de las fuerzas en conflicto y la obtención de una imagen lo más exacta posible de la esfera de la que proceden los constitutivos del complejo en cuestión” (SA:423-424). La diferencia, otra vez, esencial entre las dos teorías residía en que los marxistas contemplaban la sociedad y la historia como una totalidad, mientras que Popper y Gombrich, tachando negativamente de ‘holismo’ tal enfoque, proponían un estudio a través de los mencionados pasos pequeños.

Hauser utilizaba el arte en general, y el estilo manierista en particular para explicar la necesidad de la dialéctica, entendida como la coexistencia de unas contradicciones en el seno de la misma actitud, como reflejo de una totalidad: “El arte aspira a buscar la realidad en su totalidad omnicomprendiva, el arte verdadero es testigo de aquel proceso dialéctico que consigue representar la totalidad de la vida humana en su desarrollo más profundo” (MP:56).

Según la filósofa Hannah Dehinard, “la irritación que el método materialista-dialéctico utilizado por Arnold Hauser provoca en el prof. Gombrich, le lleva tan lejos que hasta pone en duda la existencia del capitalismo” (Deinard, 1975:23). En efecto, Gombrich llegaría a escribir que:

Los críticos marxistas [...] están preocupados sobre todo por el análisis de los sistemas políticos. Puede ser cierto o no que el «capitalismo» -si existe tal cosa- contenga «contradicciones internas», si entendemos por capitalismo, un sistema de proposiciones que manifiestan creencias o intenciones [...]. Es cuando el político se vuelve historiador que esta confusión resulta perniciosa, pues le impide someter a prueba o eliminar ninguna hipótesis. Si encuentra que hay prueba que la confirmen, se alegra; si hay otras pruebas que parecen en conflicto, se alegra aún más, pues puede introducir el refinamiento de las “contradicciones” (MCJ:118).

En la reseña de 1953, Gombrich se había pronunciado sobre las conclusiones a las que había llegado Hauser en el capítulo sobre Manierismo, criticando su método holístico y subrayando que, además, su disertación se inspiraba en los estudios de la Dvôrak, que él asimismo criticaba. Según Gombrich “el constante peligro de la *Geistesgeschichte* es atribuir al *Zeitgeist* las características fisonómicas que encontramos en sus tipos artísticos dominantes” (MCJ:121)¹⁰¹. En general, Gombrich intentaba desmarcarse de la historia del arte de tradición hegeliana -definiéndose a sí mismo “un especie de hegeliano desertor” (Gombrich, 1991)- trasladando las críticas que, en el plano filosófico, Popper había dirigido a Hegel y a sus epígonos en *La Sociedad abierta y sus enemigos* y en *Miseria del Historicismo*. En *Lectura de las Lecciones sobre estética de G. W. F. Hegel* (1991) Gombrich afirmaba que historiadores como Jakob Burckhardt, Max Dvôrak y Heinrich Wölfflin, aunque con evidentes diferencias, habían caído en el hechizo hegeliano, tratando de ‘reconstruir’ el sentido de una obra de arte en virtud del espíritu de una época a la que pertenecía, olvidándose de valorar la auténtica autonomía de la creatividad artística (Lizarraga-Gutiérrez, 2011:167).

Por mucho que Gombrich propusiera una teoría que quería la abolición de la jerarquía de los estilos y aludiera al pensamiento de Aby Warburg, para quien era más útil utilizar todos aquellos documentos que no formaban parte del análisis ‘clásico’, él mismo caía en el peligro de incurrir en una “especificidad” como explicaba Enrico Castelnuovo (2007:47). El riesgo, según Castelnuovo, era no tomar en consideración el pensamiento fuerte de una época y su “estrategia de

¹⁰¹ Por mucho que las obras de arte pudieran ser afectadas por numerosos condicionantes de tipo histórico y social, y aunque Gombrich nunca descartara la existencia de interrelaciones entre el arte y otros niveles de la realidad social y cultural, el autor sostenía que se trataba de relaciones extrínsecas al artificio artístico, ya que este tenía su propia lógica interna de justificación. Gombrich rechazaba esta tradición hegeliana, por la cual el espíritu de una determinada época tenía una preponderancia absoluta, porque era leído como el artífice intelectual de la obra de arte.

las imágenes” (Castelnuovo, 2007:46) y por eso la crítica de Gombrich era evidentemente partidista, así como señalaba el historiador italiano:

Qualsiasi documento che sembra basarsi sulla ‘specificità’ del campo artistico è privilegiato rispetto ad altri tipi di documenti che mostrano le forme, le ragioni e le vie di una strategia delle immagini, intese come strumenti di dominazione ideologica, come, per esempio, si vide nei trattati della Controriforma. In definitiva: è importante solo ciò che succede dentro un campo specifico, mentre i nessi tra i campi (culturali, economici, politici, ecc) sono meno importanti (Castelnuovo, 2007:47).

Además, investigar los detalles, como proponía Gombrich, ¿no suponía al fin y al cabo otro punto de vista, una enésima elección del historiador, un relativismo que Gombrich mismo repudiaba?

El historiador austríaco ridiculizaba a Hauser por afirmar que la crisis de 1551 en Europa había determinado una crisis existencial en los artistas, sin explicar cómo, en cambio, durante otra gravísima crisis –la de 1494 con Savonarola– un artista como Perugino había podido crear imágenes muy tranquilizadoras (MCJ:120). Castelnuovo recordaba a Gombrich que justo en ocasión de aquella crisis, Boticelli distaría mucho de dibujar composiciones ‘tranquilas’, como quedaba en evidencia en su *Natividad*. Como Castelnuovo, también Carlo Ginzburg estaba de acuerdo con el hecho de que, a veces, la visión microsociológica de Gombrich resultaba excesivamente restrictiva (Ginzburg, 1989:63). Ginzburg añadía que el actitud de Gombrich escondía, más bien, una distancia y, aún peor, una desconfianza respecto a la historia, “si ha la netta impressione che questa insistenza [de Gombrich] implichi uno scarso interesse, o meglio una notevole diffidenza verso le ricerche dei nessi tra le opere d’arte e la situazione storica in cui esse nascono” (Ginzburg, 1989:65).

Sin darse cuenta, Gombrich acababa la reseña de 1953 evidenciando una de las características –desde su punto de vista negativa– que veremos contarse entre las más innovadoras del pensamiento de

Hauser: la investigación histórica como instrumento de diagnóstico del presente. De esta manera lo manifestaba Gombrich: “Quizá el problema reside en que Arnold Hauser confiesa no estar interesado en el pasado en cuanto tal, sino en tomar como propósito de la búsqueda histórica la comprensión del presente” (MCJ:121).

Hauser tenía una postura clara respecto a este tema: según él, en primer lugar y como ya hemos mencionado, era difícil, si no imposible, mantener una pretensión de objetividad respecto al pasado, al estar, los seres humanos, siempre condicionados por la ideología de la época a la cual pertenecen. Es más, en *Sociología del arte*, Hauser contestaba de manera muy lúcida sobre la imposibilidad de una crítica que se basara en un criterio de objetividad que eludiese el presente. El punto de vista del intelectual se situaba, como bien decía Hauser, “en el límite entre poesía y verdad, teoría y praxis” (SA:608-609):

Cabe que en la crítica las cosas no sean de tantos colores, pero tampoco se trata en ella de ninguna doctrina demostrable o de ninguna valoración clara. Ante el elogio o la censura de las obras, el crítico se abandona con frecuencia a una declaración de amor indirectamente motivada o al desbordamiento de un resentimiento oculto... Queda abierta la cuestión de si se trata en general de una consideración objetiva, racionalmente inmejorable, o más bien de un punto de vista situado en el límite entre poesía y verdad, teoría y praxis. Ciertamente, la crítica auténtica se rige en parte por el principio de controlabilidad, pero es igualmente cierto que ninguna crítica de arte puede ser totalmente objetiva, ajena al presente, atemporal y definitiva (SA:608-609).

En segundo lugar, las perspectivas y las responsabilidades éticas que según Hauser tenía el intelectual y el artista, los ligaban inevitablemente a la visión del presente. Como justamente decía Gombrich, Hauser estaba interesado en el pasado para entender el presente. En este sentido, la cultura no debía perder su significado vivo, no sólo como ciencia ni como método, sino como exégesis del presente y praxis de cambio. Y estas eran razones políticas, las mismas razones que todos los marxistas de la época esgrimían en su lucha contra el capitalismo. Esta actitud política y anti-burguesa era

exactamente la que defendía Hauser en el contexto cultural inglés de los estudios sobre el arte, liderado por Ernst Gombrich.

Los capítulos que hemos discutido hasta ahora forman la primera parte de la tesis. Aquí hemos trazado el recorrido intelectual de Hauser, tomando en cuenta diferentes aspectos de su biografía, desde los culturales hasta los políticos. Creemos que todas estas reflexiones y análisis nos pueden ser útiles para entender mejor la segunda parte de este estudio, donde se ha emprendido un estudio ‘conceptual’ de su teoría del arte.

PARTE II

LA TEORÍA DEL ARTE DE ARNOLD HAUSER: SU INTERPRETACIÓN ROMÁNTICA DEL MARXISMO

Siempre que personalidades excepcionales dicten sus precios al mundo [...] mientras estas grandes personalidades intenten convertir el mundo en expresión suya, en su propia obra, creada a su arbitrio, siempre habrá niños hambrientos. (Brecht)

En la primera parte de la tesis hemos delineado el recorrido intelectual de Hauser, resiguiendo los lugares donde había vivido y estudiado, los pensadores y académicos que había conocido y la tradición cultural que había asimilado a lo largo de su camino. Esto nos ha permitido señalar la herencia de la tradición alemana romántica, que formaba parte de su bagaje y con la cual se había enfrentado de manera conflictiva, así como aproximarnos al sentido de exclusión personal y cultural que había tenido que vivir como intelectual, judío y marxista: con estas premisas podemos en adelante intentar demarcar su teoría del arte y su interpretación del marxismo. En esta segunda parte tendremos la oportunidad de profundizar en estos aspectos a partir del análisis de los que podemos considerar como puntos neurálgicos de su teoría —el arte como superestructura ideológica, el arte como condición ética y subjetiva, el análisis del arte de masas y del mercado del arte y la investigación sobre Manierismo como manifiesto político— y que él mismo desarrolló en sus cuatro ensayos, *Historia social del arte y de la literatura* (1951), *Introducción a la historia del arte* (1958), *El Manierismo: la crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno* (1964) y *Sociología del arte* (1972).

Antes de ello, no obstante, cabe destacar que, en realidad, nuestro autor no tuvo la intención de formular una teoría del arte, es decir, carecía de la voluntad de organizar sus reflexiones de una manera sistemática y orgánica. Esto es relevante porque nos obliga a advertir que lo que aquí definimos como ‘teoría del arte’ ha sido fruto de una sistematización *a posteriori* de su pensamiento y una interpretación de ella a partir de sus escritos.

Por otro lado, una de las características más evidentes de nuestro autor era su postura ambivalente: sobre todo en su último escrito, *Sociología del arte*, veremos por ejemplo como Hauser hacía coexistir dos concepciones diferentes del arte. Si por un lado el arte era instrumento de conocimiento de la realidad en sus contradicciones históricas y dialécticas, y por eso se demostraba necesario para desvelar la narración ideológica de la clase dominante, por el otro, y a la vez, era esclavo de este mismo poder, víctima y arma del sistema capitalista. Por lo tanto, por un lado “el arte mantiene su carácter apologético porque, aunque deje de ser propaganda directa y glorificación manifiesta de los poderosos y los mecenas, continúa siendo una especie de legitimización de sus privilegios, de su “derroche ostentoso” y “ocio ostentoso” (SA:286) y por el otro “el arte ha de contribuir a la redención de las desdichas [ideologías] que aquejan actualmente a la humanidad” (SA:547).

Este enfoque político, en un sentido marxista, que tenía en cuenta la colectividad y la sociedad dividida en clases, convivía –en aparente contraste– con una idea de arte que, no perdiendo la responsabilidad ética, asumía sin embargo una connotación subjetivista e individual. Como veremos en el capítulo 6, el arte era compensación, consolación y compromiso respecto a los problemas de la existencia y de la humanidad entendida, en este caso, como algo universal.

Asimismo, Hauser hablaba de un arte abierto que estaba en relación dialéctica con el mundo, con su público y con el artista mismo: un arte que se creaba y se recreaba con la participación fundamental del

receptor, que él entendía como individuo históricamente determinado y a la vez como sujeto universal. Incluso, dentro de la cuestión del arte de masas, parecía tomar partido por el arte de élite, del arte definido por él como ‘sublime’, y sin embargo, hacía una apelación hacia una democratización de la cultura. Igualmente, podía hablar de ideología como falsa conciencia y, a la vez, de ideología como esperanza. En síntesis, si por un lado Hauser afirmaba su postura marxista, inscribiendo su concepción del arte como ideología en una teoría materialista de la historia de una determinada época y de una determinada clase, por el otro, proponía una definición deshistorizada del arte cuya praxis ético-existencial tomaba significado universalmente en un sujeto transhistórico. De alguna manera, como veremos, Hauser no abandonaba aquella tendencia romántica –que hemos visto ser protagonista de su formación intelectual– por la cual la conciencia de pertenecer a un todo, de formar parte de este desde la propia individualidad, conllevaba una responsabilidad moral.

Con estas últimas reflexiones nos situamos ante otra cuestión que concierne a la figura de Hauser: como el autor no se había planteado la tarea de escribir una *teoría* del arte, tampoco había tenido intención de delinear una que fuera marxista. Como veremos a lo largo de la tesis, la postura marxista de Hauser no se fundó nunca, como en otros autores, en la praxis política, sino más bien en una cuestión ética que consideraba el sujeto individual como representante y garante de la humanidad. No consideraba la posibilidad de la revolución del proletariado, ni la utopía de una sociedad sin clases. Sin embargo, proyectaba en el arte la posibilidad de una emancipación –por lo menos individual– del capitalismo. El marxismo, para él, era un arma de lucha contra el sistema, un instrumento más que un fin (Löwy, 1976:67).

En esta tesis daremos particular relieve a estos ‘contrastes netos’ de nuestro autor ya que, precisa y paradójicamente, lo que nos ha resultado más interesante de su pensamiento han sido sus aporías. En otras palabras, mientras que sus reflexiones teóricas marxistas no son

particularmente novedosas, en sus contradicciones y en sus incoherencias sí que podemos encontrar una atractiva originalidad en la obra de Hauser ya que estos deslices, estas grietas de su discurso, nos permiten reconstruir la humanidad política de un estudioso que decidía escribir una teoría del arte marxista, a pesar de la hostilidad que el ambiente político y cultural de su época le había destinado; de un marxista “teórico” cuyo trabajo, por el temor propio a la época de la guerra fría y el miedo al país aliado del bloque capitalista en el que vivía, padeció indudablemente este evidente clima anticomunista¹⁰².

Al lado de esta postura temerosa, sus ensayos nos hablan de un marxista autodidacta, alejado de cualquier escuela y de los grandes intelectuales marxistas, cuya teoría se construyó de manera híbrida mezclando a autores considerablemente dispares y en la que siempre estuvo muy presente el peso de una tradición romántica. Igualmente nos esbozan el perfil de una persona inquieta e insegura que tenía “una relación particularmente problemática con el lenguaje. Me atormento – escribía Hauser–, me peleo, lucho con él, no como un enemigo, más bien como un amigo exigente que no se deja contentar tan fácilmente” (CCL:51).

Más allá de cualquier explicación política e individual, lo que resulta ‘incoherente’ en el pensamiento de Hauser se podría explicar con lo que Lukács había definido como la coexistencia en un mismo hombre de “tendencias espirituales opuestas” (Lukács, 1969:7), proponiendo observar la posibilidad de que convivieran en él dos actitudes y dos sentimientos diferentes respecto al mundo y a la sociedad. En el prefacio a la segunda edición de *Historia y conciencia de clase* (1923)

¹⁰² La idea de que la actitud ambigua y poco constante de Hauser respecto al marxismo fuera una cuestión esencialmente política fue abordada por Lee Congdon en “Arnold Hauser and the Retreat from Marxism” (2004). La cuestión política es una explicación fundamental -y que, además, es históricamente importante reconocer y remarcar en cualquier caso- pero en el caso de Hauser no puede ser reducida sólo a este factor.

Lukács escribía sobre esta condición ambigua y bipolar, hablando de su experiencia en los años inmediatamente anteriores y posteriores respecto a la primera guerra mundial:

Si se admite, en el caso de Fausto, que un mismo pecho puede albergar dos almas, ¿por qué no ha de ser posible reconocer la acción simultánea y contradictoria de tendencias espirituales opuestas en un mismo hombre, un hombre normal que pasa de una clase a la otra, en el proceso de una crisis mundial? Yo encuentro en mi mundo ideal de entonces tendencias simultáneas, por un lado, hacia la asimilación del marxismo y la activación política, y por el otro, hacia una constante intensificación de planteamientos caracterizados por un puro idealismo ético (Lukács, 1969:7).

Después de una primera formación caracterizada por esta condición, Lukács experimentaría un cambio de fundamental importancia, que Löwy definió como un ‘viraje ontológico’ (Löwy, 1976), desde un idealismo subjetivo de corte kantiano (Vedda, 2006:59) y una actitud negativa respecto a la vida cotidiana, descrita como un informe caos, hacia el marxismo como utopía política y punto de partida para la abolición de las diferencias de clase. Este pasaje fue útil para Lukács, porque dio un contenido más concreto a su crítica al capitalismo, al concepto de alienación –que él bien definió como reificación– y al de ideología. En Hauser, en cambio, la falta de estas condiciones, la falta de una perspectiva política así como de la formulación de una solución y de una alternativa social, hizo que su lucha contra la modernidad le convirtiera en un ‘revolucionario sin revolución’¹⁰³.

Si a la primera fase intelectual de Lukács, la de la cosmogonía trágica, le correspondió luego una segunda fase basada en la poética del realismo, en Hauser, en cambio, la condición trágica de la existencia se quedó como constante telón de fondo de sus reflexiones. Por eso, su

¹⁰³ La definición de “revolucionario sin revolución” la hemos tomado prestada del mismo Lukács quien definía Ady Endre como el poeta de los revolucionarios –húngaros- sin revolución (Lukács, 1909:45).

poética del realismo marxista pudo convivir románticamente al lado de una perspectiva subjetivista. Sin embargo, podemos percatarnos sin dificultad de cómo esta convivencia de contrastes teóricos es en efecto una nota discordante: como se comentará en el capítulo 6, el triunfo del realismo suponía la afirmación de la prioridad del ser frente a la conciencia, de la praxis frente a la especulación teórica que la teoría intersubjetivista representaba.

En esta segunda parte de la tesis se constatará cómo la ausencia de una perspectiva profundamente política creaba en Hauser evidentes dificultades teóricas: cuando, por ejemplo, Hauser utilizaba el concepto de ideología como ‘falsa conciencia’ —es decir como imposición mistificadora por parte de la clase burguesa de valores y maneras de pensar el mundo—, no tenía en cuenta que esta idea necesitaba como contraparte una conciencia *otra*, ‘verdadera’, en la cual se proyectaba un posible cambio social. Como bien argumentaría Frederic Jameson, “el análisis ideológico es impensable sin una concepción de clase social como determinante en última instancia” (1980:200), concepción que Hauser no tenía ni quería tener. De hecho, Hauser no creía en el potencial revolucionario del proletariado —de hecho no creía ni siquiera en la solución igualitaria del socialismo— y ello colisionaba con los postulados marxistas, tal como apuntaba, por ejemplo, Walter Benjamin —autor que Hauser citaba a menudo en sus obras— en *El autor como productor* (1934): “la lucha revolucionaria no es una lucha entre el capitalismo y el Espíritu sino entre el capitalismo y el proletariado” (Benjamin, 2004:99). En síntesis, la lucha de Hauser se resumía en “capitalismo *versus* espíritu”, donde por espíritu él entendía la interioridad del hombre, el significado más profundo de la existencia humana que el capitalismo estaba amenazando.

En esta segunda parte, haremos dialogar a menudo nuestro ensayista con otros autores —no solamente marxistas—: nos ha parecido útil este ejercicio para entender y reconstruir con más detalle su pensamiento y a la vez para resaltar su posición teórica de historiador y teórico del arte.

4. LA TEORÍA DE LA IDEOLOGÍA COMO FALSA CONCIENCIA

Its history [ideology] is thus more adequately understood if the term ideology is perceived as a tool which critical intellectuals used differently according to the changing historical circumstance to which they were responding.
(O. K. Werckmeister)

Era necesario dedicar un capítulo al concepto de ideología en el pensamiento de Arnold Hauser ya que este tema resulta ser un verdadero *leitmotiv* de su producción teórica. En *Conversaciones con Lukács* nuestro autor consideraba que la esencia misma del marxismo residía en el concepto de ideología:

La esencia del marxismo, considerado como fundamento histórico y filosófico-social de la actividad socio-humana, reside en el concepto de ideología. Somos fundamentalmente marxistas siempre que derivemos la influencia social, las formas y criterios del pensamiento, de la sensibilidad y de la inclinación, de las relaciones de propiedad y del poder de clase de las correspondientes capas privilegiadas. Según esto, los hombres sienten y actúan no de acuerdo con su razón y comprensión, ni tampoco en virtud de sus necesidades reales y objetivos conscientes, sino en función de sus impulsos, intereses y deseos que, en parte, son inconsciente (CCL:91).

La cuestión de la ideología fue, en efecto, fundamental en la teoría de Marx y Engels y –sobre todo– de las generaciones marxistas del siglo XX¹⁰⁴, quienes construyeron su pensamiento basándose en la

¹⁰⁴ Es necesario recordar que el concepto de ideología tiene una historia muy larga que empieza antes del mismo Marx, exactamente con una serie de pensadores franceses entre los que cabe destacar Destutt de Tracy y su *Mémoire sur la faculté de penser* (1796). En esta época, la ideología tenía el significado de una suerte de ciencia de las ideas. Sin embargo, es a partir de Marx que este asunto empieza a asumir una

interpretación del concepto de ideología de los dos filósofos alemanes. Cada generación leyó a Marx y Engels de manera original e innovadora, según las necesidades y las inquietudes de su propia época, y por eso la interpretación misma del concepto de ideología tuvo a que ver, ella misma, con una cuestión ‘ideológica’.

Sirviéndonos de la clasificación que Raymond Williams utilizaba en *Marxismo y literatura* (1977), se puede decir que hay tres versiones habituales del concepto de ideología dentro del marxismo: en primer lugar, la que entiende la ideología como un sistema de creencias característico de un grupo o de una clase particular; en segundo lugar, la que la comprende como un sistema de creencias ilusorias –ideas falsas o falsa conciencia– que puede ser contrastado con el conocimiento verdadero o científico; y, finalmente, la que la percibe como el proceso general de producción de significados e ideas (Williams, 1977:71)¹⁰⁵.

La generación de marxistas de la época de Lukács o de la primera Escuela de Frankfurt, así como de los historiadores del arte como Hauser, Antal y Klingender, utilizaba las primeras dos concepciones

importancia semántica y ética dentro de los debates filosóficos afuera y dentro del marxismo.

¹⁰⁵ También útil puede ser la definición que daba Norberto Bobbio en “Pareto e la critica delle ideologie” y “L’ideologia in Pareto e in Marx” (1969). Según Bobbio, había un significado *débil* de ideología con el cual se designa el *genus*, o una *species* variadamente definida, de los sistemas de creencias políticas: un conjunto de ideas y de valores que se refieren al orden político y que tienen la función de guiar los comportamientos políticos colectivos. En este caso, la ideología es un concepto neutro, que prescinde del eventual carácter engañoso de las creencias políticas. El significado *fuerte* tiene origen en el concepto de ideología de Marx, entendido como falsa conciencia de las relaciones de dominación entre las clases, y se diferencia claramente del *débil* porque mantiene en el propio centro la noción de falsedad, diversamente modificada, corregida o alterada por los distintos autores: la ideología es una creencia falsa. En el significado *fuerte* ideología es un concepto negativo que denota precisamente el carácter engañoso, de falsa conciencia, de una creencia política (Bobbio, 1969:34).

de ideología, es decir, la interpretaban como ‘falsa conciencia’, basándose en la lectura de las primeras obras de Marx y Engels, sobre todo de la *Ideología alemana* (1932)¹⁰⁶. Un viraje importante lo dio Louis Althusser cuando, centrándose en la lectura del Marx ‘maduro’, le sustraía al concepto de ideología cualquier significación negativa y sobre todo mistificadora. Como veremos¹⁰⁷, esta nueva interpretación será la base de las teorías de autores como Nicos Hadjinicolaou, Timothy J. Clark y Otto Werckmeister, los últimos dos en abierto contraste con la generación de Hauser.

En línea con la generación marxista a la cual pertenecía, Hauser acostumbraba a hablar de ideología en términos de falsa conciencia, aunque se pueden leer unas reflexiones –sobre todo en su última obra, *Sociología del arte*– donde este concepto se tiñe de un color más neutro, acercándose a la lectura que de esta había dado su compañero Karl Mannheim en *Ideología y Utopía* (1929).

En *Sociología del arte*, Hauser perfilaba una breve historia de la ideología y notaba cómo este concepto, entendido como mistificación de lo real, nació en la misma época en la cual se daban los primeros estudios de psicología del desvelamiento y constataba la relatividad del conocimiento y de los valores culturales (SA:174).

Las experiencias descorazonadoras y las ilusiones perdidas de la época de la Revolución contribuyeron a los conceptos de ideología y racionalización, de mentira vital y resentimiento. La nueva forma de pensar se basaba en la sospecha de que detrás de todo lo manifiesto, está oculto lo latente; detrás de todo lo consciente, lo inconsciente. [...] La idea de un pensamiento que desenmascara, descubre y prueba toda manifestación en función de la intención que subyace en ella, pertenecía al patrimonio común de la época (SA:175-176).

¹⁰⁶ *La Ideología alemana* fue escrita por Marx y Engels entre 1845 y 1846 aunque no fue editada hasta 1932 en Moscú.

¹⁰⁷ Hemos tratado este asunto en el capítulo 4.3.

Nuestro autor asociaba, evidentemente, el nacimiento de la ideología con la crisis de la modernidad (Wallace, 1996:34). Esta definición de ideología era presente –con las debidas diferencias– en el pensamiento de cuatro grandes pensadores Marx, Nietzsche, Freud y Pareto, los mismos autores que Karl Mannheim había nombrado como precursores de la Sociología del conocimiento (Mannheim, 1963:89). Los cuatro concordaban, escribía Hauser, “en que toda la vida psíquica manifiesta, a menudo, era solo enmascaramiento y distorsión de la realidad y los cuatro operaban con el concepto de “falsa conciencia”, aunque lo definieran de manera diferente” (SA:177).

Este capítulo nos servirá para ir introduciendo el pensamiento de Hauser, y lo haremos tomando como objeto de nuestros análisis las temáticas que han surgido a partir del tema de la ideología. Además, profundizaremos en la concepción de la ideología de Marx y Engels como ‘falsa conciencia’ tal como la había interpretado Hauser y su generación. Haremos, más tarde, un breve paréntesis tomando en consideración la concepción de Lukács, como referencia fundamental para la teoría de Hauser sobre este asunto. Asimismo seguiremos discutiendo sobre cómo la generación posterior, la althusseriana, ofrecerá otra lectura sobre el concepto de ideología en Marx y Engels, rechazando de esta manera la visión de los ‘padres’.

4.1. La generación marxista ‘occidental’ de Hauser y su interpretación de la ideología

La generación de Hauser había leído el concepto de ideología en Marx y Engels como falsa conciencia, es decir con una acepción “fuerte” (Bobbio, 1969:34). Es en la *Carta a Mebring* (1893) de Engels que se utilizaba expresamente la expresión “falsa conciencia”:

La ideología es un proceso que se opera por el llamado pensador conscientemente, en efecto, pero con una *conciencia falsa*. Las verdaderas

fuerzas propulsoras que lo mueven, permanecen ignoradas para él; de otro modo, no sería tal proceso ideológico. Se imaginan, pues, fuerzas propulsoras falsas o aparentes (Engels, 1893).

Años atrás, en la *Ideología alemana* Marx y Engels habían hablado de ideología utilizando la metáfora de la cámara oscura dejando entender que la conciencia que el hombre tenía del mundo no era real y verdadera, sino deformada: “en toda la ideología los hombres y sus relaciones aparecen invertidos como en una cámara oscura” y “este fenómeno responde a su proceso histórico de vida, como la inversión de los objetos al proyectarse sobre la retina responde a su proceso de vida directamente físico” (Marx y Engels, 1972:40). En este escrito, la ideología tenía un sentido crítico porque estaba concebida como el pensamiento distorsionado que provenía de las contradicciones sociales –inherentes a la sociedad de clases– y que a la vez servía para enmascararlas, legitimando directa o indirectamente una estructura de dominación (Payne, 2002:134). Según algunos marxistas, como Hauser, estas representaciones equivocadas de la realidad servían a la clase dominante para poder perpetuar, dentro del sistema capitalista, los mecanismos de alienación y explotación que imponían a las clases subalternas. Marx había afirmado, en la *Ideología alemana*, que la clase burguesa, por ser la clase que detentaba el poder

estaba obligada, para poder sacar adelante los fines que persigue, a presentar su propio interés como el interés común de todos los miembros de la sociedad, es decir, expresando esto mismo en términos ideales, a imprimir a sus ideas la forma de la universalidad, a presentar estas ideas como las únicas racionales y dotadas de vigencia absoluta (Marx y Engels, 1972:59).

Citando una vez más *Ideología alemana*, podemos constatar esta relación de determinación entre clase dominante e ideas dominantes:

Las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes en cada época; o, dicho en otros términos, la clase que ejerce el poder material dominante en la sociedad es, al mismo tiempo, su poder espiritual dominante. La clase que tiene a su disposición los medios para la producción material

dispone con ello, al mismo tiempo, de los medios para la producción espiritual, lo que hace que se le sometan, al propio tiempo, por termino medio, las ideas de quienes carecen de los medios necesarios para producir espiritualmente. Las ideas dominantes no son otra cosa que la expresión ideal de las relaciones materiales dominantes, las mismas relaciones materiales dominantes concebidas como ideas; por tanto, las relaciones que hacen una determinada clase dominante son también las que confieren el papel dominante a sus ideas. Los individuos que forman la clase dominante tienen también, entre otras cosas, la conciencia de ello y piensan a tono con ello; por eso, en cuanto dominan como clase y en cuanto determinan todo el ámbito de una época histórica, se comprende de suyo que lo hacen en toda su extensión y, por tanto, entre otras cosas, también como pensadores, como productores de ideas, que regulen la producción y distribución de las ideas de su tiempo; y que sus ideas sean, por ello mismo, las ideas dominantes de su época. Por ejemplo, en una época y en un país en que se disputan el poder la corona, la aristocracia y la burguesía, en que, por tanto, se halla dividida la dominación, se impone como idea dominante la doctrina de la división de poderes, proclamada ahora como “ley eterna” (Marx y Engels, 1972:58)¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Era en el Prefacio a la edición de 1859 de la *Crítica de la economía política* de Marx y Engels, donde se daba un cambio posible del concepto de ideología desde una falsa conciencia, y por lo tanto desde un significado peyorativo del término, hacia un significado más constructivo del término. Según algunos filósofos gramscianos italianos (Frosini, 2003; Liguori, 2004) la frase en este Prefacio por la cual son “las formas ideológicas en que los hombres adquieren conciencia de este conflicto y luchan por resolverlo” (Marx, 1980:5), denota un cambio muy importante respecto al significado de ideología. Y a partir de este cambio y de este prefacio, Gramsci daría su versión positiva de la ideología. Según Nicolao Merker, había un giro muy importante sobre todo desde la concepción del joven Marx: “c’è una notevole correzione rispetto alle ideologie equiparate nel 1845-46 soltanto a una coscienza distorta, ‘capovolta’, del mondo reale. Non è detto che tale natura di immagini capovolte l’abbiano sempre” (Merker, 1986:21). Según Terry Eagleton (2005), era en *El Capital*, que cambiaba el concepto de ideología: “Si en la *Ideología alemana*, quedaba la posibilidad de descubrir la realidad como realmente es, en *El capital* cambia el paradigma porque la realidad misma es ahora intrínsecamente engañosa, y por tanto es fundamental la ciencia para adentrarse en sus formas fenoménicas y mostrar su esencia. La ideología pasa, de esta manera, de su sentido epistemológico a su sentido más político” (Eagleton, 2005:89).

Las ideologías o superestructuras eran la filosofía, el arte, el derecho, la religión, la moral, la política, entre otras, es decir todas aquellas imágenes, los valores y las formas de conciencia que las personas creían propias y universales y que, en realidad, eran fruto de la producción material. Marx y Engels en la *Ideología alemana*, habían sustraído a estas superestructuras “su propia historia” y “su propio desarrollo” (Marx y Engels, 1972:36):

También las formaciones nebulosas que se condensan en el cerebro de los hombres son sublimaciones necesarias de su proceso material de vida, proceso empíricamente registrable y sujeto a condiciones materiales. La moral, la religión, la metafísica y cualquier otra ideología y las formas de conciencia que a ellas corresponden pierden, así, la apariencia de su propia sustantividad. No tienen su propia historia ni su propio desarrollo, sino que los hombres que desarrollan su producción material y su intercambio material cambian también, al cambiar esta realidad, su pensamiento y los productos de su pensamiento. No es la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia. Desde el primer punto de vista, se parte de la conciencia como del individuo viviente; desde el segundo punto de vista, que es el que corresponde a la vida real, se parte del mismo individuo real viviente y se considera la conciencia solamente como su conciencia. (Marx y Engels, 1972:42)

El arte, como superestructura y por sus características intrínsecas, poseía un fuerte componente propagandístico y había sido siempre un útil instrumento para la clase al poder. Como veremos, Hauser hablaba abiertamente de esta condición del arte: “El arte [...] como propaganda más o menos descubierta, se pone al servicio de los intereses de una liga, de una camarilla, de un partido político o de una determinada clase social” (IHA:25) y hacía notar cómo Marx había sido el primero en reconocer esta característica: “Marx fue, sin embargo, el primero que formuló el pensamiento de que los valores espirituales son armas políticas” (IHA:26). Además, a partir del siglo XIX el arte había sido casi totalmente subsumido por el poder capitalista, tal como lo demostraban los fenómenos como el arte de masas, el sistema del mercado del arte e incluso la disciplina misma de

la historia del arte, temas que frecuentemente encontramos en los análisis de Hauser.

Para la generación de Hauser, y de Lukács, de Mannheim, de Ernst Fischer, de Francis Klingender y Frederick Antal –entre otros–, cuyas teorías se habían movido en oposición a los valores generados por el sistema capitalista –y asimismo en polémica con el positivismo que representaba su ‘determinación’ académica– la afiliación al marxismo tomaba significado en el seno de esta lucha y, por eso, su interpretación de los escritos de Marx y Engels se traducían en la crítica de la ideología de la clase dominante. Eran los intereses y privilegios de clase de que hablaban Marx y Engels que autores como Hauser querían combatir, y por eso el marxismo era una posible solución hacia la liberación del hombre alienado y mortificado por el yugo capitalista y por la gran mistificación que representaba su ideología. Asimismo, románticamente aspiraban al pleno florecimiento del hombre, pero del hombre real, sumergido en la historia, en sus relaciones de producción, en un tiempo y en un espacio determinado. Según lo que escribía Engels, con la llegada de la sociedad socialista, los hombres se habrían reapropiado de su libertad:

harán los hombres su historia con plena conciencia; a partir de ese momento irán teniendo predominantemente y cada vez más las causas sociales que ellos pongan en movimiento los efectos que ellos deseen. Es el salto de la humanidad desde el reino de la necesidad al reino de la libertad” (Engels, 1878).

Como consideraba Valeriano Bozal: “El punto de vista que ahora se configura tiene bien poco que ver con aquel que concibe el marxismo en su estricta dimensión economicista. De lo que se trata no es solo de crear una sociedad más desarrollada, sino de crear una sociedad en la que cada ser humano pueda desarrollarse libre y totalmente. Sin decirlo de forma expresa, Marx piensa en el «hombre total» del Renacimiento” (Bozal, 1996:171).

Dentro de lo que hemos definido como crítica al capitalismo, la lectura de la ideología como falsa conciencia estaba ligada a otro importante término de la cuestión, es decir, la alienación. De hecho, el concepto de ideología tenía su razón de existencia a partir de la teoría sobre la alienación de Marx, expuesta ya en los *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844* (Eagleton, 2005:101): según Marx, en determinadas condiciones sociales, las producciones culturales, así como las materiales, escapaban del control de los seres humanos para adoptar una existencia aparentemente autónoma. Las producciones mismas, entonces, ejercían un poder tan dominante sobre los seres humanos que los sometían enteramente. Según la lectura que Lukács hacía en su *Estética* (1963), Marx había afirmado que los individuos, no reconociendo como propios los fenómenos y las producciones sociales y culturales, aceptaban su existencia como inevitable. Por consiguiente, estas producciones sociales y culturales, es decir las formas ideológicas, eran falsas y sobre todo falsificaban activamente la realidad (Lukács, 1966:375).

En Lukács, así como en Hauser, la teoría de la ideología se creaba a partir de la idea de la mercancía y del fetichismo. “Sus críticas a la ideología se desarrollaban a través de una suerte de lectura de síntomas: el objetivo de la crítica era descubrir la tendencia no confesada del texto oficial a través de sus rupturas, sus espacios en blanco y sus deslices” (Žižek, 2003:4). Puesta la atención fundamental, de estos autores, hacia el capitalismo y todos sus apéndices, su teoría de la ideología sólo tenía sentido a partir de una crítica que fuera *desfetichizante* (Benhabib, 2003:75) y cuya finalidad fuera mostrar que la realidad social del capitalismo se presentaba en sí misma necesariamente en una forma mistificada (Jay, 1974:34). La verdad se podría alcanzar si estas fuerzas frustrantes y alienantes hubieran sido abolidas, porque la ideología era ‘falsa’ en la medida en que la ‘esencia’ humana estaba forzosamente bloqueada y enajenada.

Leída de esta manera, no se podía más que tener una postura ética y política firme, pues de lo contrario toda crítica y toda lucha se

vaciarían de significado. Incluso los intelectuales de la primera Escuela de Frankfurt –por lo menos hasta 1937 y ejemplo de ello puede ser Max Horkheimer y su *Teoría tradicional y teoría crítica* (1937)– mantenían un “concepto materialista de una sociedad libre”, hecho que resultaba posible sobre el supuesto de que los individuos son sujetos constitutivos de un mundo social: ellos debían reapropiarse de la realidad social (Jay, 1974).

Como veremos en el capítulo 5, el punto de vista de Hauser, respecto a este tema, era bastante más pesimista. Sobre todo al principio de su camino teórico la ideología era entendida como falsa conciencia, en un sentido fuerte y peyorativo, y parecía que no hubiera solución a este problema. Su crítica a la ideología capitalista y a la alienación era la base de todo su pensamiento y sus juicios éticos que se fundaban en el concepto de ‘falso’ no encontraban una conciencia ‘verdadera’ en una alternativa política, ni en la clase proletaria, ni a través de una revolución, sino sólo en una ‘verdadera’ esencia de un individuo universalmente concebido. Como se ha adelantado, Hauser estaba ligado a una idea de lucha ética pero individual: en sus primeros escritos, el hombre podía volver a encontrar una suerte de verdad a través de los análisis sociológicos, y posteriormente, esta tarea se relegaba al arte. En Hauser, faltaba una perspectiva política, y sin duda no creía en una sociedad en la que pudiera llegarse a abolir la división de las clases:

El caso es que yo no puedo creer sin más ni más en la posibilidad histórica de una sociedad sin diferencia alguna de clases como pretende el marxismo. Sí, estoy de acuerdo en que se pueden suprimir las diferencias económicas de clase. Pero no creo que se pueda realizar la supresión de los principios reglamentarios de la estratificación y la selección dentro de una sociedad organizada de una forma u otra (CCL:28).

Eso no excluye que no considerara la posibilidad de una mejoría, sobre todo cuando hablaba del papel consolador del arte; sin embargo, esta posibilidad concernía al individuo y no a la colectividad. Consecuentemente, su interpretación de ideología como falsa

conciencia se traducían en una lucha personal y solipsista en contra del capitalismo en sí. Es conocido, y nos interesa insistir en ello, que el pensamiento de Hauser estaba influenciado por los escritos de Lukács –joven– y por Karl Mannheim, con los que, también en el caso de la ideología, podemos ver una cercanía de enfoque¹⁰⁹.

Para Lukács, la ‘falsa’ conciencia era propia de la burguesía y residía en su incapacidad de comprender la sociedad como una totalidad, debida a los desastrosos efectos de la reificación. El materialismo histórico de Marx permitía comprender la realidad como una totalidad y en este sentido se presentaba como algo superior de la ciencia burguesa, que tenía todas las esferas de conocimiento aisladas y no concebidas a partir de sus condicionamientos históricos y económicos. Según lo que escribía en *Historia y conciencia de clase*, la ideología era falsa conciencia pero precisamente por su condición burguesa, no por ser ideología. La reificación, según autores como Lukács y Hauser, fragmentaba y dislocaba la experiencia social de cada individuo: como consecuencia las personas se olvidaban de que la sociedad era un proceso colectivo. A diferencia de Hauser, Lukács consideraba que a la ideología burguesa el proletariado podía imponerle la ciencia del proletariado porque sólo el proletariado podía transformar esta tradición ideológica. Según Lukács, existía una verdad pero ésta quedaba fuera del alcance de la clase burguesa; de este modo, sólo la clase proletaria podía llegar, como clase subalterna, a esta verdad, a ‘totalizar’ el orden social, entender y transformar su propia situación. Un verdadero reconocimiento de su condición era inseparable de una comprensión de la totalidad social en la que se encontraba opresivamente posicionado, de modo que los momentos en que el proletariado podía llegar a la autoconciencia, y conocer el

¹⁰⁹ La concepción del concepto de ideología en Karl Mannheim se tratará en un capítulo posterior, donde se trazaran las similitudes directas con el pensamiento de Hauser

sistema capitalista por lo que era, eran en realidad idénticos (Lukács, 1969)¹¹⁰.

La teoría de la ideología de Lukács estaba desarrollada de manera más orgánica y sistemática que la que veremos en Hauser y además llegaba a unas soluciones más bien políticas. Sin embargo, las reflexiones de Lukács nos sirven para acercarnos a la herencia marxista de Hauser. Estas mismas consideraciones las podemos hacer sobre la cuestión de la alienación, otro punto teórico que los dos autores húngaros tenían en común. En *Historia y conciencia de clase*, Lukács reflexionaba en torno al modo en que para Marx el estudio del sistema capitalista empezaba con el análisis de la mercancía, que era el problema estructural de la sociedad capitalista en todas sus manifestaciones. Lukács hablaba del tema de la reificación como consecuencia de la objetivación de la lógica de la mercancía: la lógica de intercambio de mercancía se hacía objetiva en las relaciones entre las personas que por eso perdían de vista la naturalidad de su relación. Perder de vista la ‘humanidad’ de las relaciones para plegarse ante la lógica de mercancías se traducía en lo que se define como fetichismo de la mercancía. La ideología había transformado las relaciones humanas en una apariencia de relaciones entre cosas. Toda relación humana había asumido como modelo el de la mercancía, desnaturalizando su condición verdadera, como el trabajo mismo que considerado como mercancía se comparaba a otros trabajos, porque podía ser medido económicamente. Como veremos en el capítulo 8, Hauser desarrollaba las mismas reflexiones

¹¹⁰ Por lo tanto, según Lukács cada clase tenía una ideología, aunque hasta que la autoconciencia del proletariado no se desarrollara, la clase dominante englobaría el pensamiento común. Las críticas que autores como Eagleton (2005) y antes Nicos Poulantzas (1978) hicieron a Lukács, nos servirán para criticar el mismo Hauser. Según estos autores para Lukács, y más en general para el marxismo ‘historicista’, cada clase social tenía su propia visión del mundo, peculiar y corporativa, que expresaba las condiciones materiales de su existencia; la dominación ideológica consistía entonces en una de esas visiones del mundo que acababa imponiendo su marca sobre la totalidad de la formación social (Eagleton, 2005).

sobre alienación en su ensayo *Manierismo*, donde afirmaba que “la alienación era la deshumanización de las relaciones” (M:233) y era evidente en el arte porque:

Las obras que antes surgían de condiciones únicas, para fines determinados, de relaciones personales específicas y por encargo de personas conocidas del artista, se han convertido en mercancías con un valor comercial y en un sustrato de transacciones de mercado, creándose así una situación que da origen a una relación problemática del autor con su obra y con su público (M:255).

Así como en la teoría de Hauser, en Lukács la perspectiva de emancipación de la ideología se daba también en el universo del arte. En “Narrar o describir” (1936), Lukács le reconocía al arte el papel de mostrar una totalidad en movimiento y años más tarde en la *Estética* (1964), señalaba la hostilidad del capitalismo respecto al nacimiento de una verdadera cultura y asignaba al arte la misión de mostrar un mundo en el que los hombre podían sentirse como en el propio hogar. En este ensayo, incidía en la importancia del momento de desenmascaramiento de aquel dispositivo ideológico que se encarnaba en el fetichismo de la mercancía que, como decía Marx, se había transformado en las relaciones entre los individuos. Según el autor, el arte auténtico era un tipo de conocimiento desfetichizante, y podía lograr reconvertir lo que según la apariencia se presentaba como una cosa, en lo que realmente era: una relación entre las personas.

Por último, creemos conveniente hacer referencia a las propuestas de pensadores como Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Henri Lefebvre y el ya citado Georg Lukács, entre otros, a los que Perry Anderson catalogó como “marxistas occidentales” (Anderson, 1976). Sin duda, dentro de este grupo podemos incluir también a Hauser, por lo que las reflexiones de Anderson nos han sido realmente útiles para poder enmarcar nuestro autor. El historiador inglés afirmaba que estos autores –en este caso con la exclusión de Lukács– habían promulgado la escisión entre teoría y praxis, algo inconcebible para los marxistas anteriores.

La derrota del movimiento de la clase obrera alemana y sus partidos por parte del fascismo, el terror abierto del estalinismo y las ‘purgas’ consiguientes en el aparato de poder soviético, habían destruido todas las ilusiones en relación con este primer experimento del socialismo (Jay, 1974:18). El establecimiento del imperio capitalista en la casi totalidad de Occidente y el sometimiento de las clases subalternas – único potencial revolucionario–, hizo que algunos marxistas, como el mismo Hauser, desarrollaran un profundo pesimismo respecto a la posibilidad de un cambio real, relegando la idea del proletariado como totalmente integrado dentro del capitalismo (Adorno y Horkheimer, 1944; Hauser, 1958; Marcuse, 1964). La separación entre teoría y praxis en la *Introducción a la historia del arte* de Hauser se traducía en un giro aún más ‘teórico’: según nuestro autor, no había que abandonar la praxis, sino que fundarla en la teoría. La crítica a la ideología, el desenmascaramiento de la opresión burguesa no pasaba por la conciencia de una clase o por la lucha armada, sino por un instrumento intelectual: los estudios sociológicos. La sociología era la praxis: con ella se podía formular un diagnóstico sobre el presente y se podía aspirar a la liberación del individuo. Por lo tanto la praxis se inscribía dentro de la teoría, como única arma útil para la lucha: toda la responsabilidad pues reposaba en manos de los intelectuales. De esta manera, en sus primeras obras, Hauser se acercaba a la idea de intelectual “flotante” que había formulado Karl Mannheim. Sin embargo, ya en los años 70, en su *Sociología del arte* la fórmula de liberación del individuo residiría más bien en el arte –ya no en la sociología y menos en el intelectual– y en su llamamiento moral.

Otro punto interesante que analizaba Anderson, como elemento común a esta generación de marxistas occidentales era –junto a la desaparición de la estrategia revolucionaria del discurso marxista– el evidente descuido del análisis teórico de las estructuras económicas y políticas y su sustitución por las superestructuras, sobre todo la

estética¹¹¹ y la filosofía (Anderson, 1979:36). El motivo principal de este viraje no había sido otro que el descubrimiento de la obra juvenil de Marx, los *Manuscritos* de 1844, publicados por primera vez en Moscú en 1932. Fue sobre todo a partir de la posguerra que estos textos se difundieron masivamente, influenciando profundamente en el desarrollo del marxismo. El marxismo occidental desandaba así el itinerario de Marx (Anderson, 1979:45): si el filósofo alemán había empezado con la filosofía para interesarse luego por la política y sobre todo la economía, los marxistas occidentales apartaban el Marx economista para investigar sobre sus escritos filosóficos. El marxismo se convertía, de esta manera, en un problema epistemológico: el materialismo histórico y el materialismo dialéctico se utilizaron como sistemas de interpretación –y transformación– del mundo: se dio mucha importancia al ‘método’, tema al cual Marx no había nunca dado prioridad (Anderson, 1979:47).

En Hauser era manifiesta una lectura casi exclusiva de las obras juveniles de Marx y Engels. Una de las pruebas de ello, y en la que se profundizará en el capítulo sobre *Manierismo*, era la crítica que Hauser dirigía a Marx respecto a una definición supuestamente idealista que del concepto de alienación había dado el filósofo alemán. Era evidente, en este caso, que Hauser se basaba en el concepto de alienación de los *Manuscritos* y no en el de las obras maduras de Marx.

Como veremos en el capítulo siguiente, marxistas occidentales como Hauser formularon una teoría del arte en tanto que elemento emancipador de la propia –y engañosa– ideología que lo había generado. Este binomio de falso/verdadero creaba, no obstante, unas contradicciones que estos autores solían resolver a través de unas soluciones de herencia idealista.

¹¹¹ Georg Lukács (1910; 1916-1918; 1920; 1961; 1964); Hauser (1951; 1958; 1964; 1972); Lucien Goldmann (1963); Theodor W. Adorno (1941; 1962; 1970; 1974); Walter Benjamin, (1925; 1931; 1936); Henri Lefebvre (1953); Galvano Della Volpe (1966); Herbert Marcuse (1977).

4.2. Arte como superestructura ideológica y arte como superación de la propia ideología

Como los demás marxistas occidentales, también Hauser había tratado a fondo el problema de la cultura planteando, a finales de su trayectoria teórica, la posibilidad de derrotar la ideología capitalista a través del potencial revolucionario y emancipador del arte.

El interesante desafío que se preveía para nuestro autor era demostrar que aunque el arte fuera en sí mismo una forma ideológica –entendida la ideología en su significado crítico–, no todo arte era ideológico y que, dado que existía una falsa conciencia y una verdadera, del mismo modo había un arte falso y uno verdadero. Aún más, se abría la posibilidad de pensar el arte como una de las grietas del sistema a través del cual se podía solucionar el problema de la ideología.

Si la generación de Hauser había interpretado el concepto de ideología en Marx y Engels como algo negativo, que había que desenmascarar, en ningún momento se habían planteado el problema de que los dos filósofos alemanes, aunque le reconocieran al arte –de alguna manera– un valor cognoscitivo, no habían planteado la posibilidad de una teoría del arte y menos aún que el arte en sí pudiera ser la solución a la ideología¹¹². En efecto, Marx y Engels nunca debatieron ampliamente

¹¹² La idea que en Marx y Engels el arte -y el artista- fuera un instrumento de lucha anti capitalista pertenece a numerosos estudiosos marxistas. Según Carlo Salinari, por ejemplo, el concepto de realismo y de tendencia en Engels podía ser leído como uno de los instrumentos científicos de un estudio social y político del mundo pre-comunista (Salinari, 1970:18). La literatura no podía reflejar solamente la sociedad y las diversidades sociales hasta la lucha de clase, ésta tenía también que suponer un arma inteligente para entender hacia dónde se dirigían los movimientos sociales para poder interpretar y utilizar, luego, este conocimiento para la transformación de la sociedad capitalista. El artista podía ser uno de los sujetos de este, tan esperado, cambio. Valeriano Bozal también se pronunció al respecto y escribió que:

sobre este tema, ni pensaron específicamente en el arte como herramienta de cambio y de revolución, mientras que sobre todo autores como Lukács y Hauser apostaron mucho a por el arte, hasta dibujar una teoría. La idea de estética, que se traduce en una teoría del arte válida en todos los tiempos, no podía formar parte de una visión marxiana, porque contradecía intrínsecamente el concepto de

“Debemos dar un paso más a fin de precisar cuál sea lo típico a que Marx y Engels se refieren, lo esencial a que el artista debe atender, ya sea para “representarlo”, ya para “crearlo”. Se trata de aquella contradicción que explica el movimiento histórico y social: la que se produce entre el desarrollo de las fuerzas productivas y las relaciones de producción. Cuando Marx marca distancia respecto del socialismo utópico, no lo hace porque rechace los contenidos utópicos del mismo, sino porque el socialismo utópico prescinde del análisis científico de las leyes sociales. Si es posible cambiar la sociedad capitalista, no será gracias al voluntarismo, su transformación se llevará a cabo sólo a condición de conocer esas leyes sociales, la contradicción principal existente en el seno de la sociedad capitalista, la que enfrenta el desarrollo de las fuerzas productivas con las relaciones de producción. La expresión de esta contradicción se hace perceptible en la lucha de clases...que el artista debe “reflejar” (Bozal, 1996:165). Sin embargo, es probable que Marx y Engels entendieran el arte realista sobre todo como herramienta de estudio y análisis de la sociedad ,cuya finalidad era el desenmascaramiento de la falsa consciencia del hombre para rescatar las verdaderas condiciones de la sociedad. De hecho, se podría citar lo que escribía Engels a Konrad Schmidt (1890). En esta carta se pone en evidencia que más que unas teorías ellos quisieron ofrecer una guía y herramientas de estudio: “Pero nuestra concepción de la historia es, sobre todo, *una guía para el estudio* y no una palanca para levantar construcciones a la manera del hegelianismo” (Engels, 1890). Esta lectura sería útil para evitar el peligro de hipostasiar conceptos como el de arte auténtico y verdadero. No creemos que haya que forzar demasiado esta lectura de arte como herramienta de lucha. Si leemos Engels y su “Carta A Minna Kautsky”, podemos ver que el artista no tenía que ser portador consciente del cambio social, es decir no tenía por qué tener esta responsabilidad consciente: “Yo creo que la tendencia debe salir de la situación y la acción mismas, sin que esté formulada explícitamente, y que el poeta no tiene por qué dar al lector, en forma acabada, la solución histórica futura de los conflictos sociales que describe”. En efecto, como escribía Werckmeister: “Scholars in capitalist states have concluded that if Marx [...] never returned to his early interest in aesthetics, he must have considered that art did not form any part of the primary material in which the historical progress towards a socialist future could be traced” (Werckmeister, 1973:502).

materialismo histórico. Construir una teoría del arte, en efecto, se traducían en la inevitable deshistorización del arte: posibilidad que Marx y Engels no habían previsto porque el arte, en cuanto ideología, no podía eludir la historia (Marx y Engels, 1972:44). En ningún momento, según Marx y Engels podía existir una idea de arte que fuera ‘auténtico’ y ‘verdadero’ en el significado de catártico y salvífico.

Como bien escribió Werckmeister (1973), Marx no había atribuido al arte un poder revolucionario y menos aún había hablado de un arte no ideológico. De alguna forma, decía el historiador del arte, ellos habían percibido la ‘inmortalidad’ del arte pero sólo en el pasado, en la época griega, o en el futuro, comunista. En cambio, un autor como Hauser había hablado de la supervivencia en las épocas de un arte verdadero que lejos de caer en la trampa de la ideología, sabía reconocer y luchar en contra del mismo sistema que lo había generado. Y esta característica del arte era lo que le obligaba a comprometerse con la sociedad:

El arte auténtico ha de corresponder a los hechos de la existencia en que se ha creado [...] El criterio de la fecundidad de un arte comprometido no estriba en la solución de crisis y conflictos, sino en combatir la ilusión de que, en medio de los peligros y bajo el signo de la catástrofe, todavía se sigue viviendo en un mundo sin peligro alguno (SA:847-848).

Podemos decir que la generación marxista de la época de Hauser había reinterpretado la poética del realismo de Marx y Engels, traduciéndola en una teoría de un arte cognoscitivo –y desvelador de ideologías. De esta manera, como explicaba Frederic Jameson (1980), se había justificado la construcción de sus teorías estéticas:

La originalidad del concepto de realismo, sin embargo, reside en su reivindicación de un estatus cognitivo a la par que estético. Un nuevo valor, contemporáneo de la secularización del mundo bajo el capitalismo, el ideal del realismo presupone una forma de experiencia estética que, no obstante, reclama una relación vinculante con lo real mismo, es decir, con aquellas esferas de conocimiento y praxis que tradicionalmente habían sido diferenciadas de la esfera de lo estético, con sus juicios desinteresados y su

constitución como pura apariencia (Jameson, 1980:202).

La manera en que Hauser salía del brete que suponía la aporía de haber creado una teoría estética en la cual el arte era una forma ideológica y a la vez arma de lucha contra la propia ideología, era la de considerar que el arte tenía una cierta autonomía que impedía su reducción a un mero fenómeno ideológico. Es más, reducir el arte a su aspecto ideológico atentaba contra la esencia misma del arte. Como señalaba Hauser: “Todo arte está condicionado socialmente pero no todo en el arte es definible socialmente. No lo es, sobre todo, la calidad artística, porque esta no posee ningún equivalente sociológico” (IHA:27). Estas mismas reflexiones las encontramos en otros autores marxistas como por ejemplo Adolfo Sánchez Vázquez. Según lo que leemos en *Las ideas estéticas de Marx* (1965): “la caracterización del arte esencialmente por su peso ideológico olvida este hecho histórico capital: que las ideologías de clase vienen y van, mientras que el arte verdadero queda” (Sánchez Vázquez, 1965:29). En citas como esta podemos leer una alusión a un arte que por su capacidad de tender un puente entre los hombres a través del tiempo y la sociedad mostraba una vocación de universalidad, aunque no se hablaba de universalidad en términos idealistas, abstracta e intemporal, sino siempre refiriéndose al “universal humano que surge en y por lo particular” (Sánchez Vázquez, 1965:29). En Hauser, sobre todo después de las ásperas críticas que había encendido su *Historia social del arte*, se leía una verdadera necesidad de emancipar el arte de su determinación social y económica. Por lo tanto, el autor húngaro apuntaba la presencia de un valor estético que no podía ser estudiado ni siquiera por la sociología:

Si se destruye o ignora, en efecto, la complejidad de la obra artística, el entrelazamiento de los motivos, la multivocidad de los símbolos, la polifonía de las voces, la interacción de los elementos sustanciales y formales y las inanalizables vibraciones en el tono de un artista, puede decirse que se ha renunciado a lo mejor de lo que el arte puede ofrecer (IHA:34).

Una obra de arte –decía Hauser– se podía considerar como tal si realizaba el equilibrio entre su contenido y su forma: “La circunstancia que lo político, social y humanamente verdadero y correcto se revele primero artísticamente en obras formalmente logradas, no significa la primacía axiológica sino únicamente el *sine qua non* ontológico de la calidad estética” (SA:402). Forma y contenido, según marxistas como Hauser y Lukács, eran dos elementos distintos pero sólo se podían imaginar en relación mutua, no había obras de arte que fueran forma pura ni otras que fueran mero contenido. La relación entre los dos factores era dialéctica, por su reciprocidad particular, por la paradoja de su indivisibilidad y mutua indiferenciabilidad.

Por su lado, un autor como Marcuse, ejemplo de la línea intelectual de la Escuela de Frankfurt, en *La dimensión estética* (1977) afirmaba que el poder emancipador del arte residía justamente en su autonomía y su particularidad estética:

...la literatura no es revolucionaria porque sea escrita para la clase obrera o para la “revolución”. La literatura se puede llamar con pleno sentido revolucionaria sólo en relación a sí misma, como contenido convertido en forma. El potencial político del arte estriba únicamente en su propia dimensión estética, su relación con la praxis es inexorablemente indirecta, mediada y frustrante. Cuanto más inmediatamente política sea la obra de arte, más sensiblemente reduce el poder de extrañamiento y los radicales y trascendentes objetivos de cambio. En este sentido puede darse mayor potencial subversivo en la poesía de Baudelaire y de Rimbaud que en las obras didácticas de Brecht (Marcuse, 1978:59).

La idea por la cual el arte, aún teniendo en cuenta su condición ideológica, conservara cierta autonomía aparecía ya, aunque de manera imprecisa, en los escritos de Marx y Engels, aunque es probable que autores como Hauser hubieran forzado el discurso de los dos filósofos por sus propios intereses teóricos. En el caso de la autonomía, en efecto, Marx y Engels habían afirmado rotundamente que no siempre podía contemplarse una relación directa entre

estructura y superestructuras, como explicaba Engels en la “Carta a Josep Bloch” (1890):

Según la concepción materialista de la historia, el factor que es determinante en *última instancia* en la historia es la producción y la reproducción de la vida real. Más no fue afirmado ni por Marx ni por mí. Si ahora alguien tergiversa las cosas afirmando que el factor económico es el único factor determinante, lo que hará es transformar aquella proposición en una frase vacía, abstracta, absurda. La situación económica es la base, pero los diferentes momentos de la superestructura [...] ejercen también su influencia sobre el curso de las luchas históricas y en muchos casos determinan su *forma* de modo preponderante. Hay acción y reacción recíproca de todos estos factores, y es a través de ellas como el movimiento económico acaba por afirmarse como elemento necesario en medio de la masa infinita de cosas accidentales (Engels, 1890).

Además, al reconocer en las superestructuras la presencia de una tradición, Marx y Engels habían posiblemente alimentado la ilusión de una autonomía de estas respecto a la base estructural. Engels lo señalaba en la “Carta a Konrad Schmidt”:

Como campo circunscrito de la división del trabajo, la filosofía de cada época tiene como premisa un determinado material de ideas que le legan sus predecesores y del que arranca. Así se explica que países económicamente atrasados puedan, sin embargo, llevar la batuta en materia de filosofía (Engels, 1890).

Una de las polémicas con la que tuvieron que enfrentarse los dos filósofos alemanes era la que cuestionaba la posibilidad de un desarrollo histórico independiente de las distintas esferas ideológicas, que ellos mismos rechazaban. El hecho de que estas estuvieran vinculadas a la base económica no significaba que se les negara también un “efecto histórico” como señalaba Engels en la Carta a Mehring (1893):

Este modo de ver se basa en una representación vulgar antidualéctica de la causa y el efecto de acciones y reacciones. Que un factor histórico, una vez alumbrado por otros hechos, que son en última instancia hechos económicos, repercuta a su vez sobre lo que le rodea e incluso sobre sus

propias causas, es cosa que olvidan, a veces muy intencionadamente, esos caballeros (Engels, 1893).

Y aún en la Introducción de 1857 a la *Crítica de la economía política*, Marx seguía marcando la relación entre el arte y el desarrollo general de la sociedad:

Es sabido, por lo que al arte se refiere, que determinadas épocas de florecimiento del mismo no están en modo alguno en relación con el desarrollo general de la sociedad, y, por lo tanto, tampoco con el fundamento material, con el esqueleto de su organización. Por ejemplo, los griegos comparados con los modernos, o también Shakespeare. Respecto de ciertas formas de arte, por ejemplo, de la épica, se reconoce incluso que en su forma clásica, en la que hace época a escala mundial, no pueden ser producidas, tan pronto como aparece la producción artística en cuanto tal; y que, por lo tanto, dentro de la propia esfera del arte ciertas formas significativas del mismo sólo son posibles sobre la base de un estadio no desarrollado del desarrollo artístico. Si esto ocurre en la relación entre los diferentes géneros artísticos dentro de la esfera misma del arte, es menos sorprendente que esto ocurra en la relación de la esfera artística en su conjunto con el desarrollo general de la sociedad. La dificultad consiste exclusivamente en la formulación general de estas contradicciones. Tan pronto como son especificadas, ya han sido aclaradas (Marx, 1980:312)

Además, en el mismo escrito, Marx había hablado de un arte, el griego, que más allá del vínculo con lo real y con la sociedad, había resistido al tiempo y a las clases:

Pero la dificultad no consiste en comprender que el arte griego y la epopeya están vinculados a ciertas formas del desarrollo social. La dificultad reside en que ambos nos procuran todavía un placer estético y que aún tienen para nosotros, en ciertos sentidos, el valor de normas y modelos inaccesibles (Marx, 1980:312).

Según Marx, el goce ‘eterno’ del arte griego se explicaba con el hecho de que aquel arte había nacido en la época de la infancia de la humanidad, en un estadio social poco evolucionado bajo condiciones diferentes, en el que aún no se había dado la división del trabajo:

Un hombre no puede volver a ser niño, so pena de caer en la puerilidad. ¿Pero no encuentra acaso placer en la ingenuidad del niño, y, una vez llegado a un nivel superior, no debe aspirar él mismo a reproducir su verdad? En la naturaleza infantil, ¿no ve cada época revivir su propio carácter en su verdad natural? ¿Por qué la infancia histórica de la humanidad, allí donde ha alcanzado su más bello florecimiento; por qué esa etapa de desarrollo acabada para siempre no ejercería un hechizo eterno? (Marx, 1980:313).

Esta idea de Marx por la cual al arte griego era un arte eternamente gozable tenía sus raíces, según el estudioso José María Durán, en Winckelmann y Schiller y más en general en aquella tradición alemana que veía en la belleza griega el reflejo del progreso moral e intelectual del hombre (Durán, 2008:94). De esta manera, probablemente el mismo Marx había incurrido en lo que Hadjinicolaou definiría como ideología *imageé*: “El efecto estético no es más que el placer experimentado por el espectador que se reconoce en la ideología *imageé* de la obra” (Hadjinicolaou, 1974:106).

Respecto a la cuestión de la ‘eternidad’ del arte griego, Hauser intentaba rechazar cualquier residuo idealista del discurso marxiano. Nuestro autor consideraba que cualquier juicio sobre las obras de arte dependía del punto de vista ‘ideológico’ del crítico y por eso señalaba: “Las obras de arte son cimas inalcanzables...Cada generación las contempla desde otra perspectiva, viéndolas con nuevos ojos, sin que ello quiera decir que el punto de vista posterior tenga que ser forzosamente el más adecuado” (IHA:19). El punto de vista desde el cual se juzgaban, decía Hauser, ya fuera contemporáneo o posterior a ellas, estaba siempre condicionado por el gusto de la época, por el tipo de educación, los hábitos, los ideales, en una palabra por la ideología. El arte no nacía y se desarrollaba en un desierto social, sino todo lo contrario, en una sociedad, y además claramente estratificada.

El autor tomaba el caso de Homero –como ejemplo de la distancia histórica con el que se juzgan las obras del pasado– y enfatizaba la diferencia de recepción entre la que había suscitado en su propia

época y la que se podía generar en el presente. A la vez que enlazaba con el discurso de Marx sobre los griegos, lo invertía por completo. Como se ha dicho anteriormente, según Marx, el goce que el arte griego proporcionaba a los hombres en todas las épocas se daba porque aquel arte había nacido en un estadio social poco evolucionado y bajo condiciones muy diferentes. Ahora bien, según el filósofo alemán, el desarrollo de la práctica artística como reflejo o interpretación de unas determinadas condiciones sociales inmaduras no impedía el disfrute de esa práctica en un momento posterior, aun cuando esas mismas condiciones sociales habían desaparecido por completo. Hauser no estaba de acuerdo con Marx, porque el problema según él no residía en volver a ser “infantil”: el goce que los individuos obtenían delante de las obras de arte griego era diferente en las diferentes épocas, o sea, en ningún caso el mismo. El arte griego no era un arte ‘eterno’ en el sentido que llegaba intacto hasta la contemporaneidad, sino que los diferentes juicios que de éste habían dado las generaciones posteriores, a partir de los latinos hasta el neoclasicismo, había influenciado y contribuido a la construcción del punto de vista del individuo del siglo XX.

De esta manera, nos acercamos a uno de los puntos más importantes de la teoría de Hauser: el único referente que nuestro autor utilizaba para entender la ideología y para juzgar la cultura era el presente y no un futuro utópico. Y en efecto, era la superposición de juicios y críticas de las diferentes obras y su transmisión cultural a través de las épocas lo que creaba, según Hauser, el punto de vista –ideológico– del sujeto. Como señalaba Hauser:

Volver a ser «infantil», como quería Marx, no se logra cuando se quiere, y tampoco nos serviría de mucho. Por el contrario, hay que ser muy adulto y muy poco ingenuo para gozar la poesía homérica, creada de una manera sumamente artificiosa, la cual presuponía relaciones totalmente desaparecidas, presuposición a la que se llegó gracias a la mediación del neoclasicismo; del Renacimiento, de Dante y de Virgilio (SA:567).

Con este tipo de reflexiones, Hauser en realidad ampliaba su visión de la ideología que dejaba de presentarse únicamente como falsa conciencia para abarcar la manera de vivir, de pensar y de imaginarse de una sociedad entera. Como veremos, Hauser –sobre todo en *Sociología del arte* y aunque nunca dejó del todo claro este cambio– suavizaba el concepto de ideología, desde una lectura peyorativa a una más neutra. Esta apertura será evidente también en el capítulo siguiente, donde Hauser proponía la figura del crítico como portavoz de la ideología de su época.

4.2.1. El papel del crítico y el problema de los juicios de valor dentro de la cuestión de la ideología

Hauser, y como él tantos otros autores marxistas, despejaba la aparente contradicción que el arte consumaba en su seno –por ser superestructura ideológica y a la vez arma en contra de la ideología– en el binomio falso/verdadero. En efecto, si había una ‘falsa’ conciencia, había también una ‘verdadera’ y si había un arte falso, evidentemente también había uno verdadero. Es más, para alcanzar la verdadera conciencia se requería de un arte verdadero. Sin embargo, este asunto llevaba a una cuestión delicada: hablar de arte en el sentido de verdadero y auténtico creaba el problema de considerar el arte como un valor universal, y por lo tanto ideológico e idealista. No hay autores marxistas, de aquella generación por lo menos, que no hablen en los términos de arte ‘auténtico’. Hauser utilizaba definiciones como “arte verdadero” y más en general, juicios de valor como por ejemplo “arte inferior” (HSA, III:294) “arte de segunda o tercera categoría” (IHA:16), “arte ínfimo” (IHA:28)¹¹³.

¹¹³ Hauser no era el único marxista que distinguía entre arte “sublime” y arte “ínfimo”: Lukács, Adorno, Marcuse, Klingender, Lefebvre e incluso Althusser hablaban en estos términos. Uno de los pocos autores marxista que se enfrentó por completo a la herencia burguesa de la sacralidad del arte fue Nicos Hadjinicolaou,

De esta manera, se creaba otro problema: los juicios de valor, en efecto, parecen resultar contradictorios desde un punto de vista marxista¹¹⁴. ¿Cómo podía Hauser utilizar categorías universales para referirse al arte si el arte era la superestructura de una sociedad determinada? Y, además, si según lo que hemos visto él decía que los juicios eran totalmente ideológicos, ¿en qué sentido los aplicaba?

En efecto, Hauser afirmaba a la vez la arbitrariedad y la subjetividad de los juicios y de los gustos: “La individualidad de los gustos es uno de los primeros descubrimiento estéticos, y el punto de vista del “de gustibus” forma parte de la sabiduría popular” (IHA:62). Y luego que “Las interpretaciones y las valoraciones no son conocimientos, sino deseos ideológicos, anhelos e ideales aspiraciones e ideales que se quisiera realizar o que se cree ver realizados en el pasado” (IHA:64). Los juicios de valor, entonces, estaban ciertamente influenciados por la cultura y por la sociedad: de hecho, Hauser llegaba a problematizar y relativizar la idea misma de pensamiento. “Si consideramos – escribía– ciertas condiciones fácticas, es decir, casuales y variables, como decisivas para el pensamiento, anulamos con ello la validez del “pensamiento en absoluto”, y tenemos que conceder la relatividad y problematicidad del propio acto de pensar” (IHA:238), así como la de juicio: “los juicios artísticos son, más bien, sintomáticos, que verdaderos o falsos” (IHA:238).

Resulta de gran utilidad, en este sentido, la reflexión que desplegaba Valeriano Bozal en *El gusto* (1999), donde observaba que, aunque el gusto tiene un papel necesario como “mediador entre el mundo y

quien rechazó rotundamente la idea de los juicios de valor en el arte y que incluso se negó a seguir hablando en términos de “obras de arte” sustituyendo la palabra por “producciones de imágenes” (Hadjinicolaou, 1974:10).

¹¹⁴ La generación de los historiadores del arte marxistas de los años 70 volvió a la cuestión de si los juicios de valor en la historia del arte y en la estética pertenecían a la cultura marxista o eran algo que no le pertenecía “ontológicamente”. Este tema dividió los intelectuales en dos bandos: T. J. Clark por un lado que decía que sí, y Werckmeister y Hadjinicolaou que decían que no.

nosotros” (Bozal, 1999:14), la responsabilidad de los juicios al respecto, “orientan mi atención sobre los valores que protagonizan la sensibilidad cotidiana, afectando no sólo a las obras de arte, también al paisaje en el que me encuentro y a las relaciones con mis sentimientos” (Bozal, 1999:13).

Una posición más severa la abordaba Pierre Bourdieu, en *La distinción* (1979), donde denunciaba el gusto como una cuestión social. El gusto y los juicios, según el sociólogo, eran un ejemplo más de cómo funciona nuestra sociedad clasista donde hay una eterna dicotomía entre dominados y dominadores. Y en efecto, para una generación como la de Hauser –muy ocupada en analizar y discutir sobre el concepto de mercado, mercancía y valor– resultaba bastante ambiguo hablar de arte en términos de ‘valor’. Bourdieu oponía la “crítica social del juicio” a la “crítica del juicio” kantiana, y sostenía que el gusto, y los juicios a través de los cuales se expresa el gusto, son un eficaz instrumento de clasificación –percepción y valoración– social a través de los cuales los miembros de las clases clasifican tanto a los demás como a sí mismo.

Si quisiéramos utilizar esta teoría de Bourdieu, se podría afirmar que la estética –aunque sea marxista, o más aún por ser marxista– no era nada más que un sistema que ocultaba –bajo una apariencia de universalidad– las condiciones reales y sociales de posibilidad del juicio estético, que para Bourdieu se definen en términos de disposiciones, de *habitus* particulares: “El gusto es una disposición adquirida para ‘diferenciar’ y ‘apreciar’ [...], para establecer o marcar diferencias por una operación de distinción” (Bourdieu, 1998:543).

La paradoja es que atribuir un valor a algo tan abstracto como el arte se traducía en una perpetuación del mismo mecanismo que el capitalismo utilizaba a través del mercado, es decir, el de dar a todo un valor –homologando el todo– para poder sacar plusvalía. Como escribía Adorno: “La calidad de las cosas se sale de su esencia para

convertirse en el fenómeno contingente de su valor” (Adorno, 2004:236).

En el momento en que, además, se planteaba uno de los debates más importantes y fructíferos de aquellos años, que se articulaba en torno a la oposición entre arte de élite y arte de masas, Hauser perpetuaba una suerte de lucha de clases. Una lucha que, como hemos visto, estaba enmascarada en cuestiones de gusto y en cuestiones estéticas: y este mecanismo ¿no era exactamente lo que hacía la ideología –como falsa conciencia– según lo que Hauser criticaba? ¿No equivalía a enmascarar las verdaderas cuestiones de explotación y diferencia de clase con categorías y juicios que se daban como universales?

En general, en el fondo de estas reflexiones afloraba la consideración de que en el trabajo de los intelectuales radicaba una de las soluciones a la ideología. Junto a la idea de que existía una autonomía en el arte, esta sería el segundo postulado con el cual se solventaría la contradicción del arte entre su ser ideológico y verdadero a la vez: la generación de Hauser había exaltado la figura del crítico, del ensayista (Lukács), del intelectual (Mannheim), es decir de una figura *super partes*, “que no tiene ningún vínculo social... un medio relativamente externo a las clases, que no ocupa un lugar claramente definido” (Mannheim, 1963:82), y que sabía detectar, analizar y comunicar aquella verdad de la historia que las obras de arte escondían en su seno. Como diría Bozal, “el papel del crítico” era el de “comprobar que se ha procedido adecuadamente: al hacer este trabajo el crítico se convierte en comisario” (Bozal, 1996:166).

Todos estos autores veían la solución para derrocar la ideología en sus propias capacidades intelectuales y esta actitud la heredaban de la Ilustración, como decía Wolf Lepenies refiriéndose a Mannheim: “La sociología de los intelectuales de Mannheim, que conduce a una ‘política intelectual’, está inscrita en el espíritu de la Ilustración”

(Lepenies, 2008:344)¹¹⁵. El intelectual, según Mannheim, tenía la misión de redimir las patologías culturales y espirituales de la sociedad, con su “voluntad de separarse de sus propias raíces, la búsqueda de una misión específica para ser el abogado predestinado de los intereses espirituales de la totalidad” (Mannheim, 1963:83). Estas reflexiones las encontramos también en el joven Lukács cuando formulaba la idea del crítico que podía estar encima de las corrupciones ideológicas. Por su parte, en la *Introducción a la historia del arte*, Hauser celebraba la figura del estudioso que a través de la sociología podía desenmascarar el relato engañoso de la clase dominante¹¹⁶. “Toda la teoría de la cualidad creadora de la crítica, decía Hauser, se remonta a Federico Schlegel, la idea de que el crítico es el verdadero artista” (SA:611). Antes de Mannheim y Lukács, Wilhelm Dilthey en *Vida y Poesía* (1905), había hablado del historiador como aquel que, a través de la elaboración de las conexiones dinámicas, descubría el significado de la vida. Hauser mismo, en *Sociología del arte*, hacía una suerte de resumen de estos puntos de vista:

En este sentido distingue Guillermo Dilthey en su hermenéutica, una psicología «analítica» de otra «descriptiva», y exige de la crítica literaria fecunda: «comprender a un autor mejor que se ha comprendido él mismo». En consonancia, Bernard Shaw decía también a Bergson, que protestaba

¹¹⁵ La actitud que Lepenies definía como iluminista la encontramos en otros autores: el joven Lukács y Hauser veían en el arte la capacidad de dar un sentido al caos que la existencia representaba. Como Robinson Crusoe, ejemplo de la ilustración, que certificaba el triunfo de la razón sobre la naturaleza, del progreso frente al caos, del ingenio burgués capaz de crear riqueza, bienestar y orden donde antes eran, supuestamente, inexistentes, así las artes asumían de forma ejemplar esta función ‘civilizadora’ típicamente ilustrada (Durán, 2008:94).

¹¹⁶ Leyendo a estos autores podemos deducir que el artista, en general, carecía de la comprensión real de los hechos que observaba, y que por lo tanto se hacía necesaria la figura del crítico, a la hora de ofrecer la explicación de las contradicciones de la historia. Sin embargo, a través de esta consideración sobre el arte y el crítico se puede entender cómo se descuidaba la individualidad y la caracterización histórica, social y cultural del artista y del crítico mismo que se transformaba en un ‘vate’, una persona iluminada que daba forma y sentido a una realidad preexistente.

contra su explicación: «Querido amigo, lo entiendo mejor que se entiende usted a sí mismo». Y de la misma suerte afirmaba Unamuno que Cervantes había sido incapaz de comprender a su propio héroe (SA:610).

En *Sociología del arte*, Hauser introducía la figura del intelectual y sostenía que, aunque sus reflexiones y sus análisis sobre las obras de arte no había que considerarlas ‘objetivas’ o resolutivas, éstas añadían valor a la obra misma, porque expresaban “un punto de vista situado en el límite entre poesía y verdad, teoría y praxis” (SA:609). Hauser señalaba:

Cabe que en la crítica las cosas no sean de tantos colores, pero tampoco se trata en ella de ninguna doctrina demostrable o de ninguna valoración clara. Ante el elogio o la censura de las obras, el crítico se abandona con frecuencia a una declaración de amor indirectamente motivada o al desbordamiento de un resentimiento oculto. Habla de lo que le gusta en ellas o, mejor dicho, de lo que le gustaría. Parte de tal o cual motivo, lo desarrolla, enriquece y varía como un tema musical. Las distintas observaciones críticas en relación con la misma obra se comportan entre sí, de hecho, más como variaciones que como soluciones de un problema en mutua competencia. Por lo general, no pueden compararse entre sí como más o menos correctas, acertadas o decisivas, sino que revelan un número mayor o menor de rasgos ilustrativos de la obra respectiva. Queda abierta la cuestión de si se trata en general de una consideración objetiva, racionalmente inmejorable, o más bien de un punto de vista situado en el límite entre poesía y verdad, teoría y praxis. Ciertamente, la crítica auténtica se rige en parte por el principio de controlabilidad, pero es igualmente cierto que ninguna crítica de arte puede ser totalmente objetiva, ajena al presente, atemporal y definitiva. Cada crítica es esencialmente crítica del día y se emite desde el punto de vista de las condiciones respectivas (SA:608-609).

Hauser salía entonces de la trampa idealista y tomaba otra vez distancia respecto a los juicios cualitativos –estéticos– precipitados, porque la tarea del crítico era más bien la de encontrar un significado a las obras:

La función de la crítica estriba más bien en la interpretación correcta, penetrante hasta el fondo ideológico y hasta los problemas decisivos de la

vida, de las creaciones artísticas, en vez de en la formación de juicios valorativos acertados sobre su calidad estética (SA:600).

En este mismo ensayo encontramos, además, unas reflexiones sobre la importancia de la “crítica creadora”, “...en el sentido de que con cada nueva capa que descubre en la estructura de una obra le da una nueva dimensión a su significado, le añade, pues, un nuevo sentido desconocido tanto al autor como a los críticos anteriores” (SA:611). Con esta cita, Hauser se acercaba otra vez a la idea de que la posición del crítico era profundamente ideológica, y que no podía escaparse a esta realidad. Sobre todo en ciertas épocas, como la de mitades del siglo XIX, cuando la burguesía alcanzaba su pico de poder, los críticos, que eran ‘intelectuales orgánicos’ –como diría Gramsci–, preservaban de cualquier modo el *status quo*, demostrando corresponder a los intereses de la clase a la que pertenecían:

La crítica oficial de esta burguesía atemorizada y soportadora de los reproches más atrevidos era, de una parte, más intransigente, y, por otra parte, más tolerante que la clase a cuyo servicio estaba. Sólo defendía principios de gusto en los que viera una garantía de la preservación del sistema dado (SA:620).

También en este caso se podría utilizar una crítica al marxismo a partir de un autor contemporáneo como Jacques Rancière. Según el filósofo francés, en *La noche de los proletarios* (1981) y en *La palabra muda* (1998), el marxismo fracasaba principalmente al postular una negación de la potencialidad intelectual del pueblo y la incapacidad de este último para ocuparse de la comunidad. Rancière hablaba de la filosofía, y sin embargo, en este sentido, también en el caso que hemos tomado en consideración, la concepción del crítico como intérprete del artista y del público del arte, confería al intelectual una función eventualmente emancipadora: se traducía, en efecto, en una filosofía que pretende aportar a las masas enajenadas el saber del que estarían despojadas¹¹⁷.

¹¹⁷ En *La noche de los proletarios* y en *La palabra muda*, Rancière afirmaba que la política de la filosofía consiste en una función de policía: ofrece las legitimaciones necesarias

En el capítulo siguiente vamos a analizar el cambio que historiadores del arte como Nicos Hadjinicolaou, Timothy J. Clark y Otto Werckmeister significaron en el ámbito de estos estudios, abriendo la perspectiva althusseriana y marcando sus distancias con la generación de Hauser.

4.3. El cambio de perspectiva ‘ideológica’ althusseriana en la generación posterior

La generación de historiadores del arte marxista posterior a la de Hauser fue influenciada por otra interpretación del concepto de ideología, la que en los años 60 había elaborado el filósofo francés Louis Althusser. El autor borraba la visión negativa que la ideología había encarnado hasta aquel momento, para promover una visión de ésta como algo naturalmente generada por la sociedad donde se eliminaba definitivamente el binomio falso/verdadero. Como escribía en *La revolución teórica de Marx* (1965): “Las sociedades humanas secretan la ideología como el elemento y la atmósfera indispensable a su respiración, a su vida histórica” (Althusser, 2004:192). Siendo la ideología entonces una parte fundacional de la sociedad en cuanto tal, no era posible imaginar una sociedad en la que no existieran ideologías ya que sin representaciones simbólicas la vida de los hombres carecería de sentido práctico (Althusser, 2004:192). Si la lectura de la ideología como falsa conciencia se refería, como hemos visto, a una clase en particular, la dominante, e intentaba derrocarla, ahora Althusser

a un poder que organiza y perpetua las divisiones sociales, a la vez que fija y paraliza las identidades, los montajes de competencia y los roles sociales. Parece que de esta forma la filosofía intentó acabar con la política. De esta manera, los ciudadanos o los dominados “no pueden salir por ellos mismos del modo de ser y de pensamiento que el sistema de dominación le asigna” y de allí intenta construir su filosofía. Por culpa de la experiencia mistificada que impone el marxismo o por una mística de la autenticidad obrera, en ambos casos los obreros son condenados a no tener otro pensamiento que el que les es “prestado”.

afirmaba que la ideología tenía una función social y que además no estaba ligada a ninguna clase y a ninguna formación histórica en particular. Lo que cambia con el tiempo no es la ideología como tal sino las configuraciones históricas de la ideología. Por lo tanto en *Ideología y aparatos ideológicos del Estado* (1970) Althusser afirmaba que la ideología, así como el inconsciente, era “eterna”: “Si eterno significa no lo trascendente a toda historia sino lo omnipresente, lo transhistórico y por tanto inmutable en toda la extensión de la historia, tomo entonces palabra por palabra la expresión de Freud y escribo: *la ideología es eterna* tal como el inconsciente” (Althusser, 1988:130). Esta visión de la ideología también la podemos encontrar sorprendentemente en Hauser, por ejemplo, en *Introducción a la historia del arte*, donde escribía que:

de igual manera que el individuo no tiene conciencia del mecanismo de la racionalización con sus motivos y finalidades, así también los miembros de un grupo social no tienen apenas conciencia de que su pensamiento está determinado por las condiciones materiales de existencia, porque, en otro caso, como dice Engels “se habrá terminado con toda ideología” (IHA, 43)¹¹⁸.

El historiador del arte que trabajó con más atención las relaciones entre arte e ideología, apoyándose en el pensamiento de Althusser, fue Nicos Hadjinicolau, quien en *Historia del arte y lucha de clases* (1973) replanteaba por completo la disciplina de la historia del arte. En este escrito el autor daba una definición de ideología clara y exhaustiva:

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 existencia, sino la manera en que viven sus relaciones con

¹¹⁸ Estas reflexiones de Hauser las comentaremos en el capítulo 5.2, y podremos observar que incluso aquí Hauser estaba hablando de ideología en tanto que falsa conciencia, es decir, que aún no se había acercado teóricamente a una versión más abierta del concepto.

sus condiciones de existencia; lo cual supone a la vez la relación real y la relación “vívida”, “imaginaria” (Hadjinicolaou, 1974:12).

Sobre las premisas de esta nueva concepción de ideología, el autor se planteaba la posibilidad de reescribir la historia del arte que, según él, hasta entonces había sido dibujada y narrada de manera conservadora, es decir, en línea con la tradición burguesa. Hadjinicolaou replanteaba incluso el uso del lenguaje: sustituía con “producción de imágenes” (Hadjinicolaou, 1974:192) aquellos términos como ‘arte’ y ‘obra de arte’ que seguían perpetuando significados vinculados a la lógica burguesa, de defensa y enmascaramiento de los privilegios de clase. Incluso un historiador del arte marxista como Hauser no había logrado construir una historia del arte que fuera realmente materialista (Hadjinicolaou, 1974:14). Apoyándonos en las consideraciones de Hadjinicolaou podemos reflexionar sobre cómo Hauser, en efecto, había caído en la trampa de la ideología burguesa, jugando sin saberlo al mismo juego que esta clase imponía tradicionalmente. Cuando Hauser, por ejemplo, seguía preguntándose qué era el arte y para qué se necesitaba, demostraba que seguía enquistado en una lógica idealista, porque como explicaba Hadjinicolaou, había que cambiar los términos de la cuestión: “Esto significa que es preciso desde ahora sustituir la cuestión idealista ‘¿Qué es lo bello?, o ‘¿Por qué es esta obra bella?, por la siguiente cuestión materialista: ‘¿Por quién y por qué es esta obra sentida como bella?’” (Hadjinicolaou, 1974:196). De esta manera, Hadjinicolaou cambiaba finalmente el objeto de la cuestión, la pregunta y la respuesta, es decir, que la producción de imágenes era en sí una práctica ideológica [*idéologie imagée*]. La producción de imágenes como práctica ideológica se traduce, en palabras de Hadjinicolaou, en:

una combinación específica de elementos formales y temáticos de la imagen a través de la cual los hombres ponen de manifiesto la manera cómo viven sus relaciones con sus condiciones de existencia, combinación que constituye una de las formas más particulares de la ideología global de una clase (Hadjinicolaou, 1974:106).

Por lo tanto, la ideología *imagée* no es una imagen sino un concepto a

través del cual se puede entender “las particularidades de la producción de imágenes y de su historia” (Hadjinicolaou, 1974:108).

Althusser mismo había abordado el tema del arte en *Sobre el conocimiento del arte: respuesta a André Daspre* (1966), donde afirmaba que el arte no era una capacidad individual ni una característica de ciertos objetos sino un espacio en el cual se daban disputas a partir de la posibilidad de desplazamientos y desencuentros con la ideología dominante. Un efecto del arte era el de poder tomar distancia de la ideología para esquivarla, lo cual no quería decir que estaba *por fuera de ella* (Althusser: 1988). Esta idea de un arte que en lugar de ser un objeto fuera una praxis, un puente entre la ideología dominante y una lectura crítica de ésta, fue acogida y difundida por otro historiador del arte marxista T. J. Clark¹¹⁹. El autor declaradamente althusseriano, en 1973, perfilaba una nueva historia social del arte. En su “Sobre la historia social del arte” – introducción a *Imagen del pueblo* (1973)– Clark realizaba un claro corte con la generación anterior de Hauser y de Gombrich (Anderson, 1990:91). En este escrito, en efecto, Clark afirmaba que la historia social del arte tal como había sido teorizada hasta entonces –no nombraba directamente a Hauser pero también a él se refería– había sido un obstáculo a un cambio político, porque había considerado las obras de arte exclusivamente como reflejos pasivos de las ideologías de clase que las generaban: “Para empezar, no me interesa en absoluto si las obras de arte son *reflejo* de determinadas ideologías, o de las relaciones sociales, o de la historia” (Clark, 1981:10). Según Clark había que cambiar de paradigma y pensar que el artista expresaba activamente las dinámicas sociales.

Clark no quería con eso desprenderse de una lectura social y política del arte; lo que le interesaba era leer en los intersticios de la historia y

¹¹⁹ Aunque Clark, Hadjinicolaou y, como veremos, también otro historiador del arte, Otto Werckmeister, tenían un punto de vista bastante diferente entre ellos, lo que tenían en común era la distancia con la generación de Hauser y un mismo concepto de ideología (Werckmeister: 1982, 285).

de sus pasajes, sin caer en una lectura simplista y causalista de la historia de la cultura:

Pero tampoco quiero hablar de la historia como *telón de fondo* de la obra de arte [...] Mi propósito es descubrir las transacciones concretas que se esconden tras la imagen mecánica del *reflejo*, ver *cómo* el trasfondo pasa a ocupar el primer plano; en lugar de hacer la analogía entre forma y contenido, quiero descubrir la red de sus relaciones reales y complejas. En resumen, descubrir los intermediarios que, a su vez formó la historia y que la propia historia ha modificado; en el caso de cada artista, de cada obra de arte, tiene su propia especificación histórica (Clark, 1981:11).

Otra cuestión que Clark sacaba a la luz era el problema de la creación artística, tan descuidada, según el autor, por los historiadores del arte anteriores:

La esterilidad de los métodos que condeno reside en su consideración de que la historia está resueltamente ausente del acto de la creación artística; la historia es una base, un condicionamiento, un trasfondo, pero nunca algo verdaderamente presente allí, en el lugar donde el pintor se encuentra frente a la tela (Clark, 1981:13).

Esta introducción de Clark marcaba un giro teórico muy importante dentro de la historia del arte marxista, y sin embargo, la historia se hace a costa de otros autores. Es importante destacar que el mismo Hauser, como se verá, hablaba de la importancia de la creación artística como momento fundacional de la misma historia de la obra, y asimismo cuestionaba el causalismo del marxismo vulgar, proponiendo matices y pasajes intermedios entre la historia y las obras de arte. Tal vez era más sencillo para Clark leer a autores como Hauser o Antal de una manera interesadamente simplista, para romper con ellos y así poder construir una nueva teoría sobre sus cenizas¹²⁰.

¹²⁰ Paul Overy, en “The New Art History and Art Criticism” (1986), criticaba el oportunismo académico de historiadores del arte de la New Art History, como T.J. Clark y Griselda Pollock, y los comparaba a aquel grupo de la inmigración blanca (Anderson, 1979) que durante la guerra fría había creado una política antimarxistas. Tal vez, exagerando la situación, Overy denunciaba que detrás del ‘modernismo’

Como Hadjinicolaou, también Clark introducía en el mundo de la historia del arte la nueva lectura que Althusser daba de la ideología, que en aquellos años iba ganando mucha relevancia en la academia:

El material de una obra de arte puede ser la ideología (dicho en otras palabras, las ideas, imágenes y valores aceptados por todos, dominantes) pero el arte trabaja el material; le da una nueva forma, y en determinados momentos esta nueva forma es en sí misma subversiva de la ideología (Clark, 1981:13).

Asimismo en *The condition of Artistic Creation* (1974), se enfrentaba al problema de la ideología: “The idea of a specific ideological ‘instance’ is nonsense –it is of the essence of ideology to be unstable, protean, omnipresent but nowhere, using everything and altering nothing, alternately a content and a form” (Clark, 1974:253).

En estas líneas podemos observar cómo el punto de vista inicial de las dos generaciones era ciertamente diferente: allí la ideología era falsa conciencia y aunque los valores de la sociedad fueran compartidos por todos, había que denunciarlos por ser falsos y negativos; por lo tanto, el arte y el artista y en general el intelectual debían contrarrestar estas ideas para luchar en contra del capitalismo abrumador, para hacer un diagnóstico del presente. Aquí la ideología es producto de la sociedad, su sentido común, y el arte, como se lee en Althusser, vivía las ideas y las transformaba adentro de ella.

Autores como Hauser o Antal, trabajaban la historia del arte y la teoría del arte con el fin de desfeticizar la ideología –en tanto que falsa conciencia–: esta era su lucha. Cambiando la concepción de ideología, por supuesto, aunque no cambiara el objeto de la lucha, es decir el

estadounidense, tan celebrado por los dos intelectuales, había el interés político de que hiciera de puente entre Inglaterra y estados unidos, Thatcher y Reagan (Overy, 1986:143)

derrocamiento del capitalismo, cambiaban los instrumentos de la lucha que se trasladaban hacia otros temas. Por eso Clark hablaba de la importancia de las individualidades, de investigar “las condiciones de su distanciamiento, los motivos de su rechazo y fuga, y también de qué manera continuaron dependiendo del mundo del arte y de sus valores” (Clark, 1981:15), dentro de la historia del arte.

Unos años más tarde, el historiador del arte marxista Otto Werckmeister en “Radical Art History” (1982) se enfrentaba directamente a la generación anterior, la de Hauser, Antal y Max Raphael criticándole la interpretación que habían dado de la ideología de Marx y a la vez reprochándole una pálida postura política. Como bien decía Werckmeister, los tres autores se habían conformado con la definición de ideología que surgía de la *Ideología alemana*, donde en efecto se hablaba en los términos de ideología crítica. El arte era una ideología en el sentido de falsa conciencia y escondía en su seno el motor de la historia, la lucha de clase (Werckmeister, 1982:285). Esta lectura del arte como ideología, según él, había sido empujada por la Escuela de Frankfurt.

En este artículo Werckmeister formulaba dos críticas fundamentales a estos intelectuales: la primera era la de haber proyectado, algunos ingenuamente, otros de manera cínica, sus propias preocupaciones políticas y sociales en el arte del pasado. Este mecanismo de proyección de sus inquietudes en el mundo de la cultura era, según él, una actitud radicalmente burguesa e incluso latentemente fascista. La segunda crítica se relacionaba con la primera en la medida en que –según Werckmeister–, separando la teoría de la práctica, estos autores habían asumido una postura política totalmente inconsistente. Como señalaba el historiador almenan:

If there is a lesson to be learned from the history of leftist culture in capitalist societies since the end of World War I, torn between theory and activism, suppressions and assimilations, it is the need to come to terms with the inherent contradiction of a society that more often than not

sustains a culture of political opposition to itself. That contradiction becomes clearer now that the deceptive phase of pluralistic accommodation is apparently coming to an end (Werckmeister, 1982:286).

En “The Depoliticized, Attenuated Version” (1984), dos años más tarde, el historiador acusaba otra vez a Hauser y Antal de haber descuidado la implicación política en la lectura de las obras de arte:

Today, it has become commonplace to view art history in its social ‘context’, without the political critique of the understanding of art in contemporary capitalist culture which originally prompted this approach on the part of Hauser and other early Marxist art historians, such as Raphael, Antal or Schapiro (Werckmeister, 1984:345).

Werckmeister hablaba de la necesidad de una teoría y sobre todo de una praxis política del arte que fuera más crítica y que se tenía que traducir en una enseñanza en las escuelas y universidades. El autor alemán creía que a través de las instituciones culturales se podía crear una verdadera emancipación de las conciencias respecto a las viejas ideologías conservadoras¹²¹.

¹²¹ Lo que acomunaba el punto de vista de Clark y Werckmeister era la crítica a la lectura de las obras de arte con la clave del determinismo económico. La crítica del historiador alemán era, sin embargo, más puntual porque lo que detectaba en la teoría de autores como Antal y Hauser era una desafortunada mezcla entre la cultura alemana de la *Kunstwissenschaft* y una lectura ‘determinista’ de la *Ideología alemana* de Marx y Engels (Werckmeister, 1984:345). Werckmeister escribía una reseña a *Sociología del arte* de Hauser, marcando su principal limitación, hablar de una ‘ciencia del arte’ como si fuera una disciplina autónoma. Según él, Hauser heredaba este enfoque de su cultura alemana, que ahondaba sus raíces en Riegl y Wölfflin: “The book [*Sociología del arte*] begins with a symmetrical set of definitions of ‘life’ and ‘art’ respectively, which are thus from the beginning set apart in a balanced equation which the sociological method is to resolve. This equation bears the mark of an earlier stage of art history on which Hauser depends, that of *Kunstwissenschaft* (a term he still uses). Mainly developed by German-speaking scholars, this was a ‘science of art’ as an autonomous discipline, confined to the study of artworks alone” (Werckmeister, 1984:345). Además, analizaba Werckmeister, la ecuación entre arte y sociedad la tomaba de una lectura forzada de la teoría de la historia de Marx y Engels, quienes, en *Ideología alemana*, subordinaban la cultura a la historia de la producción material y la leían como relación de causa y efecto.

Estos tres autores nos han sido útiles para entender en qué términos cambió la interpretación del concepto de ideología. Además, la concepción de la ideología ya no como falsa conciencia sino como visión e imagen del mundo de toda la sociedad, nos ayuda a entender mejor por qué en los años 70, en *Sociología del arte*, Hauser abrió su mirada sobre este concepto adoptando posiciones más abiertas. Como veremos en el capítulo 5, hasta *Sociología del arte*, la ideología era para Hauser sólo falsa conciencia y el arte en tanto que forma ideológica no podía que ser a la vez ‘falso’, arma de poder, y de propaganda. Que Hauser hubiera matizado el significado de ideología es evidente también en las consideraciones sobre la figura del crítico —que hemos tratado en el apartado anterior— cuyos juicios y cuyas valoraciones estaban inscritas en el sentido común de la época en que vivía, es decir en su ideología.

Este primer capítulo nos ha servido, entonces, para introducir Hauser a través de algunos temas que más le interesaron y para entrar directamente en el análisis de sus ensayos. Por eso, también, lo hemos hecho dialogar con otros autores que directa e indirectamente podemos relacionar con su pensamiento.

5. LA CRÍTICA A LA IDEOLOGÍA EN LA OBRA DE HAUSER

En el capítulo anterior hemos podido aproximarnos a la teoría de la ideología como falsa conciencia y hemos intentado detectar en ella la permanencia residual de una concepción idealista. Como hemos adelantado, aunque Hauser tendía efectivamente a considerar la ideología en su acepción negativa, también había demostrado fluctuar entre dos usos de este término. Por un lado, por ejemplo en *Introducción a la historia del arte*, construía su reivindicación ético-política otorgando al trabajo intelectual la tarea de desmitificar las ideologías y por el otro advertía que cualquier individuo, incluso el intelectual flotante, estaba asimismo sujeto a los condicionamientos ideológicos de su cultura y por esto mismo no se le concedía, en última instancia, ninguna posibilidad de emancipación. A lo largo de su trayectoria intelectual, de manera más o menos incisiva, coexistían el concepto de ideología como falsa conciencia con el de ideología como producto ‘secretado’ por la sociedad: es decir, por un lado, Hauser sostenía la lectura peyorativa de la ideología y por el otro no había olvidado la enseñanza de su amigo Mannheim, por no mencionar que muy probablemente se veía en cierto modo influido por las nuevas aperturas, sobre todo en Inglaterra, a las teorías althusserianas. En este capítulo vamos a explicar la teoría de la ideología en Hauser de manera cronológica, a través del análisis de sus obras, desde la primera hasta la última. Nos enfrentaremos en unos casos a una coexistencia de puntos de vista diferentes sobre la misma cuestión como en *Manierismo*, y finalmente veremos de qué manera, en *Sociología del arte*, Hauser se acercaba a un significado más abierto de ideología. El único texto donde aún no aparecen estas dobles lecturas del concepto de ideología es su primer ensayo, *Historia social del arte*, en el que la ideología era entendida como consecuencia directa de la producción material y por lo tanto cubría los intereses de la clase dominante.

5.1. El arte como reflejo de la estructura económica: la postura ‘ortodoxa’ en *Historia social del arte*

Como hemos apuntado, ya en su primer ensayo, *Historia social del arte y de la literatura*, encontramos el concepto de arte como ideología:

La cultura sirve a la protección de la sociedad. Las conformaciones del espíritu, las tradiciones, convenciones e instituciones no son más que medios y caminos de la organización social. Tanto la religión como la filosofía, la ciencia y el arte tienen una función en la lucha por la existencia de la sociedad (HSA, I:25).

Aunque en ningún momento del ensayo el autor precisaba una definición de la ideología, resultaba ciertamente diáfana su posición. La ideología no era otra cosa que falsa conciencia, mentira y engaño, y el arte, en consecuencia, una forma ideológica al servicio de la clase dominante.

La postura de Hauser parecía aquí bastante ‘ortodoxa’, tal como le señalarían las críticas de numerosos intelectuales antimarxistas (Greenberg, 1951; Hodin, 1953; Gombrich, 1953; Francastel, 1953), sobre todo en la medida en que, bajo esta percepción, la producción material se vinculaba con el arte de manera ‘necesaria’. El autor no consideraba aun la posibilidad de que la relación entre economía y manifestaciones culturales se pudiera entender a través de mediaciones y “saltos” que, como escribirá en *Introducción a la historia del arte*, enseñaban que era “muy complicado, dispar y contradictorio [...] el camino que lleva de la realidad social al valor espiritual” (IHA:32). Incluso Adorno y Horkheimer¹²², quienes habían valorado muy

¹²² En 1954 Theodor W. Adorno y Max Horkheimer invitaron a Hauser a dar un seminario en el Instituto de la Escuela de Frankfurt, con el título “Ziele und

positivamente la *Historia social del arte* y su aplicación del método dialéctico, criticaron esta excesiva utilización de categorías sistemáticas e inmutables que ellos comparaban a las de la sociología de la cultura de Max Scheler “por la cual, cada nominalismo era democrático y cada realismo conceptual, aristocrático” (Adorno, 2004:73).

Para ilustrar este esquematismo a veces forzado al que nos estamos refiriendo, podemos citar un pasaje del texto en el que Hauser explicaba que a un tipo de arte geométrico o naturalista le correspondía un determinado tipo de organización económica y social:

A la concepción artística del período dominado por el estilo geométrico, concepción uniforme, al fin y al cabo, corresponde, a pesar de la existencia de diferencias individuales, una característica sociológica uniforme que domina decisivamente toda la era: es la tendencia a una organización severa y conservadora de la economía, a una forma autocrática de gobierno y a una perspectiva hierática del conjunto de la sociedad, impregnada del culto, y la religión [...] El naturalismo está en relación con formas de vida individualistas, anárquicas, con cierta falta de tradición, con una carencia de firmes convenciones y con una idea del cosmos puramente mundana, no trascendente; el geometrismo, por el contrario, está en conexión con una tendencia a la organización unitaria, con instituciones permanentes y con una visión del mundo orientada, en líneas generales, al más allá. Todo lo que sobrepase la mera constatación de estas relaciones se apoya en su mayor parte en equívocos (HSA, I:28).

Los análisis artísticos y literarios de *Historia social del arte* se fundaban sobre la consideración de que todo movimiento cultural era reflejo del pensamiento y de la voluntad de la clase dominante, de su realidad social y de su economía. Un ejemplo de esta correspondencia se daba por ejemplo con el drama burgués que, como explicaba Hauser: “había surgido de la oposición sistemática a la tragedia clásica y se convirtió en portavoz de la burguesía revolucionaria” (HSA, II:246). Hauser explicaba -con la capacidad narrativa que le caracterizaba- cómo la burguesía había subsumido las formas culturales tradicionales

Grenzen der Soziologie der Kunst”. De aquí nació el primer capítulo de *Introducción a la historia del arte*.

de la aristocracia transformándolas poco a poco en un arte que expresara su propia ideología. También en este caso, Hauser se remitía a las reflexiones que sobre este tema ofrecía Marx en su *El Dieciocho brumario de Luis Bonaparte* (1852). Según este, los burgueses habían tomado las formas de la alta cultura para elevar el nivel cultural de su clase aun considerada como inculta y sin gusto. Hauser lo hacía explícito:

La mera existencia de un drama elevado cuyos protagonistas eran personas burguesas expresaba la pretensión de la burguesía de ser tomada en serio como la nobleza, de la que habían surgido los héroes de la tragedia. El drama burgués significaba de antemano la relativización y depreciación de las virtudes heroicas aristocráticas y era en sí una propaganda de la moral burguesa de igualdad de derechos reclamada por la burguesía... [y esto] era el primer ejemplo de un drama que hacía de este conflicto [social] su objeto directo y se colocaba abiertamente al servicio de una lucha de clases...El teatro había hecho siempre propaganda de la ideología de la clase que sostenía económicamente, pero los conflictos de clase constituían hasta ahora siempre el contenido latente de sus creaciones, mas no el contenido explícito...Ahora, en cambio, se dicen con toda franqueza cosas como ésta: «Nosotros, respetables burgueses, no queremos ni podemos vivir en un mundo que domináis vosotros, parásitos, e incluso si nosotros tenemos que perecer, nuestros hijos vencerán y vivirán» (HSA, II:246-247).

Es probable que Hauser y Lukács¹²³ se hubieran entrecruzado estas consideraciones sobre el vínculo entre el drama y la clase burguesa: de manera muy similar, en efecto, en su *Historia evolutiva del drama moderno* (1912), Lukács había escrito que: “el drama moderno es el drama de la burguesía; el drama moderno es el drama burgués” (Lukács, 1961:252). Según el filósofo húngaro, el drama moderno era una expresión de la burguesía, que sería, pues, “el primero nacido de un contraste consciente de clases” (Lukács, 1961:251), lo que explicaría que en él tuviesen que salir a escena las diferentes clases en lucha, pero, sobre todo, que en él, y a diferencia de lo que ocurría en el drama

¹²³ Como hemos tratado en el capítulo 2.1, Hauser compartió con Lukács la experiencia del Círculo dominical en Budapest.

antiguo, esas clases desempeñasen un papel decisivo en la estructura de su acción y de sus caracteres. En la primera etapa de su trayectoria teórica, Lukács afirmaba que las formas económicas de la clase burguesa dominaban “la vida entera” (Lukács, 1961:272) y, en efecto, en este trabajo de sociología de la literatura el autor establecía relaciones necesarias y mecánicas entre épocas, formas artísticas y clases sociales (Wahnón, 1994).

La línea de investigación que Hauser había utilizado en *Historia social del arte* tenía puntos de contacto con los primeros escritos de Lukács: la relación entre los dos pensadores era tan estrecha en la época de Budapest que Hauser había participado en la redacción de uno de los ensayos más significativos de Lukács, *Teoría de la novela* (1920)¹²⁴. En el prefacio a esta obra, el filósofo marxista afirmaba que las obras de arte eran reflejo de las revoluciones sociales e históricas:

En esta obra queremos justamente mostrar cómo la novela histórica nació, se desarrolló, alcanzó su florecimiento y decayó como consecuencia necesaria de las grandes revoluciones sociales de los tiempos modernos, y mostraremos asimismo que sus diversos problemas formales son reflejos artístico precisamente de esas revoluciones histórico-sociales (Lukács, 1966:8).

Asimismo, según Hauser, el arte por el simple hecho de representar, secundaba los intereses de las clases sociales y, en efecto, como hemos visto en la crítica de Hadjinicolaou (1973) y de T.J. Clark (1973), las producciones culturales, desde el pensamiento de nuestro autor, por lo menos al principio, parecían ser un reflejo pasivo de la ideología de la clase dominante. Hauser se expresaba de tal manera:

El arte fomenta los intereses de un estrato social por la mera representación y por el reconocimiento tácito de sus criterios de valores morales y estéticos. El artista, que es mantenido por este estrato social y

¹²⁴ En *Conversaciones con Lukács* (1978) Hauser explicaba que Lukács le había pasado el borrador de *Teoría de la novela* y que después de haberlo comentado juntos, le había aconsejado el título (CCL:54).

que pende de él con toda su esperanza y perspectivas, se convierte involuntaria e inconscientemente en portavoz de sus patrones y mecenas (IHA:12-13).

En *Historia social del arte*, Hauser no dejaba espacios de emancipación ni al arte ni al artista, aunque afirmara con decisión que la historia de la cultura había podido contar con individuos que habían trabajado para el desenmascaramiento del *status quo* y con su sensibilidad habían relatado la realidad histórica de su época. Tal era el caso, por ejemplo, de Shakespeare o de Balzac (HSA:75). No obstante, todo arte, según él, quedaba reducido en instrumento más o menos consciente del poder. En efecto, parecería que Hauser interpretara de manera demasiado determinista las reflexiones de Marx y Engels sobre la relación entre estructura y superestructuras.

El autor esquivaba, con dificultad, la trampa de afirmar la prioridad de la economía en su relación con el producto artístico y, sin embargo, a menudo conseguía suavizar los términos, tratando el tema desde una idea de ‘interdependencia’ más que de dependencia de la estructura respecto a las superestructuras. Como cuando señalaba que:

Las formas de transición entre el naturalismo y el geometrismo corresponden a la etapa intermedia que va de la economía de simple ocupación a la economía productiva. Los principios de la agricultura y de la ganadería se desarrollan ya probablemente en determinadas tribus de cazadores a partir de la conservación de tubérculos y de la cría de animales favoritos [...] El cambio, por tanto, no representa, ni en el arte ni en la economía, una revolución súbita, sino que ha sido en uno y en otra más bien una transformación gradual [...] esta interdependencia es típica (HSA, I:30).

A pesar de que, en cierta medida, este ensayo fue el texto más coherente de su producción teórica, carecía de una propuesta explícita de interpretación personal de ciertas cuestiones marxistas. Un ejemplo era su lectura de la poética del realismo desarrollada por Marx y Engels: Hauser celebraba el papel de ciertos artistas y literatos como portavoces a menudo ‘inconscientes’ de la propia época -tal como

ocurría con Michelangelo, Herder, Goethe, o sobre todo con Balzac- inspirándose casi completamente en la visión que Engels había dado en la “Carta a Margaret Harkness” (1888). Además, en este ensayo adoptaba algunos argumentos marxianos de una manera demasiado simplista, como cuando analizaba la importancia de la lucha de clases como estímulo para los movimientos culturales o cuando ponía en evidencia la relevancia de la división del trabajo como momento inicial de la alienación del hombre. Al analizar la época neolítica escribía, por ejemplo, que:

El cambio de estilo que conduce a estas formas de arte completamente abstractas depende de un giro general de la cultura, que representa quizá el corte más profundo que ha existido en la historia de la humanidad...comienza la era de la previsión organizada de la vida; el hombre empieza a trabajar y a economizar; se crea para sí una provisión de alimentos, practica la previsión, perfecciona las formas primitivas del capital. Con estos rudimentos –posesión de tierra roturada, de animales domesticados, de herramientas y provisiones alimenticias- comienza también la diferenciación de la sociedad en estratos y clases, en privilegiados y oprimidos, explotadores y explotados. Se establece la organización del trabajo y la especialización en oficios (HSA, I:23).

Esta excesiva rigurosidad teórica se traducía en un materialismo histórico basado, casi exclusivamente, en un mecanismo de causa y efecto. En esto radican los principales límites del texto: la necesidad de seguir un hilo conductor coherente que tomara en consideración todo el arte occidental de todas las épocas le obligaba a dejar de lado algunos aspectos culturales importantes en la lectura de ciertos movimientos, como ocurría por ejemplo en el análisis del Renacimiento. Hauser analizaba detenidamente la dependencia entre la poética de la racionalidad del artista renacentista y la racionalización como primera forma de capitalismo y de organización de trabajo, y a partir de este enfoque explicaba la perspectiva lineal y el equilibrio de las formas en las pinturas renacentistas¹²⁵. El hecho, por ejemplo, de

¹²⁵ En esta lectura retomaba, evidentemente, el famoso estudio de Max Weber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1905), donde el sociólogo había analizado el

que Hauser no mencionara la importancia del ‘renacimiento’ de las doctrinas herméticas tan influyentes en la época o que no hablara de la caída de Constantinopla, con todo lo que este acontecimiento significó, deja un vacío fundamental en la reconstrucción histórica y social de la época. Por lo que leemos en Hauser, el arte del Renacimiento debía sus características propias casi exclusivamente a las transformaciones económicas de aquel momento, es decir el proceso fundamental que llevaría desde el sistema medieval a las primeras formas de capitalismo. Hauser lo hacía explícito:

El Renacimiento intensifica realmente los efectos de la tendencia medieval hacia el sistema capitalista económico y social sólo en cuanto confirma el racionalismo, que en lo sucesivo domina toda la vida espiritual y material. También los principios de unidad, que ahora se hacen decisivos en el arte - la unidad coherente del espacio y de las proporciones, la limitación de la representación a único motivo principal, y el ordenar la composición en forma abarcable de una sola mirada- corresponden a este racionalismo; expresan la misma aversión por todo lo que escapa al cálculo y al dominio que la economía contemporánea, basada en el método, el cálculo y la conveniencia; son creaciones de un mismo espíritu, que se impone en la organización del trabajo, de la técnica comercial y bancaria, de la contabilidad por partida doble, y en los métodos de gobierno, la diplomacia y la estrategia. Toda la evolución del arte se articula en este proceso general de racionalización” (HSA, I:346).

A pesar de todas las evidentes limitaciones de este ensayo, *Historia social del arte* es un texto innovador: Hauser fue capaz de crear un estudio interdisciplinar –o transdisciplinar– donde la música, la literatura y las artes visuales dejaban de tener una vida y unos criterios de análisis aislados, para ser estudiadas como manifestaciones culturales y espirituales de una sociedad compleja y articulada. El estudio de las estructuras económicas, aunque tengan un peso excesivo en la determinación de ciertas lecturas, juegan sin duda un papel necesario: no se puede descuidar la importancia histórica de un

arte y la música occidental como respuesta y reflejo de la racionalización de los procesos económicos.

historiador del arte que no tuvo miedo, en los años de la guerra fría, a ‘mezclar’ los productos culturales con los materiales.

5.2 *Introducción a la historia del arte*: primeros matices al concepto de ideología como falsa conciencia

Introducción a la historia del arte, su segundo libro, había nacido de la exigencia de crear una introducción teórica a *Historia social del arte y de la literatura*. Como señalaba Hauser: “El presente trabajo trata de sustituir, en cierto sentido, la introducción de que quedó privada mi obra anterior” (IHA:16). En este libro, Hauser sistematizaba a nivel teórico algunos temas, entre los que se contaban el de ideología y el del arte como forma ideológica de la clase dominante, aunque dejaba claro que no había cambiado su punto de vista. Como señalaba Hauser: “La idea de la naturaleza del proceso histórico en el que se halla inserto el arte no ha experimentado modificación ninguna” (IHA:16).

Hauser afirmaba claramente la existencia de una fundamental relación entre la base económica y las formas ideológicas y que allí residía la base del materialismo histórico:

El sentido de la filosofía materialista de la historia y de la doctrina del carácter ideológico del pensamiento consiste, en efecto, en que las actitudes espirituales se mueven, desde un principio, en las categorías de las relaciones de producción del momento y de los intereses, aspiraciones y perspectivas vinculadas a aquellas y no en que estas actitudes se adecúen sólo ‘a posteriori’, externa e intencionadamente a la situación económica y social (IHA:52).

El autor dedicaba gran parte de sus reflexiones al tema del arte y de la ideología y, sobre todo al principio de su escrito, afirmaba claramente que dicha relación se daba en términos de falsa conciencia. Hauser lo hacía explícito:

El arte [...] como propaganda más o menos descubierta, se pone al servicio de los intereses de una liga, de una camarilla, de un partido político o de una determinada clase social. Sólo aquí y allá [...] el arte se retira del mundo y se nos presenta como si existiera sólo por sí mismo, independientemente de toda clase de fines prácticos. Pero aún entonces, también el arte cumple todavía importantes funciones sociales al convertirse en expresión de poder y del ocio ostentativo” (IHA:25)¹²⁶.

Que el arte tuviera un valor propagandístico, la clase dominante lo había descubierto y utilizado ya en épocas tempranas en la historia de la humanidad, aunque habían sido Marx y Engels –decía Hauser– los que habían formulado una teoría sobre esta función del arte y, más en general, de la cultura. Por eso nuestro autor señalaba:

Han tenido, sin embargo, que pasar milenios antes de que se formulara en una teoría clara y estricta la condición ideológica de la obra artística, es decir, hasta que se expresara el pensamiento de que conscientemente o inconscientemente el arte persigue siempre un fin práctico y es propaganda clara o encubierta” (IHA:26).

Hauser citaba a Marx e interpretaba su concepción del arte como forma ideológica y disfraz de intereses de clase, como podemos leer en este pasaje del texto:

Marx fue, sin embargo, el primero que formuló el pensamiento de que los valores espirituales son armas políticas. Según él, toda obra del espíritu, todo pensamiento científico y toda representación de la realidad tienen su origen en un cierto aspecto de la verdad determinado por los propios intereses y desfigurado por la perspectiva, y mientras la sociedad siga dividida en clases, sólo será posible esta visión unilateral y perspectivista de la verdad (IHA:26).

Con esta última afirmación, Hauser abría una cuestión muy importante. Como bien decía el autor, según Marx y Engels, por lo menos en sus primeros escritos, la ideología, y en este caso el arte

¹²⁶ La lectura de estas citas dan cuenta, en la forma y en el contenido, de una época muy compleja, donde tomar partido en la gran disputa entre marxismo e idealismo debía era percibido una suerte de deber moral para los intelectuales.

como forma ideológica, dejaría de tener esta característica de imagen distorsionada de la realidad en el momento en el que se creara una sociedad sin división de clase, es decir una sociedad comunista. Sin embargo, tal como hemos visto en otros momentos de la tesis, en ningún momento Hauser había apostado por la llegada de dicha sociedad, ni –por lo que escribiré, sobre todo, en los años posteriores– había creído en la posibilidad de dicha condición. No sólo porque él no creía en la posibilidad de una sociedad sin clases, sino también porque nuestro autor consideraba que pensar en estos términos quería decir intentar hacer una previsión del futuro, cayendo en la trampa del historicismo¹²⁷.

En Hauser faltaba casi por completo, como hemos dicho, una teoría política, o por lo menos una alternativa social, que diera un sentido a esta búsqueda de desvelamiento del engaño que representaban las ideologías. Además, parecía que en realidad no había cómo emanciparse de la ideología porque no solamente las obras de arte, sino también los críticos y los juicios, así como los estudios que generaban, todo debía ser leído como producto ideológico. Como explicaba Hauser:

Las obras de arte son provocaciones. Nosotros no nos las explicamos, sino que polemizamos con ellas. Las interpretamos de acuerdo con nuestros propios fines y aspiraciones, trasladamos a ellas un sentido cuyo origen se encuentra en nuestras propias formas de vida y hábitos mentales. [...] Las obras de arte son cimas inalcanzables. Cada generación las contempla desde otra perspectiva, viéndolas con nuevos ojos, sin que ello quiera decir

¹²⁷ Hauser se oponía a la lectura historicista que él deducía de la teoría de Marx y Engels y lo hacía incluso en sus últimas reflexiones. En *Conversaciones con Lukács*, aun Hauser afirmaba: “Yo no puedo –a pesar de calificarme como historiador marxista– declarar conforme ni con Hegel ni con Marx, eso bastaría para trazar de una manera u otra el curso de la historia y la visión del futuro en forma de profecía. La esencia de la historia es precisamente su imprevisibilidad...El caso es que yo no puedo creer sin más ni más en la posibilidad histórica de una sociedad sin diferencia alguna de clases como pretende el marxismo. Sí, estoy de acuerdo en que se pueden suprimir las diferencias económicas de clase. Pero no creo que se pueda realizar la supresión de los principios reglamentarios de la estratificación y la selección dentro de una sociedad organizada de una forma u otra” (CCL:28).

que el punto de vista posterior tenga que ser forzosamente el más adecuado (IHA:21).

Eso era la base de cualquier planteamiento del materialismo histórico para Hauser: “los individuos se encuentran siempre temporal y espacialmente en una situación determinada, y su comportamiento es el resultado tanto de sus facultades como de esta situación” (IHA:16). Visto desde este punto de vista, el concepto de ‘falso’ referido a la conciencia en el significado que Hauser le había atribuido perdía su sentido, puesto que nuestro autor no contemplaba la posibilidad de una verdad o de una ciencia como alternativa. De este modo, apuntaba que:

a pesar de todo no es tanto el objeto sino más bien el punto de vista lo que varía y cambia. El gusto del público, y con él el estilo del arte, está sometido a cambios que necesariamente no corresponden a una verdad más elevada, sino muchas veces, casi siempre, a un cambio de ideología. Esta ideología –el sistema en el que expresamos nuestra relación con todo lo humano y objetivo– es aquel aspecto que compartimos colectivamente de acuerdo con nuestros compañeros de trabajo y de clase, casi convencionalmente (IHA:60).

Hasta su última publicación de 1978, *Conversaciones con Lukács*, Hauser seguía sosteniendo que:

Cada persona radica en su procedencia, en su origen sociológico y sus consecuencias ideológicas. También el intelectual tiene una ideología limitada y está ligado a ella, con todo lo que proteste en contra. Cada ser humano está condicionado por la situación en que se encuentra, por la posición en base a las condiciones sociales generales conforme a las cuales vive, actúa, piensa, siente, produce y existe, que es capaz de alcanzar y está dispuesto a conseguir (CCL:48).

El artista, exponía las ideas e intenciones de la clase dominante aunque no lo supiera, y esto, afirmaba Hauser, se debía al carácter “inexorable” de la ideología (IHA:52).

Aunque pareciera que no había remedio ni posibilidad para salir afuera

del relativismo de la ideología, en tanto que “aspecto” colectivo “compartido convencionalmente”, Hauser planteaba inesperadamente también la posibilidad de “corregir, en cierta medida, la unilateralidad y defectuosidad de nuestra imagen del mundo” (IHA:27-28). De esta manera, el autor hacía fluctuar su punto de vista entre la imposibilidad de emanciparse de la ideología y la eventualidad de lograr esta condición.

El pensamiento de Hauser, como podemos entender, se caracterizaba por afirmaciones que parecen discordantes y sin embargo estas contradicciones hacían más original su discurso. Un ejemplo de estas la podemos ver con claridad en un tema que Hauser abordaba en *Introducción a la historia del arte*, es decir el paralelismo entre el concepto de ideología y el de racionalización en psicoanálisis. Como señalaba Hauser:

El concepto de ‘ideología’, derivado del de ‘conciencia falsa’ muestra chocantes analogías con el concepto de la ‘racionalización’ en psicoanálisis. Así como el individuo ‘racionaliza’, en efecto su actitud, sus pensamientos, sensaciones y actos, es decir, se esfuerza en prestarles una interpretación impecable desde el punto de vista de las convenciones sociales, así también los grupos sociales explican –a través de los individuos que los representan- los procesos naturales y sociales, pero, sobre todo, las propias opiniones y valoraciones, de acuerdo con sus intereses materiales, sus apetencias de poder, sus consideraciones de prestigio y los demás fines sociales. Y de igual manera que el individuo no tiene conciencia del mecanismo de la racionalización con sus motivos y finalidades, así también los miembros de un grupo social no tienen apenas conciencia de que su pensamiento está determinado por las condiciones materiales de existencia, porque, en otro caso, como dice Engels “se habrá terminado con toda ideología” (IHA:43) ¹²⁸.

¹²⁸ El concepto de racionalización e ideología en Hauser encontraba un equivalente en unas reflexiones de Adorno en “Sobre la relación entre sociología y psicología” (1955), donde el filósofo relacionaba asimismo el proceso de racionalización psíquico con la falsa conciencia. Adorno señalaba: “En las racionalizaciones, en el hecho de que lo objetivamente verdadero pueda entrar al servicio de lo falso subjetivo, tal como se puede constatar de múltiples formas en la psicología social de

A partir de esta comparación, se abren más temas que nos permiten entrar dentro del pensamiento de Hauser. En primer lugar hay que subrayar una cuestión terminológica, que por supuesto tiene un valor fundamental dentro de estas cuestiones: Hauser no hablaba aquí en términos de “clase social” sino de “grupo social”, como había hecho Mannheim en *Ideología y Utopía*, donde afirmaba que la sociedad había que dividirla y pensarla a través de “grupos” (Mannheim, 1963:56).

Si bien, como hemos leído, la ideología estaba bien vinculada a su base económica y representaba los intereses de la clase dominante y si el arte, como forma ideológica, era “más clara y distintamente arma ideológica, panegírico o propaganda” (IHA:45) que otras superestructuras, al comparar la ideología con el psicoanálisis, nuestro autor –sin darse cuenta de ello– suavizaba los términos de la cuestión. Citando a Engels, al final del párrafo, Hauser subrayaba, en efecto, un aspecto muy descuidado por parte de los autores que leían la ideología como falsa conciencia. Engels en la “Carta a Mehring” (1893) había escrito que: “La ideología es un proceso que se opera por el llamado pensador conscientemente, en efecto, pero con una conciencia falsa. Las verdaderas fuerzas propulsoras que lo mueven, permanecen ignoradas para él; de otro modo, no sería tal proceso ideológico” (Engels, 1893). Con esto, estaba sustrayendo parte de la acepción intencionalmente engañosa a la que podía conducir el concepto de ideología. Hauser hacía una observación coherente cuando comparaba la ideología a la racionalización en psicoanálisis, porque en efecto las personas no eran del todo conscientes de aquella distorsión de la realidad que perpetuaban, porque si hubieran tenido conciencia de ello, el engaño habría sido desvelado. La ideología, en este sentido,

típicos mecanismo de defensa contemporáneos, sale a la luz no sólo la neurosis, sino la falsa sociedad. Incluso la verdad objetiva es necesariamente mentira mientras no sea la verdad completa del sujeto, y es apta para cubrir intereses meramente particulares. Las racionalizaciones son cicatrices de la ratio en estado de irracionalidad” (Adorno, 1972:68).

parecía ser una parte estructural del sistema social, inevitable e intrínseca, así como el subconsciente lo era en la psique de los individuos. De esta manera, Hauser dejaba de lado su lectura idealista de la ideología como mistificación burguesa.

En efecto, siguiendo adelante con esta reflexión, podemos ver otra nota de incongruencia en el pensamiento de Hauser respecto a la lectura de la ideología como falsa conciencia. Como justamente notaba Terry Eagleton, si se compara la ideología al psicoanálisis “la ideología ya no puede ser desenmascarada simplemente por una clara atención al “proceso vital real”, pues ese proceso, más o menos como el inconsciente freudiano, presenta un conjunto de apariencias que son de algún modo estructurales en él, es decir, incluye su falsedad en su verdad” (Eagleton, 2005:121). Así que la ideología era dialécticamente y naturalmente intrínseca a la conciencia de los hombres y no había entonces que desvelarla porque no había mentira –por lo menos en un significado negativo.

Hauser sostenía la importancia del psicoanálisis que, según él, podía prestar “valiosos” servicios, no sólo a la crítica artística y a la historia del arte, sino también a las ciencias sociales e históricas (IHA:104). E iba aún más allá en sus consideraciones, porque con la doctrina de la “racionalización”, el psicoanálisis podía “complementar psicológicamente el materialismo histórico” (IHA:104). Como señalaba Hauser:

[El psicoanálisis] puede mostrar cómo surge en cada caso individual la “conciencia falsa”, cómo hechos materiales, es decir, biológicos pueden convertirse en pasiones, convicciones y doctrinas científicas...pese a la desconfianza mutua, las dos doctrinas se mueven sobre el mismo suelo (IHA:104).

Terry Eagleton en *Ideología* (1990) utilizaba asimismo a Engels para explicar que “la naturaleza ambigua y autocontradictoria de la ideología surge precisamente de que no reproduce auténticamente la contradicción real; si en realidad lo hiciera, podríamos dudar en

calificar a este discurso como “ideológico” (Eagleton, 2005:234). La teoría sobre la ideología de Eagleton, lejos de basarse en el concepto de falsa conciencia como Hauser, se acercaba a la de Althusser y dentro de la lectura del filósofo francés, el paralelismo entre ideología e psicoanálisis tenía una justificación más coherente y comprensible. Como afirmaba Eagleton:

Freud describe el síntoma neurótico como una ‘formación de compromiso’, ya que dentro de su estructura coexisten dos fuerzas antagónicas. Por un lado se encuentra el deseo inconsciente, que busca expresarse; por otro lado se encuentra el poder de la censura del yo, que procura poner este deseo otra vez en el inconsciente. El síntoma neurótico, igual que el texto de sueño, revela y esconde al mismo tiempo. Podría decirse que lo mismo ocurre con las ideologías dominantes, que no deben ser reducidas a meros ‘disfraces’. La ‘verdad’ de esta ideología, como ocurre con el sistema neurótico, no se encuentra sólo en la revelación ni en el ocultamiento, sino en la unidad contradictoria que componen. “lo revelado tiene lugar en términos de lo que se oculta, y viceversa” (Eagleton, 2005:233).

Otra observación necesaria sobre el paralelismo entre psicoanálisis e ideología es que hablando en estos términos nuestro autor caía en cierto historicismo que él mismo había rechazado rotundamente. Comparando ideología y psicoanálisis Hauser comparaba, a la vez, la clase con el sujeto individual atribuyendo a la clase una “conciencia” y por lo tanto una “existencia”, así como un “subconsciente” –el subconscious que guarda y protege la mistificación–, y una parte “racional” que no permite destapar todas las mistificaciones. Ahora bien, podríamos utilizar las mismas críticas al “marxismo historicista” que había hecho Eagleton a Lukács y a Lucien Goldman, que se adaptaría perfectamente con este caso. Como señalaba Eagleton:

Las clases sociales no se consideran ante todo como estructuras materiales objetivas sino como ‘sujetos colectivos’ dotados –al menos idealmente– de una conciencia profundamente homogénea. Esta conciencia está relacionada con las condiciones de clase, y tanto la filosofía como las obras de arte expresan esta concepción del mundo. Este modelo no deja lugar a formas de conciencia ‘no clasistas’, y muy poco lugar a cualquier

complicación, trastorno o contradicción entre sus distintos niveles. La formación social se presenta a sí misma como una ‘totalidad expresiva’, en la cual las condiciones sociales, la clase, la concepción del mundo y las creaciones literarias se reflejan mutuamente sin problema (Eagleton, 2005:236).

Además, como se ha analizado en la primera parte de la tesis, Hauser, en realidad, había atacado en este mismo ensayo el principio de la superposición del concepto de individuo al de grupo social dentro de su crítica al romanticismo y a su teoría del organicismo, tal como la exponían Wolfflin y Riegl. En contra de la idea del alma de grupo y del espíritu del pueblo, Hauser había afirmado que:

La trasposición del concepto de organismo a los cuerpos sociales es ya, en sí, inadecuada, porque en un organismo sólo en un sentido impropio puede hablarse de contraposiciones y conflictos internos, mientras que la existencia de un grupo social siempre está unida a contraposiciones de intereses y luchas de competencia (IHA:186).

Aunque desafortunadamente las reflexiones de Hauser sobre este tema están a penas indicadas, hay que destacar que nuestro autor fue uno de los estudiosos marxistas que emplearon a Freud para analizar las patologías sociales¹²⁹. Con todas las limitaciones que se quisieran encontrar en el paralelismo entre psicoanálisis e ideología tal como lo había dibujado Hauser, es evidente que planteaba una cuestión relevante dentro del panorama de la historiografía marxista, en línea con las investigaciones de la Escuela de Frankfurt (Fromm, 1936; Horkheimer, 1942; Marcuse, 1953; Adorno, 1955). El interés por el psicoanálisis respondía a la creciente necesidad de incorporar el estudio del ‘factor subjetivo’ en la comprensión de los procesos sociales. Autores como Adorno y Horkheimer consideraban que los fenómenos ideológicos no se podían considerar únicamente como

¹²⁹ En *Manierismo*, Hauser escribía un capítulo sobre “El narcisismo como psicología de la alienación”, donde relacionaba la alienación, en tanto que consecuencia de la racionalización del trabajo, con el narcisismo como trasposición de aquel malestar social a un nivel más individual y psicológico.

sociales porque también incluían una dimensión psíquica, puesto que las tendencias sociales no se realizaban en contra de los sujetos socializados sin más, sino que se consumaban también en ellos y a través de sus acciones¹³⁰.

Diez años después de que se publicara *Introducción a la teoría del arte*, en 1968, Jürgen Habermas escribía *Conocimiento e interés: la filosofía en la crisis de la humanidad europea* (1968) y centraba su análisis alrededor de unas reflexiones bastante similares a las de Hauser. Como es sabido, Habermas tenía una visión distópica de la ideología, que estaba totalmente compenetrada en la sociedad¹³¹. En su caso, por lo tanto, resultaba coherente la comparación entre la ideología y el proceso del subconsciente en psicoanálisis. Habermas afirmaba:

Las mutilaciones del texto tienen un significado como tales... Los cortes [del texto] son puntos donde ha prevalecido forzosamente una interpretación que es extraña al yo aun cuando sea producida por el yo [...] El resultado es que el yo se engaña necesariamente a sí mismo respecto de su identidad en las estructuras simbólicas que produce conscientemente (Habermas: 1968).

No sabemos qué tipo de contacto podrían haber mantenido Hauser y Habermas¹³², pero sí que estas notas sobre ideología y psicoanálisis de

¹³⁰ La Escuela de Frankfurt se había interesado además en los estudios que en los años 50 publicaba Talcott Parsons. En “Psychoanalyses and the Social Structure” (1950), el sociólogo afirmaba que era necesario que la sociología y la psicología no se consideraran como disciplinas aisladas sino profundamente vinculadas.

¹³¹ En este libro, Habermas afirmaba que la clave psicoanalítica de la teoría de la sociedad convergía sorprendentemente con la reconstrucción marxiana de la historia del género humano.

¹³² Por más que, como es sabido, Habermas centrara su teoría más bien sobre el concepto de lenguaje, y a pesar de que no se pretenda aquí buscar una similitud en las teorías de los dos intelectuales, hay ciertamente otros posibles puntos de contacto entre los dos intelectuales. John Roberts por ejemplo (2006) hacía hincapié en el hecho de que Habermas citara a Hauser en *Questions and Counterquestions* (1982), respecto al tema de la recepción de la obra de arte. Según Roberts, no se puede hablar de una teoría, concreta y elaborada, de Hauser sobre arte y *communicative-action*

la *Introducción a la historia del arte*, formaban parte de unas conferencias que Hauser dio en la Escuela de Frankfurt, llamado por Adorno y Horckheimer, mentores de Habermas¹³³.

5.2.1 La influencia de Mannheim en Hauser: hacia la posibilidad de emanciparse de la ideología

Como hemos adelantado en el apartado anterior, en su *Introducción a la historia del arte*, Hauser esbozaba una lectura matizada de la ideología como falsa conciencia. Es probable que las consideraciones a las que llegaba nuestro autor se inspiraran en el trabajo de Karl Mannheim¹³⁴, quien había construido –treinta años atrás– su teoría de la ideología a partir de, y en contraste con, el planteamiento marxista. A partir de su ensayo *Ideología y Utopía* (1929), Mannheim se había alejado de la teoría de los filósofos alemanes –tal como se había interpretado en aquellos años– afirmando que la ideología no podía ser juzgada ni positivamente ni negativamente, porque pertenecía intrínsecamente a la realidad de los grupos sociales y del pensamiento del hombre. Como señalaba Mannheim: “Puesto que la sospecha de falsificación no se incluye en la concepción total de la ideología, la utilización del término ‘ideología’ por la sociología del conocimiento no tiene la propensión de moralizar ni de denunciar” (Mannheim, 1963:343). Por eso, Mannheim sugería la sustitución de la palabra ‘ideología’ por

pero sí destaca que, sin embargo, su teoría del arte como fuerza potencial y discursiva que incide en la vida de las personas, había abierto la puerta a reflexiones y análisis sobre el tema, sobre todo en los intelectuales de la década de los 80 y 90.

¹³³ En la correspondencia entre Adorno y Hauser podemos leer cómo el filósofo alemán empujaba a su amigo a acabar su escrito sobre arte y psicoanálisis (Beck, 1988:510), que de hecho Hauser acabó e incorporó como capítulo de *Introducción a la historia del arte*, con el título “Observaciones sobre el método psicológico: psicoanálisis y arte”.

¹³⁴ En los capítulos 2.1 y 2.3 hemos hablado de la relación intelectual y amistosa que compartieron Hauser y Mannheim.

‘perspectiva’ y afirmaba: “Con esta expresión queremos decir la forma total de concebir las cosas que tiene el sujeto y que está determinada por su inserción histórica y social” (Mannheim, 1963:344).

Uno de los aspectos de la teoría de Mannheim que más atrajo a Hauser era la posibilidad de que el individuo pudiera y debiera intentar una distancia crítica respecto a sus mismas ideas –que eran reflejo de su grupo social– para alcanzar un nuevo tipo de objetividad que se basaba en el conocimiento crítico. Mannheim, sobre este argumento, había escrito:

Pero esto no quiere decir que, en aquellos dominios donde la adhesión al grupo y la orientación a la acción parece ser un elemento esencial en la situación, sea inútil toda posibilidad de un autocontrol intelectual y crítico. Quizás sea precisamente cuando la dependencia, hasta entonces oculta, del pensamiento respecto a la existencia del grupo y su enraizamiento en la acción se hacen visibles, cuando llega a ser realmente posible, por primera vez, al ser consciente de ellos, el alcanzar un nuevo modo de control sobre factores anteriormente incontrolados en el pensamiento [...]. Un nuevo tipo de objetividad en las ciencias sociales es alcanzable, no por medio de la exclusión de valoraciones, sino por medio del conocimiento crítico y del control de ellas” (Mannheim, 1963:49).

En efecto Hauser, en su ensayo de 1958, se expresaba de manera muy parecida:

Marx dejó, empero, de observar algo, a saber, que nosotros luchamos sin descanso contra las tendencias desfiguradoras en nuestro pensamiento y que, pese a la inevitable parcialidad de nuestro espíritu, poseemos la capacidad de observar críticamente nuestro propio pensamiento y de corregir, en cierta medida, la unilateralidad y defectuosidad de nuestra imagen del mundo. Todo intento sincero de encontrar la verdad y de exponer verazmente las cosas, es una lucha contra la propia subjetividad y parcialidad, contra intereses personales y de clase, los cuales tratamos de entender conscientemente como fuentes de error, aun cuando no consigamos eliminarlos totalmente. Estas correcciones de nuestras falsificaciones ideológicas de la verdad se mueven, desde luego, dentro de los límites de lo pensable y representable desde nuestro punto de vista y no en el vacío de una libertad abstracta (IHA:27-28).

Es muy probable que con “nosotros” Hauser se refiriera a aquella figura de “intelectual flotante” o “independiente” (Cardús i Ros, 1993:125) teorizada por Mannheim. Tenemos que señalar, sin embargo, que Hauser en realidad no seguirá sosteniendo la existencia de tal figura; en *Conversaciones con Lukács* diría que “ninguna clase social o colectividades flotantes –utilizando una palabra de Alfred Weber y Karl Mannheim– flota libremente entre grupos de solidaridad, uno siempre está arraigado y amarrado socialmente” (CCL:65).

Como ya hemos explicado en el capítulo 4.2.1, según Mannheim, el intelectual tenía una función mediadora –de “síntesis”– respecto a las ideologías y a las utopías en conflicto, gracias a su carácter imparcial, *freischwebend*. Como señalaba Mannheim: el intelectual “que no tiene ningún vínculo social” es “un medio relativamente externo a las clases, que no ocupa un lugar claramente definido” (Mannheim, 1963:67). Por como leemos en el sociólogo húngaro, esta figura tenía una suerte de vocación y asimismo de misión universal con su “voluntad de separarse de sus propias raíces, la búsqueda de una misión específica para ser el abogado predestinado de los intereses espirituales de la totalidad” (Mannheim, 1963:70).

Según Mannheim, aunque las ideas estaban formadas internamente por sus orígenes sociales, su veracidad no era reducible a estos. De esta manera, se podía corregir la inevitable parcialidad de cualquier punto de vista mediante una síntesis con las demás opiniones, construyendo así una totalidad –provisional y dinámica– de pensamiento. Al mismo tiempo, a través de un proceso de autocorrección se podían llegar a apreciar los límites de la propia perspectiva y de ese modo alcanzar una suerte de objetividad.

Perfilando la posibilidad de alcanzar un grado ‘cero’ de la ideología, es decir, crear un método crítico para emanciparse de la ideología, Mannheim había suscitado muchas polémicas, por ejemplo, las de Karl

Popper¹³⁵, por un lado, y de Theodor Adorno, por el otro¹³⁶.

En *Introducción a la historia del arte*, el concepto de ideología de Hauser fluctuaba pues entre una interpretación peyorativa y una más abierta. De hecho, hay un momento en el texto en que el significado de ideología se traducía como sentido común que pertenecía a un individuo más por cuestiones ambientales y sociales comunes que por una falsa y engañosa conciencia de la clase dominante:

Antes de dar un paso independiente, el individuo se encuentra bajo el dominio de usos mentales aceptados tácitamente y de formas de comportamiento aprobadas de modo general. Habla el idioma de los otros antes de haber encontrado el propio y su forma de expresión particular es

¹³⁵ En *La sociedad abierta y sus enemigos*, en el capítulo “La sociología del conocimiento”, Popper polemizaba con la Sociología del conocimiento de Mannheim –teorizada por el sociólogo húngaro en *Ideología y utopía*– sosteniendo que esa era “la versión hegeliana de la teoría kantiana del conocimiento” (Popper, 1992:382). Popper criticaba a Mannheim el hecho de intentar reducir todo el conocimiento a la teoría de las ideologías ‘totales’ y subrayaba la inconsistencia lógica de su teoría, sobre todo en la medida en que Mannheim pensaba que era posible pensar en un grupo de intelectuales libres y críticos respecto a sus propias ideologías: “¿No es evidente que si damos por cierta la teoría de las ideologías totales debería formar parte de toda la ideología total la creencia de que el propio grupo se halla libre de prejuicios y configura, en realidad, ese conjunto de elegidos que es el único capaz de objetividad? ¿No cabe esperar, por lo tanto, -siempre suponiendo la verdad de esta teoría- que aquellos que la sustentan se engañen inconscientemente, haciéndole agregados a la teoría a fin de sancionar la objetividad de sus propias opiniones? Podríamos preguntarnos si simplemente no será toda esta teoría la expresión del interés de clase de este grupo particular, esta intelligentsia apenas arraigada en la tradición, aunque con suficiente solidez como para hablar el “hegeliano” como lengua materna” (Popper, 1992:384-385).

¹³⁶ Adorno escribía que la idea ‘total’ de ideología que tenía Mannheim era absolutamente inválida y no era nada más que la aplicación -adelantada ya por Pareto- de una constitución, de ningún modo libre, de una sociología positivista del conocimiento (Adorno y Horkheimer, 1971:83). Sin embargo, Mannheim había luchado en contra de los pensadores positivistas a los que les criticaba el hecho de que “aún creen en la posibilidad de emanciparse completamente en su pensar de los presupuestos ontológicos, metafísicos y éticos” (Mannheim, 1963:78).

siempre sólo una variante del idioma que se ha apropiado de los otros. El idioma vivo, hablando de cada momento es, empero el resultado de una influencia recíproca entre el lenguaje tradicional del grupo y la creación lingüística de los individuos singulares” (IHA:264).

En estas líneas se hace manifiesta la manera en que Hauser se había acercado al pensamiento de Mannheim que, en *Ideología y utopía*, se había expresado de manera similar:

únicamente en un sentido muy limitado, el individuo particular crea por sí mismo la forma de lenguaje y de pensamiento que nosotros le atribuimos. Habla el lenguaje de su grupo; piensa de la misma manera que lo hace su colectividad... Estrictamente hablando, es incorrecto decir que el individuo singular piensa. Antes bien sería más correcto insistir en que participa en el pensar que otros hombres han pensado antes que él (Mannheim, 1962:47-48).

Una de las últimas cuestiones que Hauser proponía al final del capítulo sobre ideología era que el más profundo sentido de las obras de arte residía justo en su característica ideológica. Es decir, las obras de arte eran producciones tan fuertemente sociales, tan enraizadas en de la vida, que no podían dejar de estar empapadas de ideología. Parecía que Hauser quisiera conferir a la ideología un valor menos negativo cuando se preguntaba si respecto a las obras de arte era realmente “deseable un criterio objetivo y decisivo” (IHA:67):

¿Pueden y deben ser vividas y valoradas las obras de arte en un espacio vacío, al margen de toda clase de presuposiciones? ¿No consiste más bien, el sentido y el valor de la obra de arte en la realización de exigencias singulares, vinculadas al ser, condicionadas ideológicamente? No son, en sentido propio, utopías, es decir, la eliminación de una mácula manifiesta en las ideologías? (IHA:67)

En *Sociología del arte*, dirá que las obras de arte son verdaderas en el sentido de que son plenamente ideológicas:

Una obra de arte no es ni “verdadera” ni “falsa” al igual que una teoría científica; en sentido estricto no se puede decir que sea ni verdad ni no-

verdad [...] en relación con el arte, hablar de una conciencia “falsa” resulta tan carente de sentido como hacerlo de una “correcta”. [...] El arte es verdadero, no a pesar de su esencia ideológica, de su vinculación indisoluble con la práctica, sino gracias a éstas y no deja de serlo porque siga una dirección política acorde con una concepción del mundo (SA:291-292).

Una de las ideas que Hauser tomaba de Mannheim, y que de manera innovadora reformulaba según un enfoque marxista, era el papel activo y político de la sociología. Como veremos en el apartado siguiente, Hauser otorgaba a la sociología y en particular a la sociología del arte, la posibilidad de desenmascarar el relato ideológico del capitalismo aunque no se olvidaba de marcar sus limitaciones para esquivar cualquier crítica por parte de los teóricos del arte contemporáneos.

5.2.2 La sociología del arte como instrumento político de desvelamiento de la ideología

En *Introducción a la historia del arte* Hauser combinaba su lectura de la ideología crítica con las teorías de la sociología del conocimiento de Karl Mannheim y planteaba a través de ella la posibilidad de desvelar el engaño de la falsa conciencia ideológica. Las propuestas de Hauser se enmarcaban en una época en que se estaban consolidando los fundamentos, tanto académicos como teóricos, de dicha disciplina. A finales de los años 50, Hauser escribía que “La sociología [...] como la teología en la Edad Media, la filosofía en el siglo XVII y la economía en el XVIII, es una ciencia central de la que recibe su dirección toda la concepción del mundo de nuestra época” (IHA:39).

Hauser y Mannheim tenían pues en común la esperanza de que la sociología —en tanto que teoría social y teoría crítica— podía ser una arma potencial de la lucha contra el capitalismo y la reificación. En *Ideología y Utopía* Mannheim afirmaba que la sociología era un “método

para orientarse en el mundo” (Mannheim, 1963:41), un mundo que había quedado culturalmente empobrecido y envilecido a causas de los procesos de civilización industrial. Como señalaba Mannheim:

Tenemos que encararnos, pues, con el problema de cómo desarrollar una visión integral de las relaciones humanas dentro de nuestro estado actual de conocimiento fragmentado o, si es necesario, a partir de él. Debemos aprender a observar los hechos aislados en sus correlaciones y a ajustar los segmentos de visión en una perspectiva sintetizada. La cuestión apunta al problema de que la Sociología del espíritu debe ser considerada como la contrapartida de la Ciencia de la sociedad. Puesto que la sociedad constituye la estructura común de la interacción, la ideación y la comunicación, la Sociología del espíritu es el estudio de las funciones mentales en el contexto de la acción. Por este camino es por donde debemos esperar una de las respuestas posible es a la síntesis que necesitamos (Mannheim, 1963:42).

De esta manera, Hauser utilizaba la sociología como método para revelar las formas de poder ideológico y así lo explicitaba:

Al pronunciarse por ella se pronuncia uno también por la penetración racional de la vida y por la lucha contra los prejuicios. La idea a la que la sociología debe su posición clave es el descubrimiento de la posibilidad de que el pensamiento revista la forma de ideología, un descubrimiento que, durante los últimos cien años, ha encontrado las más diversas formulaciones, tanto en la anatomía de los propios fraudes por parte de Nietzsche y de Freud, como en el mismo materialismo histórico. Ganar claridad respecto a sí mismo, tener conciencia de las presuposiciones de nuestro propio ser, de nuestro pensar y nuestro querer, es la exigencia que se repiten una y otra vez en todas estas construcciones mentales (IHA:39).

Retomando el pensamiento de Mannheim, Hauser escribía: “hay que observar críticamente nuestro propio pensamiento y corregir la unilateralidad y defectuosidad de nuestra imagen del mundo” (IHA:26), luchando “sin descanso contra las tendencias desfiguradoras en nuestro pensamiento”. Tal como señalaba Hauser, la única posibilidad de corregir las falsificaciones ideológicas aparecía a través de la sociología de la cultura:

Estas correcciones de nuestras falsificaciones ideológicas de la verdad se mueven, desde luego, también dentro de los límites de lo pensable y representable desde nuestro punto de vista y no en el vacío de una libertad abstracta. Ahora bien, la existencia de estos límites de la objetividad significan la última y definitiva justificación de una sociología de la cultura: y estos límites son los que cierran el camino que pudiera permitir al pensamiento escapar a la causalidad social (IHA:27).

Sin embargo, como en el caso de Lukács también en Mannheim esta búsqueda de una ‘orientación’ se dirigía hacia un proyecto político, en su caso hacia la organización de la democracia (Mannheim, 1950). En Hauser, en cambio, se echa en falta otra vez la construcción de una teoría política como alternativa a la desmitificación de clase que pudiera justificar su lucha.

La historiadora del arte Anna Wessely (1995), le reprochaba a Hauser el hecho de haber utilizado con poco rigor la sociología y de haberse centrado más en la los problemas de la historia que en la investigación empírica:

Hauser is not familiar with either sociological theory construction or empirical research. He knows the classic of sociological literature but he seems to have read them with an exclusive interest in philosophy of history and the problems of historical and sociological concept formation (Wessely, 1995:37).

Como podemos observar, Wessely subrayaba una actitud poco profesional por parte de Hauser por haber utilizado la sociología para cuestiones morales, en contra de las mistificaciones ideológicos (Wessely, 1995:38). Las críticas que Wessely le propinaba a Hauser eran las mismas que le habían hecho cuarenta años atrás Pierre Francastel (1953) y Ernst Gombrich (1953)¹³⁷, es decir, lo atacaba desde un punto de vista formal, no entendiendo que para Hauser la sociología era un instrumento crítico de análisis social dirigido a desvelar aspectos del arte totalmente descuidados hasta entonces por

¹³⁷ Las citadas críticas se han tratado en la Introducción y en el capítulo 3.

cuestiones ideológicas; a Hauser nunca le interesó proponer una reivindicación de la disciplina sociológica por cuestiones académicas y por esta misma razón tampoco le sería asignado ningún sitio prestigioso en las universidades.

A pesar de la confianza concedida a la sociología del arte, Hauser no se olvidaba de manifestar a la vez sus evidentes limitaciones, limitaciones que tenían que ver con el objeto del análisis sociológico: en este caso, el arte. Como hemos visto, en esta época el arte y las obras de arte eran aún temas demasiado delicados como para que se redujera su análisis a una cuestión sociológica. Aunque Hauser, como hemos expuesto extensamente, reconociera en el arte unas características ideológicas y propagandísticas, no se vio capaz de enfrentarse a toda aquella tradición que había hecho del arte un repuesto tantos privilegios. Además, *Introducción a la historia del arte* no era solamente la introducción teórica a *Historia social del arte* sino la única posibilidad que el autor tenía para corregir y justificar su teoría delante de todos aquellos críticos que habían escrito reseñas negativas sobre su primera obra¹³⁸. Como hemos visto, las acusaciones que le vertieron le afeaban, sobre todo, esta manera ‘irrespetuosa’ de considerar el arte.

En este ensayo Hauser había intentado matizar el dogmatismo de su escrito anterior y en algunos pasajes del texto consideraba que no todo arte era una forma ideológica: el arte tenía una autonomía relativa que impedía que se redujera a un mero fenómeno de reflejo de la clase dominante. Es más, según lo que leemos en la *Introducción a la historia del arte*, reducir el arte a su aspecto ideológico atentaba contra la esencia misma del arte, así que cuando los sociólogos aplicaban sus análisis, debían tener en cuenta sus limitaciones. Como señalaba Hauser: “El punto de vista sociológico sólo debe rechazarse, en

¹³⁸ Según Lee Congdon (2004), gracias a esta operación apologética, finalmente se fortalecía la reputación de Hauser y la crítica, en efecto, hacía un paso atrás. En seguida, Hauser fue contratado en la universidad de Leeds.

relación con el arte, allí donde se presenta como la única forma legítima de consideración, confundiendo la significación sociológica de una obra con su valor artístico” (IHA:31)¹³⁹.

En el caso de la sociología del arte, los límites de este estudio eran internos a la obra de arte. No todo en una obra de arte, escribía Hauser, podía ser definible socialmente porque había factores, como la calidad artística, que sencillamente no tenían un equivalente sociológico: las mismas premisas sociales podían generar obras de interés o calidad artística muy diferente entre ellas o, inversamente, obras de calidad muy similar podían tener detrás mensajes y motivos sociales muy diferentes.

En primer lugar, era importante evitar aquella deriva economicista que hacía depender la calidad o el talento artístico de las condiciones económicas (IHA:32). El autor acusaba aquellos sociólogos que sostenían un marxismo vulgar e incompetente, el que reducía la relación entre arte y economía a una directa interacción, cuando en las formaciones de las ideologías el proceso era mucho más largo y complejo. No obstante, según Hauser la economía nunca podía dejar de tener, aunque fuera en última instancia, incidencia en la sociedad y en las formas culturales y por lo tanto –como también hará veinte años después en *Sociología del arte*– animaba al lector a tomar una posición ética y política: “Es posible demorar la decisión, es posible velar la propia decisión...pero en el fondo, sin embargo, se es materialista o se es espiritualista. En último término hay que plantearse la cuestión de si el genio nos cae del cielo o se forma aquí en la tierra” (IHA:32).

En segundo lugar, Hauser sostenía que el realismo socialista, y con ello

¹³⁹ Es a través de estas consideraciones que Hauser construía poco a poco la teoría estética que se sedimentará más en su última obra, *Sociología del arte*, donde el arte ‘auténtico’ lograría una considerable autonomía respecto a la sociedad.

la esperanza de tanto de poder reconocer un buen arte en un buen gobierno, era sólo una utópica quimera de una *kalokaghatia* que no se podía realizar concretamente, por mucho que “constituiría desde luego, una gran satisfacción, saber que la injusticia social y la opresión política se pagan con esterilidad espiritual” (IHA:28). Así citaba por ejemplo el Medioevo, el antiguo Oriente, el Renacimiento mismo, donde al más terrible despotismo correspondían obras de arte muy importantes, y por eso se preguntaba: “¿No indica esto que las presuposiciones de la calidad artística se encuentran más allá de la alternativa entre libertad y opresión política, y que esta calidad no es susceptible de comprensión con criterios sociológicos?” (IHA:29).

Hasta aquí Hauser intentaba delimitar el campo de pertenencia y los límites de la sociología. Las cosas se complicaban cuando Hauser establecía las diferencias, en una misma obra de arte, entre características sociológicas y características estéticas, dos aspectos que, sin embargo, no siempre coexistían. Escribía Hauser: “Es posible ocupar sociológicamente una posición clave dentro de un movimiento artístico y ser, sin embargo, un artista de segunda o tercera categoría” (IHA:31). Aquí el término ‘sociológico’ parecería teñirse de otro significado y por característica sociológica Hauser tal vez se estaba refiriendo a aquella peculiaridad de la obra de reflejar la realidad social. Es decir, aquí Hauser plantearía la posibilidad de que la obra de arte contuviera dentro de sí ciertas características –universales–: unas estéticas, y por lo tanto internas y no analizables desde un punto de vista científico, y otras sociológicas, en el sentido de mensaje social que transmitirían, que sí podían ser analizadas. En este caso, Hauser caería otra vez en la trampa del idealismo, atribuyendo a las obras de arte unas categorías universales. Otra interpretación a esta frase sería que Hauser entendiera que era el artista mismo que actuaba de “manera sociológica” dejando un testimonio de lo que estaba ocurriendo en su época, representando de forma más o menos clara las problemáticas sociales de su ambiente –como había sido un cierto tipo de arte realista. Habría que plantearse, de esta manera, preguntas como ¿cuándo y de qué manera “un artista de primera segunda o

tercera categoría ocupa sociológicamente una posición clave”? ¿Qué quiere decir “ocupar una posición clave” sociológicamente hablando?

Según nuestro punto de vista, estas cuestiones tienen a que ver, otra vez, con la herencia lukacsiana. En *¿Narrar o describir? A propósito de la discusión sobre naturalismo y formalismo* (1936), la principal preocupación de Lukács era la de distanciarse de cierta sociología, definida como vulgar, que sólo se basaba en una relación causal entre explicación económica y estilos artísticos, porque como decía el filósofo: “cree que con la demostración de la historia social del origen, toda cuestión se halla contestada y liquidada” (Lukács, 1966:201). De esta manera, esta sociología eliminaba cualquier “diferencia objetiva entre alto arte y chapucería” (Lukács, 1966:65). Si en *Teoría de la novela*, Lukács quería encontrar las condiciones históricas que presidían la aparición de cada forma singular, en este ensayo, en cambio, la tarea de la ciencia de la literatura no podía ya consistir meramente en descubrir el equivalente social de Homero o de Joyce y en declarar que ambos son ‘productos’ de su época y su sociedad (Wahnón, 1994). La renovada sociología lukacsiana se proponía, además, como tarea inexcusable la de la valoración. Lukács consideraba que: “Comprender la necesidad social de un estilo determinado no es lo mismo que valorar estéticamente las consecuencias artísticas de dicho estilo” (Lukács, 1966:75). También en este caso, parece que la trayectoria de Hauser y la de Lukács se movían de manera paralela, aunque en años diferentes.

Un riesgo en el que podía incurrir la sociología, según explicaba Hauser, era que, descomponiendo el objeto de su investigación, el sociólogo lo reducía a mero objeto sin entender que la importancia de una obra de arte residía justo en su complejidad y en su visión de conjunto. No obstante, como señalaba nuestro autor:

Y sin embargo, sería injusto hacer sólo responsable a la sociología de esta pérdida. Toda indagación científica del arte paga el conocimiento adquirido con la destrucción de la inmediata y, en último término, insustituible vivencia artística. Esta vivencia se pierde también en la historia del arte más sensible y más comprensiva (IHA:34).

“La obra de arte –escribía Hauser– es algo completo y único [...] y está condicionada tres veces, psicológicamente, sociológicamente y desde el punto de vista histórico-estilístico” (IHA:34). El estudioso marxista John Roberts (2006) ha visto en esta afirmación aquella versatilidad hacia la interdisciplinariedad que hacía de Hauser un autor excepcionalmente interesante porque a través de esta capacidad había logrado rechazar el estetismo neo-kantiano y el marxismo hegeliano, reconectándose directamente con el concepto que del materialismo histórico había dado Marx en sus *Grundrisse* (Roberts, 2006:172):

When Marx talks in the *Grundrisse* about historical materialism as an interrelational approach to individuals and social groups, there is a clear implication that Marxism is not a metatheory, but the explanatory and dialectical setting for interdisciplinary work (Roberts, 2006:173).

En realidad, según nuestro punto de vista, Roberts no interpretaba de manera totalmente correcta la cita de Hauser: trabajando a fondo las obras de nuestro autor tendremos la ocasión de observar que esta intención de utilizar los tres puntos de vista –sociológico, psicológico y estilístico– se quedaba en el plano de la teoría, sin que realmente esta desiderata fuera realmente aplicada en sus análisis de las obras. En este sentido, cabe mencionar que Hauser nunca tomaría realmente en consideración el punto de vista psicológico del artista. Lo que puede ser una de las carencias de Hauser reside justo aquí, es decir, en haber dado poca atención al artista como sujeto, a su biografía y a su *status* como persona y haber dado, en cambio, más relevancia a su condición de clase, insistiendo demasiado en aquel aspecto de la sociedad que él mismo, como sujeto social, representaba en sus obras. De esta manera Hauser no salía de la tradición idealista que había aprendido de Wölfflin y de Dvôrak, aunque la había reinterpretada a la luz de su inclinación teórica marxista. Como hemos dicho, el historiador del arte marxista Enrico Castelnuovo señalaba que el método de Hauser no había cambiado en realidad, porque había seguido aplicando un método idealista que consideraba el arte como un dato fundamentalmente transocial, y asimismo había atribuido un carácter

monolítico a cada época, a su *Weltanschauung*. Para Castelnuevo esto significaba “rovesciare Wölfflin per tentare di rimetterlo sui piedi, e, pur cercandone delle cause sociali, accettare l’idea della profonda unità stilistica e percettiva di una epoca” (Castelnuevo, 2007:32).

Además, Hauser analizaba la sociedad, que tomaba en consideración a partir de sus condiciones de producción, mientras que el sujeto en su obra permanecía totalmente eclipsado: el artista, el escritor era solamente el portador, la ‘mano’ ejecutora de la ideología de la clase o grupo social al que pertenecía. Sin embargo, en más de un pasaje de *Introducción a la historia del arte*, Hauser había hablado de la importancia del sujeto en la historia. Por ejemplo, señalaba: “El único agente visible de la historia es el individuo...no puede afirmarse que un grupo social sea el soporte del acontecer histórico, ni que las funciones del pensar y del crear se encuentren en otro sitio que en el individuo” (IHA:263)¹⁴⁰. Asimismo había criticado la concepción de la historia de Hegel como la de Engels y de Marx porque no había tenido en consideración el papel del individuo que, como afirmaba Hauser:

¹⁴⁰ El tema de la atención a la individualidad del artista era presente en otros autores marxistas, que Hauser tenía en consideración, como Marcuse, cuyo punto de vista era mucho más coherente y sólido que el de Hauser. Según Marcuse, como podemos leer, la anulación de la subjetividad había sido uno de los errores más grandes en los que había caído el marxismo a la hora de plantearse en serio la revolución: “La subjetividad de los individuos, su propia conciencia e inconciencia tienden a quedar disueltas en la conciencia de clase. Sin embargo, se minimiza con ello un importantísimo requisito previo de la revolución; a saber, el hecho de que la necesidad de transformación radical debe enraizarse en la subjetividad de los individuos mismos, en su inteligencia y sus pasiones, sus impulsos y sus metas propios. La teoría marxista sucumbió a la reificación que había expuesto y combatido en la sociedad entendida como un todo. La subjetividad se convirtió en un átomo de la objetividad; incluso en su forma rebelde fue entregada a una conciencia colectiva” (Marcuse, 1978:63). Marcuse rechazaba cualquier psicologismo puro así como la idea de clase *tout court*, porque admitía que la historia personal de cada uno dependía, sí, de la historia de su clase, que de hecho “constituye el fundamento de su destino” (Marcuse, 1978:65), pero también de otros muchos factores que sólo conciernen a la persona individual.

“como tal carece de significación...” porque “es en sí sólo el sustrato indiferente, invariable en términos generales, del proceso histórico” (IHA:264). Como señalaba nuestro autor, esta falta de atención al individuo era presente en las teorías de los marxistas como de los idealistas: “Esta resistencia contra el individuo, unas veces idealista y otro materialista, lleva a un concepto de la naturaleza del desenvolvimiento histórico tan erróneo como el del punto de vista contrario” (IHA:265). Esa misma crítica, como hemos visto, Hauser la hacía a Alois Riegl y a su teoría del *Kunstwollen* —que según él, mortificaba por completo la individualidad— así como a Heinrich Wölfflin, que había considerado el sujeto como sustrato de unos procesos inmanentes: su “historia del arte sin nombres” eliminaba por completo las personalidades reales como factores determinantes de la evolución (IHA:167). Lo que el historiador del arte John Roberts no había percibido es que las consideraciones sobre la importancia de la interdisciplinariedad que Hauser celebraba en su teoría nacían más probablemente de una exigencia política —y académica— de contrarrestar el pensamiento conservador de los historiadores del arte de su generación, que en esta interdisciplinariedad veían la destrucción de la sacralidad del arte.

Más allá de todas las limitaciones, la sociología del arte no dejaba de ser de importancia fundamental para investigar el arte. El hecho de que la sociología no pudiera llegar a entender la particular individualidad de los artistas, no quería decir que se debía renunciar a la explicación sociológica:

Rembrandt y Rubens son únicos e incomparables, pero no lo son, en cambio, ni su estilo ni su destino. Ni los giros de su desarrollo artístico ni su historia personal se encuentran tan aislados, que la diferencia de su arte sólo pueda explicarse apelando a las facultades personales y al genio individual (IHA:37).

Como justamente afirmaba nuestro autor, “la sociología no se encuentra en posesión de la piedra filosofal” (IHA:38), pero tampoco era una más entre las ciencias.

5.3. Algunas contradicciones sobre el concepto de ideología en el ensayo *Manierismo*

El ensayo *Manierismo* es probablemente el texto más logrado de Hauser y a la vez el más representativo porque se erigía, de algún modo, como su *summa* teórica: un texto donde nuestro autor relacionaba las diversas formas culturales entre sí, vinculándolas finalmente con la base económica¹⁴¹. El estilo manierista encarnaba perfectamente las contradicciones ideológicas de un arte que aunque luchara en contra del capitalismo, se convertía inevitablemente en su víctima. Y así lo hacía explícito el propio Hauser:

Una de las contradicciones internas del Manierismo consiste en que mantiene una lucha constante contra el formalismo, así como contra lo que se ha llamado el ‘fetichismo’ del arte, mientras que de otra parte encarna un arte formalista, fetichista, ajena al sujeto creador [...] y eso porque [...] el Manierismo fue, de un lado, un intento desesperado de preservar la vida de la alienación y desindividualización, de la mecanización y esquematización, mientras que, de otro lado, él mismo fue víctima de la enajenación y objetivación (M:253).

Las manifestaciones culturales del Manierismo –según Hauser– desde los descubrimientos científicos, las nuevas confesiones religiosas, el arte, la literatura y el teatro –en definitiva, la ideología del hombre de mitad de Cinquecento– debían su desarrollo, aunque en última instancia, precisamente al desarrollo del sistema capitalista. Por lo tanto, en este ensayo no podía faltar un apartado con largas consideraciones sobre el concepto de ideología y a la vez no podían dejar de emerger, también en este caso, todas aquellas contradicciones

¹⁴¹ Hemos dedicado un capítulo, el octavo, al ensayo de Hauser *Manierismo*. En este apartado analizaremos solamente el tema de la ideología tal como aparece en este escrito.

que hemos tratado hasta hora.

Por ejemplo, el autor no aclaraba bien su punto de vista sobre la relación entre la reforma luterana y el capitalismo. Porque si, por un lado, según el autor: “el movimiento reformador no puede deducirse sin más de las luchas sociales y [...] la ética profesional protestante no puede extraerse plenamente de los principios de la economía capitalista” (M:39) —y aquí despojaba a la economía del papel de base del desarrollo histórico—, sin embargo, por otro lado, páginas atrás había afirmado que era “imposible explicar los orígenes del Manierismo si no se le relaciona con los orígenes del capitalismo” (M:34). Por un lado, la ideología era falsa conciencia —y en este sentido, este escrito ofrecía, como ninguno antes, una visión excesivamente rígida y determinista entre estructura y superestructuras— mientras que, por el otro, se distanciaba de sus mismas posiciones y llegaba a hablar de dicha relación en términos de meros “paralelismos” (M:144). En este ensayo Hauser adelantaba lo que en el capítulo siguiente veremos desarrollado en *Sociología del arte*, es decir, la abolición de jerarquías entre estructura económica y superestructuras y la inserción del concepto de simultaneidad de los factores sociales. Por ejemplo, Hauser señalaba que no había prioridad entre economía y religión y lo hacía explícito:

Tan imposible es transferir un hecho de carácter económico o sociológico a una vivencia o una actitud religiosa, como lo es deducir de una disposición religiosa un sistema económico y social [...] Es problemático, incluso, que los movimientos religiosos hayan tenido participación directa en los orígenes del Manierismo. Más probable es que también aquí, como tan a menudo ocurre con los diversos factores del desarrollo histórico, lo que tenemos ante nosotros sea más un *paralelismo* que una conexión causal entre los fenómenos en cuestión (M:145).

Este modo de afirmarse y contradecirse se hacía aún más complicado cuando se adentraba en la definición del concepto de ideología, concepto que, según lo que explicaba el autor, tenía sus orígenes y su desarrollo en la época manierista. Hauser consideraba que el primero

que había echado las fundamentas de la ideología había sido Maquiavelo: “no sólo porque éste fue quien primero descubrió que había más de un orden de valoraciones morales, sino porque Maquiavelo ya hizo notar que las valoraciones se rigen por la posición social y los fines políticos del sujeto que valora” (M:187).

Otra vez nos encontramos con una postura ambigua: la ideología, según Hauser, ¿era falsa conciencia o era más bien un sentido común que no dependía de la estructura material? ¿Fue la ética del protestantismo la que daba la base ideológica a la nueva sociedad capitalista o, al revés, fue este sistema económico el que generó la ética protestante? Sobre esta pregunta Hauser tenía una respuesta aparentemente clara y por eso citaba y criticaba a Max Weber y a su obra *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1905) —aunque reconociera la importancia y la validez de su ensayo— por haber hecho derivar los principios de la economía capitalista de la ética protestante “en lugar de partir de la naturaleza ideológica de aquella ética” (M:158).

Según Hauser la pregunta sobre quién había generado qué, es decir si había sido el protestantismo el que originó la ética capitalista o al revés, era una cuestión de poca importancia y aquí parece que nuestro autor quisiera rechazar aquella interpretación de ideología como relato construido a partir de los privilegios de clase. “Mucho más importante —sostenía Hauser casi con preocupación— parece ser el hecho de que el ansia de libertad de conciencia se sintoniza con la voz de los que luchan por la libertad económica y no se distingue en lo esencial de la voz de aquellos que demandan libertad política” (M:151). Parece que aquí Hauser estaba afirmando que poco importaba si la ideología era una construcción intencional o no, o si lo que la generaba era la estructura o las superestructuras; ésta se encontraba dondequiera, y era la esencia de la cultura de cada época.

Aunque según Hauser la economía podía no tener la primacía en el nacimiento de la ideología, y aunque él hubiera dicho que la ideología

no hay por qué considerarla como falsa conciencia, seguidamente escribía unas líneas desde las cuales se puede deducir una actitud vacilante, esta vez a favor de una interpretación económica de la historia. Como señalaba ahora Hauser:

El hecho, en efecto, de que un comportamiento económico social, de causas y orígenes profanos, indiferente, cuando no reprochable religiosamente, reciba una cobertura ético-religiosa, así como la doctrina de que el trabajo santifica y de que el éxito en los negocios es un signo de la gracia divina, sólo pueden explicarse como la superestructuras ideológica destinada a justificar moralmente el afán capitalista de ganancia (M:146).

Y sin embargo, Hauser se empujaba más allá con su comentario, cuando hablando del protestantismo y de la predestinación, afirmaba que “más evidente es aún el origen ideológico de esta mora, cuando declara la pobreza como falta de gracia divina y como signo cierto de que por razones inescrutables el hombre se ha mostrado indigno de la merced de Dios” (M:148).

Al final de este largo párrafo Hauser acababa la disertación dejando claro que en última instancia siempre hay que mirar a las bases materiales. Nuestro autor lo hacía explícito:

Los motivos religiosos, morales y psicológicos actúan todo lo más sobre la praxis económica, pero ellos mismos dependen en parte de situaciones económicas y sociales o tienen con ellas un origen común inextricable e indefinible. El fundamento más elemental y originario de civilización que nosotros podemos aprender es, en todo caso, de índole material (M:154).

Finalmente afirmaba claramente la prioridad de la economía: “Lo que se acostumbra a entender por ‘espíritu capitalista’ no es condición y causa del nacimiento del capitalismo, sino más bien un producto del sistema capitalista y una parte de su ideología” (M:156).

Y con gran sorpresa respecto al principio de su reflexión, Hauser llegaba a decir abiertamente que la ideología no era nada más que falsa conciencia: “¿Qué es en efecto, ideología, sino equivocidad, doblez y,

en último término, engaño de sí mismo?” (M:163). Hauser afirmaba:

Desde que existe una explotación de la mano de obra ajena y una tendencia a encubrir los intereses de las clases sociales dominantes, hay también un revestimiento y disimulo ideológicos de la realidad. Las doctrinas de la Iglesia medieval [...] son una cantera de encubrimiento de intereses y falsificación de hechos del tipo a que nos venimos refiriendo. Pero nunca se hizo tan trasparente la función ideológica de las doctrinas morales y religiosas como en el protestantismo, con su santificación del trabajo, su apoteosis del éxito material, su estigmatización de la pobreza y su condena de la compasión hacia los pobres como incitación al pecado (M:164).

Pensadores y artistas manieristas habían creído luchar en contra de algo que percibían como necesidad universal y que, en realidad, no era nada más que el reflejo de la voluntad del sistema de la economía libre. En esta época que, como veremos en el capítulo 8, Hauser comparaba a su propia contemporaneidad, los individuos estaban totalmente hundidos en una realidad engañosa y sin posibilidad de emancipación. En este sentido, señalaba:

Nadie tuvo nunca menos claridad sobre los verdaderos motivos de sus aspiraciones y actos, que los protestantes, que creían luchar única y exclusivamente por la libertad de conciencia; que los artistas, que creían luchar contra los gremios sólo en nombre de la creación artística libre; que los pensadores e investigadores, que creían luchar contra los dogmas y supersticiones simplemente por motivos racionales. Ninguno de ellos sabía que, pese a toda la aparente incontestabilidad de sus fines, éstos eran revestimientos ideológicos de intereses económicos y aspiraciones sociales. Los ideales por los que luchaban descubrieron al fin su verdadera fisionomía. La economía libre de trabas sirvió, ante todo, al empresario y sólo para él significó un progreso; la reforma hizo nacer una Iglesia tan intolerante como lo había sido la antigua; los artistas triunfantes se atrincheraron detrás de sus Academias en lugar de detrás de sus gremios; la ciencia creó sus propias cadenas y sus propias anteojeras y se hizo tan llena de prejuicios como la doctrina de la Iglesia o de la escolástica (M:158).

Nunca antes de estas reflexiones sobre el Manierismo, Hauser había atribuido a la ideología un significado tan rotundamente negativo. Sin

embargo, como veremos en el apartado siguiente, a partir de su último ensayo *Sociología del arte*, podremos apreciar un cambio, aunque tímido, en su postura.

5.4. ¿Hacia una definición más abierta de ideología? Hauser y su *Sociología del arte*

Como hemos considerado hasta hora, si la ideología era sólo falsa conciencia, el arte en tanto que forma ideológica no podía ser otra cosa que, asimismo, falsa conciencia, arma de poder y de propaganda. Para evitar que el arte tuviera exclusivamente este fundamento negativo se planteaban a Hauser dos posibilidades: o le otorgaba un carácter universal, que trascendía la realidad y los hechos sociales y por eso dejaba de ser ideología, o bien se veía obligado a suavizar el propio término de ideología, matizándolo hacia la construcción de un significado más neutro. En su último ensayo, *Sociología del arte*, Hauser tomará en consideración ambas soluciones¹⁴².

Sociología del arte es el ensayo menos teóricamente coherente de Hauser, aunque para él representaba su testamento intelectual (SA:3). En efecto, nuestro autor desarrollaba allí unas consideraciones que resultaban aún más confusas. No se sabe si estas incoherencias tenían algo que ver con la necesidad del autor de construirse una cara más académicamente neutral o tal vez surgían desde un cansancio intelectual. En la introducción al texto, nuestro autor tomaba abiertamente distancias con el marxismo como movimiento político y rectificaba unos puntos teóricos de su pensamiento: la confusión y las

¹⁴² En ningún momento, tampoco en esta última etapa de su pensamiento, Hauser definía una teoría del arte sistemática que aclarara su punto de vista sobre dichas cuestiones. Como a menudo ha ocurrido en esta tesis, para poder exponer de manera ordenada su pensamiento, hemos intentado reconstruirlo, también, a partir de sus aporías.

aporías en este texto nacen también allí porque el autor había copiado párrafos enteros de la *Introducción a la historia del arte* y, a la vez, había intentado tomar posiciones bastante más moderadas de las que había abordado en su ensayo anterior. Asimismo, no se puede decir que Hauser hubiera cambiado realmente de opinión sobre ciertos temas, como él mismo afirmaba; parece más correcto decir que se habían suavizado algunos conceptos.

En la introducción del libro, Hauser explicaba que en estos años había querido acentuar que “la infraestructura sobre la que se apoya la superestructura no consta únicamente de constitutivos materiales e interhumanos sino también espirituales, cognoscitivos e individuales” (SA:11) y tomando abiertamente distancias con el peligro de la previsión de la historia, explicaba que cualquier “mediación” utilizada por el marxismo no era nada más que una ficción (SA:12). En este escrito, como se ha dicho, parece que Hauser retomaba la herencia de su primera formación, con Mannheim por un lado y la sociología clásica de Weber y Simmel por el otro. En efecto, como hemos visto en el apartado anterior sobre *Manierismo*, Hauser había intentado eludir del todo cualquier residuo de causalidad en la relación entre economía y factores sociales, introduciendo términos como “paralelismos” y “correspondencia” que significaban la anulación de cualquier determinismo entre los dos polos. En *Sociología del arte*, esta posición se hacía más evidente. Por ejemplo podemos leer que:

Entre el orden de la sociedad y el del arte hay una correlación inconfundible, según la cual a una transformación en un lado corresponde otra en el otro. Los cambios no dependen entre sí nunca de modo absoluto en calidad de causa y efecto, sino que suelen ser completamente desproporcionados en su significación y no se puede esperar que las condiciones sociales, por parecidas que sean, originen un fenómeno artístico repetido (SA:38).

Como vemos, en esta cita aparece ya la palabra “correspondencia” y, en un segundo momento, Hauser aclaraba su posición explicando que

el concepto de correspondencia había de sustituir el de causalidad. Hauser lo hacía explícito:

El concepto de correspondencia que aquí sustituye al de causalidad significa exclusivamente que la simultaneidad de las manifestaciones relacionadas es razonable e ilustrativa y que el encuentro de dichas manifestaciones no se puede calificar de necesario, eso es, inevitable, pero tampoco de casual o sustituible por la conexión de procesos arbitrarios (SA:40).

La abolición de las jerarquías entre los factores sociales que Hauser aplicaba ahora en *Sociología del arte* –aunque lo hemos visto ya presente en el ensayo *Manierismo*– parecía una vuelta atrás a la tradición sociológica alemana que Hauser heredaba directamente de Simmel y Weber, según el cual “el todo social era circular” (Anderson, 1977:35). Como Max Weber, también ahora en Hauser, todos los elementos de la sociedad eran equivalentes y tenían paridad causal: la ética religiosa y la práctica económica se determinaban una a otra, indiferentemente. Hay otros cambios teórico en *Sociología del arte* que se pueden explicar también con la vuelta de Hauser a la sociología clásica. Por ejemplo, Max Weber en la *Crítica a Stammerl* (1907), se había enfrentado al problema del materialismo histórico rechazando su unilateralidad intencional y dogmática y su deriva metafísica así como su concepción de la historia entendida en los términos de intuición del mundo o de explicación causal de la realidad histórica. Sin embargo, detrás de estas consideraciones, ambos, Weber y Hauser, no desacreditaban la interpretación económica de la historia como papel totalmente necesario.

Según el historiador del arte Swanson, la herencia weberiana es un “*sine qua non* of Hauser’s modern prospective” (Swanson, 1996:2203). Según su investigación, Hauser habría utilizado Weber y su lectura del capitalismo porque los análisis y las reflexiones materiales e ideales del sociólogo alemán resultaban ‘políticamente’ más prudentes y de esta manera corría menos el riesgo de que lo asociaran a Marx (Swanson, 1996:2203). Aunque reconocemos, como he dicho en otras ocasiones, que en Hauser es evidente una herencia weberiana y a la vez un temor

político, dudamos que Hauser utilizara los estudios de Weber por cuestiones políticas, para disociarse de Marx; lo descartamos, además, porque Hauser en sus ensayos citaba sólo una vez a Weber y en cambio muy a menudo se refería a Marx y a Engels y a sus teorías.

Michael Orwicz (2014), sostiene que en *Sociología del arte*, Hauser abandonaba por completo la perspectiva histórico-materialista, remarcando más su enfoque humanista, y que volvía a articular el concepto de ideología poniendo los factores culturales y sociales al mismo nivel (Orwicz, 2014:279). Aunque estemos de acuerdo con él, sin embargo, observamos como Orwicz no ha notado que en *Sociología del arte* aun pervivía la visión de la ideología como falsa conciencia y además que la falta de jerarquía por la cual todos los elementos de la sociedad eran equivalentes y tenían paridad causal no aparecía por primera vez en su último ensayo sino que estaba presente ya en *Manierismo*, y de alguna forma también en *Introducción a la historia del arte*. Según nuestro punto de vista, en *Sociología del arte* Hauser no se efectuaba un cambio de perspectiva tan radical como sugiere Orwicz. Por eso la definición del ensayo de Hauser como “depoliticized versión of Hegel” (Orwicz: 2014, 280) –juicio que Orwicz toma probablemente en préstamo de Werckmeister (1984) y que se refiere a su visión del arte subjetivista y existencialista– resulta excesivo en la medida en que ya en *Introducción a la historia del arte*, podemos ver los primeros esbozos de esta teoría estética. Por otro lado, además, Hauser no abandonaba del todo la perspectiva materialista y marxista, o por lo menos lo hacía menos de lo que él mismo había propuesto en la introducción a *Sociología del arte*.

Lo que parece interesante es atender a la manera en que, en *Sociología del arte*, coexistían ya más explícitamente dos diferentes versiones de ideología. En las primeras páginas, Hauser le sustraía a la ideología sus características negativas, de engaño y mistificación. Asimismo, podemos ya percibir que Hauser replanteaba la idea de una “lucha por la existencia” (SA:24-25) en un sentido más romántico que marxista. Él mismo afirmaba:

La economía, el derecho, la ciencia y el arte no son más que momentos o aspectos distintos de un comportamiento esencialmente unitario frente a la realidad para el que, en definitiva, lo importante no es la verificación de verdades científicas, la creación de obras de arte, ni siquiera el descubrimiento y formulación de normas morales para la vida, sino simplemente la elaboración de una concepción del mundo eficaz, la obtención de directrices en las que se pueda confiar en la práctica. En la lucha contra el enmarañado desorden y la anarquía paralizante de la existencia, los seres humanos no recurren a la cultura cuando ya han conseguido los medios de vida sino, en la mayoría de los casos, con el fin de obtenerlos. Dominar mediante la autoridad, la religión, la ética, el conocimiento y el arte, el caos que les amenaza por doquier es uno de los requisitos de su sentimiento de seguridad y, con ello, de su éxito en la lucha por la existencia” (SA:24-25).

Como hemos dicho en el capítulo anterior, en los años 70 la teoría del arte marxista —e igualmente los intelectuales de la escuela de los *Cultural Studies* en Inglaterra— estaban abriendo sus estudios a las teorías gramscianas y althusserianas, rechazando la acepción peyorativa que la tradición marxista, hasta aquel momento, le había deparado a ese concepto. Hauser no hablaba en ningún momento de haber tenido contactos con la izquierda intelectual británica y aunque estemos lejos de definirle como autor althusseriano y aún menos como gramsciano, sin embargo, es cierto que nuestro autor se alejaba de la visión mistificadora de la ideología, tal vez influenciado por los nuevos estudios. En el fondo de estas nuevas maneras de abordar el tema quedaba siempre el rastro del Mannheim que, cincuenta años atrás, había expresado su idea de ideología como *Weltanschauung*. Y el mismo Lukács, según la lectura de Stuart Hall¹⁴³ (1977) tomaba en préstamo de la tradición alemana de Dilthey el concepto de *Weltanschauung* para construir su teoría de la sociedad.

¹⁴³ En “The Hinterland of Science: Ideology and the ‘Sociology of Knowledge’” (1977), Stuart Hall afirmaba que Lukács había traducido el concepto de ideología marxiana en la *Weltanschauung* de cada país con las clases sociales, volviendo a aplicar el mismo esquema de objetivación de las ideas, pero esta vez con un sujeto diferente.

En la misma línea, en ciertos fragmentos de *Sociología del arte*, Hauser afirmaba que había que considerar la ideología también como “anhelo y voluntad” (SA:312), y criticaba cualquier planteamiento de salir fuera de la ideología misma, como podemos leer en este pasaje del texto: “Cuando tratamos de hacernos independientes del suelo en el que estamos enraizados, nos enfrentamos con una tarea irresoluble. De lo que se trata es de alcanzar, en último término, un conocimiento de cómo y cuán profundamente estamos arraigados” (SA:290). Además, nuestro autor consideraba que buscando una “objetividad” fuera de la ideología se caía en la trampa del pensamiento idealista y, por eso mismo, engañoso. Hauser escribía que:

La filosofía de la historia del arte, el conocimiento de sus presupuestos y métodos nos obliga a dar cuenta del problema de la ideología, de su función en el conjunto de la cultura, de su fuerza estimulante y vitalizadora. Nos recuerda que las condiciones ideológicas de la conciencia contienen también elementos positivos. Las distintas ideologías serán todo lo falsas y equívocas que se quiera, pero el deseo de una libertad sin ideología es sólo una variante de la idea filosófica de la salvación que ha de abrir a los hombres el acceso a un mundo suprahistórico, sobrenatural y sin peligros, un mundo de valores eternos y absolutos. Desde la perspectiva de la historia del arte y de la conexión de las interpretaciones de los fenómenos históricos con la práctica de los esfuerzos actuales, se ve con la mayor claridad que no tenemos acceso a ese mundo y que la ideología no es únicamente un error, disfraz y engaño, sino al mismo tiempo una exigencia, un anhelo, una voluntad, una visión del pasado como reflejo del presente con una proyección hacia el futuro (SA:312).

A nuestro parecer, estas son las únicas líneas que podríamos utilizar para redefinir el concepto de ideología en Hauser. No podemos con esto afirmar que Hauser cambiara del todo su punto de vista: la cuestión es bastante compleja porque, como hemos dicho, nuestro autor había copiado en su *Sociología del arte* muchas de sus reflexiones y párrafos enteros de la *Introducción a la historia del arte*, donde el arte se relacionaba con un concepto de ideología entendido como falsa conciencia y propaganda del poder. Por lo tanto, por un lado, seguimos leyendo su idea del arte como “legitimación de los

privilegios” de la clase dominante y, por el otro, nos acercamos a una visión de la ideología diferente que –sorprendentemente– era una “fuerza estimulante y vitalizadora” (SA:312). Estudiando y analizando el texto, lo que resulta difícil es entender en primer lugar si el autor estaba hablando de dos formas diferentes de ideología –aunque en ningún momento planteaba una distinción– o si bien, dentro del mismo texto, había madurado la posibilidad de una definición más positiva de ideología. O quizás, por último, si éstas más ejemplos de la “existencia simultánea de contrastes netos” que caracterizan la trayectoria teórica de Hauser.

Lo cierto es que la sociología en este ensayo no tenía el papel que había llevado a cabo en los años 50, en tanto que instrumento intelectual de lucha contra los prejuicios de clase. En *Sociología del arte*, como veremos en el capítulo 6, Hauser se centraba en una visión más romántica de la humanidad en lucha con el caos de la existencia: y ahora el arte tenía el papel de despertar en el individuo su responsabilidad ética.

Aunque Hauser había propuesto una visión de la ideología menos vinculada a las condiciones económicas, sus análisis de las obras y de los estilos artísticos quedaban siempre inalteradas. Un ejemplo era la comparación que Hauser, en *Sociología del arte*, hacía entre la pintura flamenca y la holandesa en el siglo XVII. El Barroco flamenco y el naturalismo holandés, aunque se habían desarrollado en el mismo momento histórico, habían madurado hacia estilos muy diferentes porque muy diferente eran las condiciones políticas y económicas de los dos países¹⁴⁴. Por supuesto, Hauser no juzgaba, de esta manera, la

¹⁴⁴ De manera muy explícita, Hauser analizaba la situación política y económica de los dos países haciendo derivar de esta la producción cultural. En los Flandes, decía Hauser, allí donde la iglesia católica volvía a tener mucho poder y se aliaba con el Estado y el príncipe, la religión se asociaba a las normas cortesanas-monárquicas. De la misma manera, en Holanda el protestantismo se vinculaba con formas de vida republicanas, burgueses y capitalistas. El catolicismo se aliaba con la monarquía y el protestantismo con la democracia. Lo que fundamentaba sin embargo la diferencia

calidad de las obras de cada estilo; sólo creía muy fecundo e importante el análisis sociológico de estos estilos.

En efecto, en *Sociología del arte* Hauser seguía también sosteniendo que el arte era ideología o propaganda, dependiendo de la forma en la que expresaba los valores de la clase dominante. En el primer caso era apologética y en el segundo panegírica. En el primer caso hablaba de manera encubierta y en el segundo, directamente. Sin embargo, el arte no podía ser imparcial por esencia, por su ser plenamente social, porque siempre hablaba a un público y representaba el punto de vista de alguien que formaba parte, inevitablemente, de una clase social, o que quería representar una clase social. El arte en sí era un acto retórico y quería convencer. “La ideología es propaganda” (SA:287)¹⁴⁵. Las clases y los grupos sociales dominantes cuando no podían pretender directamente sus privilegios tenían que enmascarar sus intereses, embelleciéndolos e idealizándolos. La ideología era –citando directamente el ensayo de Engels sobre *Ludwig Feuerbach*– la cobertura subconsciente de una actitud (de clase) moral y socialmente deplorable. La propaganda, en cambio, era falsificación consciente y manipulación intencional de la verdad, tal como lo hacía explícito Hauser: “La ideología es mistificación y, esencialmente, automistificación, nunca simple mentira y engaño. El encubrimiento y la verdad no se dirige tanto a engañar a otros cuanto a conservar y aumentar la confianza en sí mismos de los autores y beneficiarios de la mistificación ideológica” (SA:288). Esa era otra vez la idea de racionalización en psicoanálisis que daba un significado más neutro o,

entre los dos estilos no era la diferencia de religión sino la diferencia de las condiciones económicas y sociales que, de hecho, se habían dado antes que la religiosa. Rubens era el pintor barroco de la ostentación, vinculado a una sociedad cortés-aristocrática, y Rembrandt el del mundo burgués que miraba más a la interioridad y a la discreción. Por un lado se pintaban representaciones bíblicas y por el otro la vida real y cotidiana (SA: 235).

¹⁴⁵ Respecto a la distinción entre propaganda e ideología, y puesto que el autor utiliza las dos palabras como características del arte, nos queda la duda si el autor creía que el arte es las dos cosas, dependiendo de las circunstancias, o sólo una de las dos.

en cierto sentido, inexorable de la ideología. Pocas líneas después, Hauser citaba directamente Theodor Geiger, que en *Kritische Bemerkungen zum Begriffe der Ideologie* (1949) había escrito que “en lo que respecta a la superación consciente de toda huella de mentira en el concepto de ideología, se señalaba con razón que el mentiroso no piensa falsamente; por el contrario, piensa bien y solo quiere engañar a los demás” (SA:166). Estas afirmaciones de Hauser eran confusas y evidentemente contradictorias porque por un lado decía que, en tanto que forma de protección de sí misma, la ideología “no se dirige tanto a engañar a otros cuanto a conservar” y, por el otro, en cambio, citaba a Geiger, donde aparecía una ideología que “piensa bien y solo quiere engañar a los demás”. Más allá de este momento confuso, podemos igualmente dar un paso adelante dentro de la explicación del concepto que Hauser tenía de la ideología. Porque parecería que la ideología, más allá de ser falsa conciencia, adquiriría aquí una característica más, como fenómeno intrínsecamente relacional: de hecho, no expresaba tanto el modo en que una clase vivía sus condiciones existenciales, como el modo en que las vivía en relación con la experiencia vivida por otras clases.

6. CUESTIONES DE ARTE ENTRE ROMANTICISMO Y MARXISMO

En su última etapa intelectual, Hauser recuperaba del todo aquellas ideas que habían marcado su formación romántica y anticapitalista; la cosmovisión trágica de la tradición alemana, así como la idea de arte como amparo del caos, característica que veíamos en el Círculo de Budapest y del joven Lukács¹⁴⁶. Con esto, podemos observar cómo, en *Sociología del arte*, le dedicaba más espacio al arte, atribuyéndole una responsabilidad ética respecto al conjunto de la humanidad que se traducían aún en la lucha a los (anti)valores capitalistas y la búsqueda del hombre total. La experiencia estética, tal como estaba inscrita en la tradición romántica schilleriana, se daba como solución posible de la crisis de la modernidad en su capacidad de mediar entre los antagonismos que la sociedad burguesa había generado¹⁴⁷.

Sin embargo, Hauser abarcaba el tema de dos maneras diferentes. Por un lado -y aunque en *Sociología del arte* quedara poco espacio para estas reflexiones- resistía cierta poética del arte realista de herencia marxista y con ello el compromiso de revelar y denunciar los engaños y la defensa de privilegios de la clase burguesa: el arte se presentaba así como una forma gnoseológica, una concepción, por tanto, de tipo ético-político. Por el otro, el acento se desplazaba casi por completo hacia una visión solipsista e individualista donde el arte tenía el papel

¹⁴⁶ Hemos tratado estas cuestiones en el capítulo 2.1.

¹⁴⁷ Según Schiller, como apunta Vicente Jarque, el arte ofrecía una vía de comunicación entre los antagonismos de la cultura moderna, de un modo mucho más resuelto que Kant (Jarque, 1996:239). En *El teatro como institución moral* (1784) y *Los artistas* (1789), Schiller subrayaba el carácter formador y humanizador del arte frente a las pretensiones abstractamente universalistas de la ciencia.

de recuperar y reconstruir una unidad existencial allí donde el capitalismo había dejado sólo existencias fragmentadas. En este caso Hauser hablaba de un arte comprometido con los problemas de la existencia. Formulando una teoría estética de la vida (Perniola, 2011), típica de la tradición alemana, Hauser hablaba abiertamente de la condición humana y de la finalidad de la misma existencia, expresando un vitalismo subjetivista que se fundaba más bien en una tradición metafísica. En su figura intelectual, esta visión del arte estaba condicionada por una cosmogonía trágica, que hablaba del hombre moderno y de sus sentimientos de desamparo y desolación existencial: en lugar de poner en primer plano el placer y el gusto, esta teoría del arte hablaba más bien del sufrimiento de la existencia dentro de una vida inefable, tal como se podía leer en Lukács y antes en su maestro Georg Simmel o, como propone Swanson (1996), en Max Weber¹⁴⁸.

Como veremos en este capítulo, Hauser hablaba del ‘hombre real’ en la sociedad, insertado en una determinada condición histórica y cultural, y a la vez se hacía portavoz del sufrimiento existencial de un ser individual y transhistórico. Asimismo, en lo que concernía el tema de la recepción del arte, Hauser alternaba una concepción del público receptor como grupo cuyos juicios y cuyos gustos estaban estrictamente vinculados a la sociedad en la que vivía, con otra imagen

¹⁴⁸ Swanson (1996), sintetizaba la figura intelectual de Hauser como una “more productive relationship between Marx’s optimism and Weber’s pessimism” (Swanson, 1996:2200), y es una interpretación válida, aunque lo que el autor define como “optimismo” en Marx es una interpretación opinable de la obra del filósofo alemán. Según Swanson, Hauser heredaba su postura pesimista de Weber, aunque creemos que el puente entre Hauser y esta misma tradición que Weber encarnaba, era más bien Lukács y Simmel que Weber en persona. “I shall argue, Hauser counterpoises his Marxism to the modernity paradigm of Max Weber. For Weber, in opposition to Marx, takes up an epistemologically pessimistic position according to which the interactions among the differentiated components of modernity are so interlocking that not only is there no locus from which to resolve ideologies into rationality unity, but there is also ultimately no ground from which they may be rationally mediated at all” (Swanson, 1996:2200).

según la cual la recepción del arte se daba en un universo ético que superaba las épocas y las culturas.

Todas estas cuestiones sobre arte remiten de nuevo al pensamiento de Lukács, en sus dos etapas, la idealista, en su juventud, y luego la marxista. Sin embargo, como hemos ido señalando, si en Lukács hay un cambio teórico que se hace evidente en el salto desde lo trágico hasta lo utópico, en Hauser las dos visiones del arte coinciden a lo largo de su trayectoria intelectual hasta el final. Otra vez, se puede constatar cómo esta búsqueda de ‘verdad’, allí donde faltaba la formulación de una perspectiva alternativa a la de la ideología dominante, hacía de Hauser un “revolucionario sin revolución”.

Como consecuencia de estas primeras consideraciones, se puede confirmar uno de los puntos fundamentales de este trabajo, es decir, que más que un teórico del marxismo –entendiendo aquí por marxismo, una teoría de praxis política– podemos considerar a Hauser como exponente de aquella generación de intelectuales anticapitalistas que vieron en el arte una lucha romántica contra del destino trágico de la sociedad moderna.

6.1. Hauser marxista: hacia la construcción de una poética del realismo

En línea con la teoría del arte marxista-lukacsiana, Hauser identificaba precisamente en el arte la capacidad de capturar y dibujar la realidad y por lo tanto de revelar las mentiras detrás de las ideologías. Según la poética del realismo, el arte describía la sociedad y la historia tal como eran, en sus contradicciones. Por eso el arte era motor de un cambio social, y por eso, se le atribuía una tarea y un valor esencialmente ético.

En general, la tradición marxista desde Lenin y Lukács, incluyendo a Ernst Fisher, Bertold Brecht, Klingender, Adorno e incluso Althusser, veía en el arte, aunque con diferentes matices, una herramienta de conocimiento de la realidad. A partir de las diferencias de posicionamiento respecto a este tema, se abrieron algunas de las querellas más interesantes que caracterizaron la historiografía marxista, como la que se dio sobre la poética del realismo, donde, por ejemplo, Lukács se enfrentaba con Brecht y también con Adorno¹⁴⁹ (Jameson, 2007).

La poética del realismo rechazaba la herencia de Kant, quien en su *Crítica del juicio* (1790) había excluido explícitamente la posibilidad de que el juicio estético pudiera tener algún conocimiento de su objeto. Era Hegel, más bien, quien en la *Estética* (1835) afirmaba que el arte – aunque en una medida inferior a la religión y la filosofía– representaba un momento del espíritu absoluto y por eso constituía una de las más altas manifestaciones históricas de la verdad.

La búsqueda de la verdad en marxistas como Hauser se acompañaba inevitablemente de la necesidad de desenmascarar la falsedad de la ideología de la clase dominante. En la *Estética* (1963), Lukács hablaba de la experiencia estética como un acto desfetichizador de la lógica de la mercancía que se había transformado en la ideología de los individuos. Las personas creían vivir las relaciones entre sí como algo natural cuando, en cambio, su manera de vivir y de pensar era solo una forzada apariencia. A través del arte –auténtico– se llegaba, sin embargo, a un conocimiento que podía reconvertir lo que las falsas

¹⁴⁹ Sobre esta *querelle* se puede consultar una larga bibliografía, entre la que cabe destacar: Francisco Posada, *Lukács, Brecht y la situación actual del realismo socialista* (1969); Paolo Chiarini, *Brecht, Lukács e il realismo* (1961); Eugene Lunn, *Marxismo y Modernismo: un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno* (1986); Frederic Jameson *Aesthetics and Politics* (1980); Román Setton, “La polémica Lukács-Adorno sobre Heine” (2003); Miguel Vedda: *La sugestión de lo concreto* (2006); Nicolas Tertulian, *Lukács/Adorno: la reconciliación imposible* (2000)

conciencias presentaban como ‘cosas’ en lo que realmente eran: es decir, las relaciones entre las personas (Lukács, 1966). Hauser compartía este punto de vista, y por eso escribía que en cada época grandes artistas como Cervantes, Rubens, Balzac, Dostoievski, Cézanne, habían sido capaces de hacer traslucir la realidad de los hechos históricos. Ellos sabían –apuntaba Hauser– que “la creación artística no es un combate que aspire a mostrar ‘ideas’, sino una lucha en contra del enmascaramiento de las cosas por aquéllas, las esencias y los universales. Platón sabía muy bien por qué desterraba a los artistas de su Estado de filósofos” (SA:21). También Proust, y lo demostraba en su *À la Recherche du Temps perdu*, era la perfecta representación del artista, cuya tarea era la de descubrir la realidad. Hauser señalaba: “El autor es, por fin, lo que hasta entonces había intentado ser inútilmente: un artista, a quien le está concedida la felicidad indescriptible de apoderarse de la realidad y conservarla” (SA:20).

Había que cuidar y perpetuar esta capacidad del arte para mostrar los aspectos más verdaderos de la sociedad y de la historia. Hauser creaba un puente entre estética y ética: el arte no era evasión, o diversión, porque aunque tuviera como característica la de deleitar y entretener, tenía el deber de enfrentarse a los problemas de la sociedad y al destino de los hombres reales. Hauser lo hacía explícito:

El arte auténtico ha de corresponder a los hechos de la existencia en que se ha creado. Y a decir la verdad no sólo por saber que ningún arte puede ser más auténtico, verdadero y realista que la ideología de la sociedad que lo produce, sino también por estar convencido de que el arte ha de contribuir a la redención de las desdichas que aquejan actualmente a la humanidad [...] El criterio de la fecundidad de un arte comprometido no estriba en la solución de crisis y conflictos, sino en combatir la ilusión de que, en medio de los peligros y bajo el signo de la catástrofe, todavía se sigue viviendo en un mundo sin peligro alguno [...] Compromiso [...] significa tener conciencia del mundo en vez de ignorarlo, interés en vez de desinterés por el destino de los hombres, sentido de la realidad en vez de ilusiones, que no se alejan y enajenan de la realidad (SA:847-848).

Aquí nuestro autor hablaba abiertamente de “compromiso” con la sociedad, de un arte que debía salvar los individuos de los prejuicios y de la alienación a las que estaban condenados. El arte era una herramienta de conocimiento de la realidad, pero de una realidad ‘verdadera’, es decir, opuesta a aquella ‘falsedad’ construida por la ideología de la clase al poder. En Hauser, como en muchos otros autores de esta generación marxista, la falsa conciencia existía en la medida en que existía una realidad objetiva y verdadera que no estaba enmascarada por la ideología dominante.

Las teoría sobre realismo de Lukács, que Hauser tomaría ciertamente en consideración a la hora de formular su teoría del arte realista, había una necesaria tensión hacia una claridad ideológica; según el filósofo húngaro, la obra de arte no podía representar exclusivamente las contradicciones ideológicas sin más, porque una visión correcta y profunda –es decir dialéctica– de la realidad histórico-social debía también configurar “la línea ascendente del movimiento revolucionario” (Lukács, 1966:301). En otras palabras, la poética del arte realista, en el sentido socialista, se proponía “como misión fundamental la plasmación del devenir y el desarrollo del hombre nuevo” (Lukács, 1966:53), no era una búsqueda de una verdad abstracta, como podía parecer la de Hauser. También en un autor como Brecht, aunque muy diferente de Lukács, se daba una perspectiva política. Walter Benjamin se refería a Brecht en *El autor como productor* (1934) en los siguientes términos: “Él fue el primero en plantear a los intelectuales esta exigencia de gran alcance: no abastecer al aparato de producción sin transformarlo al mismo tiempo, en la medida de lo posible, en el sentido del socialismo” (Benjamin, 2004:36).

Hauser tenía en común con estos autores la exigencia de hablar del hombre de carne y hueso dentro de las cuestiones sociales, incluso de las más trágicas de ellas, y con una clara aspiración de trabajar para mundo mejor, menos injusto y más igualitario. Sin embargo, más que la construcción de una sociedad sin explotación, la aspiración de

Hauser –y esta fue una de las características más importantes del autor– se dirigía hacia la recuperación de valores humanos perdidos, del ‘hombre entero’ diltheyano.

6.2. Hauser romántico: el mensaje humanista del arte

Al lado de esta visión marxista del arte, Hauser perfilaba una segunda concepción del arte, más bien centrada en un sujeto transhistórico y en la búsqueda del hombre ‘total’. Aunque en *Sociología del arte* Hauser desarrollaba con más detenimiento estas cuestiones, en *Introducción a la historia del arte* el autor había ya adelantado unas reflexiones sobre el tema, introduciendo la teoría del arte como amparo y refugio del caos existencial a la que ya hemos aludido. En el escrito de 1958 sostenía que todas las formas de expresión humana, o sea, todas las superestructuras, son formas cognitivas diferentes pero que residen todas en la exigencia del hombre de tener una respuesta unitaria a sus inquietudes. Hauser afirmaba:

Filosofía, ciencia, derecho, usos sociales y arte son, en cada momento histórico, sólo aspectos diversos de una actitud unitaria frente a la realidad: los hombres buscan en todas esas formas una respuesta a la misma cuestión, la solución al mismo problema vital...Los hombres trabajan siempre y por doquiera en la solución de uno y el mismo cometido: en la superación de la confusa multivocidad y extrañeza de las cosas (IHA, 48).

Puesto que, como hemos dicho, en *Introducción a la historia del arte* Hauser confería al arte una función principalmente ideológica y propagandística, podríamos deducir que las respuestas que los individuos buscaban en el arte –es decir, la “superación de la confusa multivocidad y extrañeza de las cosas” (IHA:48) – debían resultar por consecuencia falsas, como este. Es más, la misma búsqueda de una respuesta en el arte era asimismo una desviación tramposa –porque era asimismo ideológica. Además, la afirmación según la cual el individuo tenía la necesidad de encontrar una respuesta a sus

inquietudes parece aludir a una exigencia universal, o por lo menos existencial, que formaría parte de la naturaleza del sujeto, quien, transhistóricamente, estaría buscando tal respuesta. Sin darse cuenta, Hauser caía en la trampa del idealismo porque, como había dicho Marx en la *Ideología alemana*, la ideología de la clase dominante para poder sacar adelante los fines que persigue utilizaba “su propio interés como el interés común de todos los miembros de la sociedad, es decir, expresando esto mismo en términos ideales, al imprimir a sus ideas la forma de la universalidad” (Marx, 1972:59).

Aunque *Introducción a la historia del arte* se puede definir como un texto de teoría del arte marxista, Hauser no silenciaba su sensibilidad romántica e incluso la hacía coexistir con su postura ‘determinista’. El arte era “la compensación más valiosa a las insuficiencias de la existencia” (IHA:97). Hauser consideraba que:

El arte es un gran consolador y gran calmante; es posible que no sea la fuente de un “sucedáneo”, pero es siempre una corrección de la vida y representa la compensación más valiosa a las insuficiencias de la existencia...el arte dispone de una serie de medios capaces de reconciliarnos con la existencia, aunque sólo transitoriamente. El arte tranquiliza ya, aunque sólo sea porque presta sentido y fin al caos que amenaza con devorarnos (IHA:97)

A la vez que celebraba el papel del arte como consolador dentro del caos de la existencia –eclipsando inevitablemente el sujeto individual– en otros pasajes de su ensayo Hauser criticaba esta misma concepción definiéndola como antiindividualista y, por eso mismo, ideológica. Después de que en el capítulo “La historia del arte sin nombres”, había criticado autores como Hegel y Marx, y también Riegl y Wölfflin, cuya “resistencia contra el individuo, unas veces idealista y otro materialista, lleva a un concepto de la naturaleza del desenvolvimiento histórico tan erróneo como el del punto de vista contrario” (IHA:265), Hauser se preguntaba el porqué:

¿Por qué se necesitan en sí ideales antividualistas? [...] La respuesta se ha encontrado hace ya tiempo y se ha formulado de las más diversas maneras. Se necesita todo ello porque se tiene miedo, miedo de sí mismo, miedo de la responsabilidad unida a la libertad y la autodeterminación [...] Es tranquilizador suponer que en el caos de la existencia, en medio del cambio y transformación constantes, hay algo en lo que puede uno apoyarse y a lo que puede uno confiarse (IHA:271-272).

De esta manera y como hemos visto en otras ocasiones, Hauser caía en la aporía de criticar una postura ideológica que él mismo, finalmente, sostenía.

Más allá de las contradicciones que, como hemos visto, coexistían en su pensamiento –sin que él se diera realmente cuenta–, esta segunda concepción del arte, que en *Sociología del arte* se hacía predominante, es muy original en la medida en que se redescubre un aspecto optimista de Hauser. Aunque esta idea del arte fuera evidentemente heredera de la misma tradición romántica que el autor había rechazado rotundamente, si leemos sus párrafos sobre el llamamiento moral del arte y su valor de salvación y consuelo, podemos percatarnos del sople de esperanza y de ilusión que se insuflaban en las posturas del autor, a pesar de la existencia trágica a que el capitalismo había condenado la sociedad. Asimismo, en Hauser, la perspectiva de cambio y el potencial del mensaje humanista del arte no se proyectaba en un futuro imprevisible ni en un pasado lejano sino que quedaba anclado en el momento presente.

La falta de horizonte político, de hecho, no impedía que Hauser –en *Sociología del arte*– afirmara la importancia del papel del arte dentro de la sociedad, en la medida en que obligaba a los individuos a tomar una postura éticamente comprometida con los demás. Hauser lo hacía explícito:

El llamamiento moral y el mensaje humanista que transmite el arte no estriba, sin embargo, en sensaciones especiales ni en prohibiciones expresas, sino en el llamamiento a un comportamiento serio, sereno y

racional hacia el mundo, la vida y todo lo que pueda comportar la coexistencia con los demás (SA:510).

En estas líneas se puede empezar a mirar el cambio de posición: el autor no se refería al arte en tanto que producto de determinadas condiciones socioeconómicas e, incluso cuando reflexionaba sobre temas de compromiso ético con la sociedad, hablaba de ‘arte’ y nunca del artista, como si el arte fuera un concepto abstracto y tuviera una naturaleza y unas características intrínsecas, más allá de los hombres que le producían. El autor, en este ensayo, llegaba a hacer unas consideraciones sobre el arte y la existencia de valores universales, “del bien y del mal, lo mejor y lo peor”, que si por un lado eran evidentemente incongruentes con la teoría del materialismo histórico por el otro se inscribían en una visión del arte como acción moral. Hauser señalaba:

Las grandes obras de arte giran en torno al sentido de la vida, las condiciones de la *conditio humana*, el precio de una existencia digna del hombre; cuestionan la validez de valores que pueden servir como criterios de la diferenciación entre el bien y el mal, lo mejor y lo peor. Su transcendencia se la deben no a la respuesta que dan sino a las preguntas que hacen. Bajo su aspecto, los problemas del individuo y de la sociedad aparecen en una perspectiva más amplia, y las presuposiciones de la vida acertada en un contexto más complejo; bajo su efecto uno se entiende mejor a sí mismo y a los demás. Impelen a uno a «cambiar de vida». Devienen motivo para examinarse y juzgarse a sí mismo (SA:670).

En *Sociología del arte*, Hauser retomaba su herencia cultural de su primera formación y –sin darse realmente cuenta de ello– dibujaba una idea de arte que, dirigiéndose a toda la humanidad, ofrecía al individuo confort y consuelo dentro de una existencia difícil y sin sentido. En esta visión del arte se podría leer parte de aquella tradición filosófica alemana kantiana que Hauser había asimilado durante su estancia en Alemania, a través de Georg Simmel y Max Weber¹⁵⁰, y más directamente de Lukács y de Mannheim.

¹⁵⁰ Max Weber, en *Economía y sociedad* (1922), hablaba de la importancia de la cultura y

A la vez creemos que es relevante plantear la influencia del sociólogo y poeta francés Jean Marie Guyau en la obra de Hauser: en *Sociología del arte*, el mismo Hauser explicitaba la importancia del texto *El arte desde el punto de vista sociológico* (1887), como predecesor de los estudios de sociología del arte¹⁵¹ (SA:9). En este texto, Guyau hablaba del arte como un fenómeno social desde el punto de vista de su origen y de su fin, porque creaba una sociedad ideal donde la vida podía alcanzar su máximo nivel de intensidad y de expansión. Así como la metafísica y la moral, escribía Guyau, el arte despojaba al individuo de su propia vida para que viviera una vida universal. La estética, de esta manera, era un medio que creaba empatía y simpatía entre las personas. Guyau tenía, de hecho, una visión metafísica del arte y se centraba en su capacidad de simpatía universal en la medida en que –escribía el autor– “como el arte es por excelencia un fenómeno de sociabilidad – puesto que está fundado por completo en las leyes de la simpatía y de la transmisión de las emociones– es claro que tiene en sí mismo un valor social” (Guyau, 1939:529).

En el siglo XIX se había difundido la idea por la cual la experiencia estética comportaba una intensificación de la vida, un crecimiento y un potenciamiento de las energías vitales: de esta manera se ponía en relación la experiencia estética con el sentido de la vida. Detrás de esta concepción, se adivinaba la pregunta sobre el significado de la vida, y este cuestionamiento que normalmente pertenecería a los dominios de la metafísica y la ética, en un autor como Hauser también entraba en los de la estética. Sin embargo, a diferencia de esta tradición optimista y triunfalista (Perniola, 2001:32), los intelectuales de la generación de

del papel –ético- del arte en la construcción de la paz y del bienestar del mundo. Asimismo, expresaba la idea de que el mensaje del artista tenía que ser universal y para todo el mundo (Seery, 1982).

¹⁵¹ Como se ha dicho en el capítulo 2.3.1, el historiador Donald Egbert notaba una influencia de este texto en autores como Klingender y Antal. Sin embargo, Egbert descuidaba que más que a estos autores, la huella de Guyau era evidente en la teoría del arte de Hauser.

Hauser habían asignado al sentido de la existencia una naturaleza profundamente trágica, que estaba vinculada al shock que les había provocado la brutal aparición de la modernidad en Europa Central. Por lo tanto, aquel “llamamiento moral” que Hauser otorgaba al arte correspondía a una suerte de imperativo categórico que, no obstante, a diferencia del significado kantiano, se traducía en la búsqueda de una humanidad perdida; es decir, se traducía en la necesidad de actuar para no hundirse en la miseria espiritual de la que se veía rodeado. Este “mensaje humanista” de que hablaba Hauser, era en última instancia un grito de ayuda de una generación desanimada y en busca de algún soporte al que anclarse para no desvanecer junto a la nueva sociedad fragmentada¹⁵². En estas reflexiones la figura intelectual de Georg Simmel tenía un peso fundamental; el sociólogo había acuñado la noción de “tragedia de la cultura” (1911), describiendo una situación cultural que no tenía salida. El mundo, según su *Filosofía del dinero* (1900), era una explosión caótica de múltiples potencialidades contradictorias y el desarrollo del capitalismo había jugado un papel importante en este sentido, sobre todo por haber creado un mundo cada vez más especializado que en lugar de deleitar al hombre lo empujaba hacia una inevitable alienación. El individuo moderno está “alejado, por decirlo así, de sí mismo [...] Su núcleo más antiguo dista de su conciencia, la cual, a pesar de su intención de acercarse a este, está obstaculizada por incontables efectos de la modernidad” (Simmel, 2013:580).

Esta visión de las cosas había sido constantemente presente en las reflexiones de Hauser, desde sus años en Budapest hasta el final de su vida. En *Introducción a la historia del arte*, como hemos adelantado, al lado de sus consideraciones sobre el materialismo histórico, escribía que: “La grandeza del arte consiste en una interpretación de la vida que nos permite dominar mejor el caos de las cosas y nos ayuda a extraer de la existencia un sentido también mejor, es decir, más imperativo y más cierto (IHA:23-24). En esta visión del mundo, y de

¹⁵² Hemos abordado este tema en el capítulo 1.1.

la existencia, como algo indescifrable en el cual el individuo se perdía se evidenciaba la influencia de Dilthey, aunque Hauser, como hemos dicho, añadía a este sentimiento de desamparo un matiz de sufrimiento que no existía en el autor alemán¹⁵³.

6.2.1. Una cosmovisión trágica: el arte como consuelo de la existencia

El arte, según leemos en *Sociología del arte*, era consolación y apoyo y, asimismo, obligaba a mirar la cruda realidad de la existencia, que Hauser consideraba brutal. El autor veía en el arte la capacidad de resignificar una existencia disgregada y sin sentido. Hauser señalaba:

El arte es un gran consolador y gran calmante; es posible que no sea la fuente de un “sucedáneo”, pero es siempre una corrección de la vida y representa la compensación más valiosa a las insuficiencias de la existencia...el arte dispone de una serie de medios capaces de reconciliarnos con la existencia, aunque sólo transitoriamente. El arte tranquiliza ya, aunque sólo sea porque presta sentido y fin al caos que amenaza con devorarnos [...] En ocasiones, logra convencernos de que nuestro sufrimiento es una especie de tributo que tenemos que pagar por el hecho de existir. Pero también puede aplacar la violencia de nuestro dolor, convirtiéndose en acusación viva contra la potencia a la que se hace responsable de todo el mal [...] Todo ello tiene su parte en la vivencia esencial de la obra artística como un triunfo sobre la brutalidad y falta de sentido de la vida; no obstante lo cual sería erróneo hablar de un efecto narcotizante del arte, ya que precisamente muchas de las mayores obras artísticas nos hacen más profunda, al contrario, la conciencia del sufrimiento (IHA:97).

¹⁵³ En su *Teoría de la concepción del mundo* (1885), Dilthey se había enfrentado al problema de la vida como algo inefable: cualquier concepción o visión del mundo que pretendiera responder a estos enigmas tenía que proporcionar una axiología que indicara los bienes y valores que había que perseguir, así como unas líneas de conducta que permitían alcanzarlos.

También en este caso, es evidente una cercanía entre el pensamiento de Hauser y el del joven Lukács. El mismo sentimiento de angustia e incompreensión hacia la nueva sociedad capitalista había atormentado Lukács, que, en su primera obra, *El alma y la forma* (1910), hablaba del alma como de una individualidad que buscaba fatigosamente un sentido y un significado a una existencia inefable¹⁵⁴. La forma era el significado que el poeta, “el hombre problemático”, daba a la vida. Sólo de esta manera, éste alcanza una “univocidad del caos” que permite “concretizarse en símbolos de apariencias incorpóreas, permite dar forma –es decir, límite y significado– a las multiplicidades desarticuladas y fluctuantes” (Lukács, 1975:14). En *Heidelberger Ästhetik* (1916-1918)¹⁵⁵, asimismo, encontramos formulada la idea de Lukács por la cual la obra de arte era un mundo utópico que respondía al deseo y a la experiencia de plenitud que animaba la realidad. También en *Teoría de la novela* (1920), Lukács continuaba esta “esteticista metafísica del descontento” (Vilar, 1996:185). En esta obra el filósofo sostenía que el género de la novela representaba por excelencia la crisis de la modernidad:

“más que ninguna otra, expresión del desamparo trascendental... la epopeya de una época para la cual no esta ya sensiblemente dada la totalidad extensiva de la vida, una época para la cual la inmanencia del sentido a la vida se ha hecho problema pero que, sin embargo, conserva el espíritu que busca la totalidad, el temple de totalidad (Lukács, 1966:323) .

En sus primeros escritos, Lukács hablaba del arte como reflejo del mundo y por eso le asignaba una obligación ética, porque toda obra implicaba –que el autor fuera o no consciente de ello– una postura en

¹⁵⁴ Lucien Goldmann definía este ensayo de Lukács como la primera obra existencialista (Goldmann, 1986). Sin embargo, Lukács años después, tomaba distancias de cualquier afinidad con dicha corriente y escribía *Existencialismo o Marxismo?* (1948), donde afirmaba que “el existencialismo era el grado extremo de la perversión del pensamiento burgués en su creciente divorcio de la realidad”.

¹⁵⁵ No hay traducción al castellano de estos escritos de Lukács publicados póstumamente. Por eso hemos utilizado la traducción al italiano, *Estetica di Heidelberg*, Milano: Sugarco Edizioni: 1971.

relación con la sociedad-humanidad. Como señalaba Löwy, en Lukács, así como en Hauser, el llamamiento ético era una postura obligada respecto a la nueva cultura que el capitalismo estaba construyendo. De esta manera se expresaba Löwy: “l'esthétique est ici intimement articulée avec une problématique éthique, une prise de position morale par rapport à la vie et la société capitaliste de son temps” (Löwy, 1976:117).

Como hemos explicado en la primera parte de la tesis¹⁵⁶, en ambos autores el sentimiento de desamparo estaba ligado a la cuestión del empobrecimiento espiritual, causado por la extrema racionalización que la calculadora cultura capitalista imponía. Sin embargo, este sentimiento se traducían en un desesperado repliegue hacia el interior del sujeto. En respuesta a las amenazas planteadas por un mundo en crisis, en el cual “todo parece desquiciado” y donde “no parece quedar ya nada que pueda imponer orden” (Lukács, 1975:134), Hauser y Lukács vivían una antítesis “entre la absoluta inseguridad de la vida y la firmeza inquebrantable cuando se habla del alma” (Lukács, 1975:135). Esta antítesis entre orden interior y caos externo comportaba un idealismo subjetivo de corte kantiano, y de hecho como consideraba el filósofo Miguel Vedda:

La cosmovisión trágica que se despliega en *El alma y las formas*, no sólo da por supuesta una escisión insalvable entre los hechos y los valores, y – correlativamente- entre ciencia y ética, entre teoría y praxis, sino que además coloca al espíritu y a sus productos invariablemente por encima de la realidad material y externa (Vedda, 2006:59).

Sólo sobre la base de un severo rigor ético el individuo podía garantizar la propia integridad; el interés no estaba puesto en la transformación del mundo, sino en la preservación de la pureza subjetiva. Por eso, “las exigencias que tiene que ponerse el artista son éticas” (Lukács, 1975:33). El artista tenía que producir una reflexión sobre su presente para producir una perspectiva correcta que

¹⁵⁶ Nos referimos al capítulo 1.1.

permitiría al sujeto experimentar el mundo de una manera ordenada. Aquellos que no producían efectivamente esa reflexión, en cambio, no conseguían tener una perspectiva para el presente y producían obras que presentaban una realidad absolutamente alienada.

La obra de arte, según Lukács, garantizaba un orden contrapuesto a la cultura desintegrada y parcelada que el sistema capitalista había generado y a la vez representaba el deseo humano de encontrar un mundo acorde con los propios anhelos (Fehér y Wikoff, 1977); “un mundo que podía ser experimentado como propio hogar” (Lukács, 1971:23)¹⁵⁷. Estos sentimientos y estas reflexiones que Lukács había desarrollado a principio de los años veinte, seguían, en cambio, preocupando a Hauser, que escribía sobre este tema todavía en los años 70. En Hauser faltaba aquel salto de lo trágico a lo utópico – como premisa del compromiso político y revolucionario– presente en Lukács.

En 1959, un año después de la *Introducción a la historia del arte* de Hauser, otro autor, Ernst Fischer –alumno de Lukács y autor relativamente olvidado por la historiografía– cuya teoría del arte se fundaba también en el materialismo histórico, escribía *La necesidad del arte* (1959) y abarcaba estas cuestiones con palabras muy similares a las

¹⁵⁷ A pesar de su visión hostil de la sociedad y de la existencia, según Hauser y Lukács, el arte podía derrocar esta cosmovisión trágica. Asimismo, esta idea del arte como posibilidad salvífica estaba ya presente en la tradición filosófica alemana. Según estos pensadores, había un propósito artístico universalmente compartido - tanto en el pasado como en el presente- que se reflejaba en el modo en el que el arte ponía de manifiesto la libertad de la mente humana. Aunque de manera diferente, había una larga tradición que empezaba con Kant, que en la *Crítica del juicio* había hablado del arte como consuelo para la mente en su pugna con el mundo material, y llegaba hasta incluir a Nietzsche, que en *El nacimiento de la tragedia*, hablaba de la redención del dolor por medio de la apariencia artística. Según Hegel, aún, las obras de arte permitían que la mente se liberara de su encierro. En la *Estética* escribía que el propósito del arte es “quitarle al mundo exterior su esquivo extrañeza” (Hegel, 2008, I:16), convertir el mundo exterior en algo que la mente pudiese reconocer como un producto suyo, como su propia imagen.

de Hauser. También en Fischer era evidente una visión del arte como consuelo respecto a una existencia que se veía fragmentada en paralelo a la sociedad moderna, y una exhortación a la reconstitución de un humanismo perdido: “El arte puede elevar al hombre desde el estado de fragmentación al de ser total, integrado. El arte permite al hombre comprender la realidad y no sólo le ayuda a soportarla sino que fortalece su decisión de hacerla más humana, más digna de la humanidad” (Fischer, 1973:54)¹⁵⁸.

Lo que también resulta importante destacar es que esta visión del arte que leemos en Hauser se acercaba considerablemente a aquel *art pour l'art* con el cual Hauser, como se ha visto, había ya simpatizado en su etapa húngara¹⁵⁹. Un arte que silenciaba el sufrimiento y el dolor y donde no había diferencia entre sujeto y objeto, un tipo de arte que, como hemos visto, el autor había explícitamente criticado a partir de su acercamiento al marxismo. Y sin embargo, en el ensayo *Manierismo*, reaparecen estas características del arte. Hauser lo hacía explícito:

su imitación de los modelos clásicos es una huida frente al caos de la vida creadora en la que teme perderse; su radicalización de las formas subjetivas, su arbitrariedad ostentativa, la exagerada originalidad de su interpretación formal de la realidad son, por otra parte, expresión del miedo a que la forma pudiera fallar frente a la dinámica de la vida, y el arte pudiera petrificarse en una belleza sin tensión interna (M:14).

¹⁵⁸ Sobre la idea de responsabilidad moral del arte se habían pronunciado otros marxista como el filósofo francés Roger Garaudy. En la recopilación *Estética y Marxismo, Roger Garaudy, Jean Paul Sartre, Ernst Fischer* (1986), podemos constatar de qué manera el autor aún hablaba en estos términos: “Toda obra *auténtica*...crea la exigencia de reproducir en la realidad cotidiana la misma dignidad y la misma belleza y nos hace insoportable todo lo que alea, mutila y humilla a los hombres. Precisamente en este nivel de la presencia humana...el arte desempeña una función didáctica y militante” (Garaudy, 1986:18-19). Asimismo hablaba de la búsqueda del hombre total. Garaudy lo hacía explícito: “Nosotros esperamos de los artistas que nos hagan presentir todo lo que ignoramos aún de nosotros mismos, que nos hagan experimentar esa carencia y nos estimulen el deseo apasionado del hombre total, que anticipen el advenimiento de lo que todavía no se ve” (Garaudy, 1986:21).

¹⁵⁹ Hemos tratado este asunto en el capítulo 2.1.1.

Hauser consideraba que el arte manierista era ejemplo de un arte que quería acabar con la cultura de su época en la que no se veía reflejado:

Para los manieristas la forma artística no era, en lo esencial, ni un medio para la imitación de la naturaleza o para la auto expresión ni un medio de estilización e idealización, sino un vehículo para escapar al mundo, para acabar con él –con este mundo que a los manieristas les parece algo extraño y a menudo altamente peligroso- de una manera o de otra, negándolo o despreciándolo, en formas ensoñadoramente sublimadas o desbordadamente juguetonas (M:17).

Haciendo una referencia a su propia condición existencial y cultural, Hauser consideraba que el arte “expresa también que uno es siempre un extraño entre las cosas de este mundo y nunca puede establecer lazos de contacto con ellas” (M:64).

Lo que resulta evidente es que estas consideraciones sobre el arte que hemos leído en Hauser estaban totalmente desvinculadas de aquellas ‘condiciones de producción’ a las que se había referido anteriormente en su teoría marxista. Es evidente que cuando hablaba en términos de “falta de sentido de la vida” y de que el “sufrimiento es una especie de tributo que tenemos que pagar” no estaba hablando ni de los valores engañosos que la clase dominante imponía para gobernar, ni de la explotación de una clase subalterna, sino que más bien parecía hablar él mismo en los términos ‘ideológicos’ que había criticado. En otras palabras, aquí Hauser estaba hablando de una dimensión interior que los individuos compartían no por su condición de seres sociales, sino de seres humanos. ¿Cuándo pensaba Hauser enfrentarse con Marx que, al construir los fundamentos de la teoría del materialismo histórico, afirmaba que “No es la conciencia del hombre la que determina su ser, sino, por el contrario, el ser social es lo que determina su conciencia” (Marx, 1980:385)?

En realidad, Hauser no olvidaba estos principios y a la vez que describía un arte como “compensación a las insuficiencias de la

existencia”, afirmaba que no se podía hablar de arte en términos universales. El autor señalaba:

El arte no es en absoluto la “lengua materna de la humanidad”, ni como capacidad originaria, primitiva, natural e impulsiva, según pensaba el Romanticismo, ni como medio de comunicación atemporal, universal, capaz de conservar su esencia y su valor, cual correspondería a la doctrina de la vigencia de los más altos valores. El lenguaje del arte va elaborándose lenta y trabajosamente; no les viene a los hombres como llovido del cielo, ni tampoco les es dado por naturaleza. Nada en este lenguaje ha crecido de modo natural, necesario y orgánico, sino que todo es artificial, cultural y resultado de tentativas, cambios y correcciones (SA:101).

En el apartado siguiente vamos a seguir analizando la coexistencia de una lectura idealista y de una marxista dentro de otra cuestión relacionada con el arte: su recepción.

6.3. La recepción de la obra de arte: la extraña simultaneidad de la teoría materialista y la idealista

También respecto al tema de la recepción de la obra de arte, Hauser hacía coexistir dos puntos de vista diferentes, uno materialista, que abarcaba los temas de la determinación y de la ideología, y otro metafísico. Como la creación artística, asimismo la recepción de la obra se traducían inevitablemente en un “llamamiento moral”, un compromiso con el mundo.

El arte estaba en relación con la sociedad, y eso para Hauser era una afirmación decisiva: porque una obra de arte se consideraba completa sólo cuando había asumido la responsabilidad de su recepción, que por supuesto podía darse solamente en una sociedad concreta y en una época determinada. Retomando en parte la tradición de la estética hegeliana, una obra de arte se puede definir cumplida sólo en su forma de recepción.

Si el artista vive y se relaciona con la realidad social, ésta misma será, en última instancia, su referente consciente o inconsciente en el momento de la creación. La obra de arte no se acaba con el artista, sino que encuentra otro momento de creación y de definición gracias a su público, por eso Hauser afirmaba:

La creación artística no es ninguna fruta madura a punto de coger. Para disfrutarla hay que proseguir un proceso que el artista mismo dejó sin terminar. La comprensión adecuada de una obra importante requiere, por tanto, no sólo madurez, concentración, sensibilidad, sentimiento de la calidad y juicio, sino que además presupone una capacidad de complemento y no sólo de reconstrucción del producto artístico (SA:564).

Entre artista y público se instauraba una relación dialéctica, tal como afirmaba Hauser refiriéndose a Hegel:

Acertada es, sin embargo, la expresión de Hegel en el sentido de que, principalmente, la obra ultimada se desliga del autor, en cuanto forma perfectamente objetivada, y se convierte en propiedad de quienes la gozan y aprecian [...] La obra de arte sólo se mantiene hasta su terminación en la dialéctica de los factores subjetivos y objetivos de la creación (SA:503-504).

Así como a los artistas no les resultaba en absoluto indiferente el consentimiento del público –hasta el punto que, en la opinión de Hauser, los artistas eran “siervos y señores de los consumidores” (SA:567) –, así tampoco el público era un sujeto neutro y objetivo a la hora de formular y expresar sus juicios y sus gustos. De esta manera, Hauser se iba acercando a la cuestión del condicionamiento ideológico, porque ambos, autor y receptor, estaban vinculados a su clase social, a su época, en una palabra, a su ideología: esto influía –y siempre había influido– en la creación de la obra. De esta manera Hauser le arrebató al público, al artista –y como hemos visto, al crítico– la posibilidad de alcanzar cualquier verdad absoluta. En efecto el público estaba condicionado al mirar y juzgar las obras de arte contemporáneas, como también las del pasado, porque ellas nunca “se terminan jamás” (SA:105). Así lo presentaba Hauser:

La historia del nacimiento de las obras de arte no se acaba, ni mucho menos, cuando sus autores las han producido; prosigue con la metamorfosis que constituye su existencia y solamente adquieren rasgos nuevos e imprevistos, sino también un nuevo sentido que parecería incomprensible y hasta extravagante a una generación anterior. Desde un punto de vista histórico, las obras de arte no se terminan jamás y, así como no nacen de modo fijo y definitivo, tampoco desaparecen para siempre de la historia de los seres humanos (SA:105).

El hecho de que muchas obras del pasado sobrevivieran y siguieran siendo disfrutadas por las diferentes generaciones se explicaba a partir de la idea de que las producciones culturales se volvían a reinterpretar, a comentar, en determinadas épocas no por su ‘eternidad’ sino por razones ideológicas. En el ensayo sobre el *Manierismo* la había hecho absolutamente explícita, cuando consideraba que “la rehabilitación del Manierismo, el último de los estilos redescubiertos y revalorizado por nuestra época, no ha tenido lugar de manera casual o improvisada” (M:3)¹⁶⁰. Esto demostraba, según Hauser, que el arte no podía escapar a la historia, sino que el arte era más bien su producto:

La observación de que, no por ello, deja el arte de conservar su poder de atracción a través de los siglos y de los milenios se explica solamente en cuanto que muchas de sus creaciones se redescubren, se reinterpretan y se vuelven a poner en circulación mucho después de haberse quedado anticuadas. El hecho de que, sin embargo, ello no sucede más que en circunstancias muy concretas y especiales demuestra que el arte no consigue evadir la contingencia de la historia, ni siquiera por medio de las resurrecciones (SA:101).

Las reflexiones que Hauser hacía sobre la recepción de la obra y el vínculo con la ideología son sin lugar a dudas de las más interesantes en su teoría porque, lejos de mostrarse demasiado ‘determinista’, el autor encontraba en estas consideraciones la posibilidad de una lectura del materialismo histórico muy fina y acertada. Incluso, respecto al concepto de obra misma, el autor parecía tener un punto

¹⁶⁰ Esta cuestión se tratará con más profundización en el capítulo 8.

de vista menos complicado, por lo menos en estas primeras citas. Aquí la producción artística era entendida como algo fluido, que nunca se cristalizaba una vez para siempre, que no estaba pesadamente determinada o que, por lo contrario, flotaba en el mundo de las ideas universales, sino que iba cambiando formas e interpretaciones respecto a la época que la miraba y el sujeto que la juzgaba. Tal vez, Hauser estaba perfilando la posibilidad de una obra de arte ‘abierta’ donde el artista no tenía más peso que el receptor, porque ambos tenían una profunda importancia a la hora de la creación de la obra como reflejo de la realidad de la historia. Autor y espectador, ambos de una determinada sociedad y en una determinada época, creaban una relación dialéctica que nunca se acababa.

Sin embargo, las reflexiones de Hauser sobre el tema de la recepción tomaban a veces unas trayectorias considerablemente diferentes y, así como la creación de la propia obra de arte, también su recepción se daba en los términos de un compromiso de responsabilidad moral y transhistórica. Hay ciertos pasajes en los cuales Hauser hablaba de la entrega al arte por parte del receptor –tal como ya habíamos visto por parte del artista– en términos de una participación total, casi trascendental. Nuestro autor consideraba:

Su recepción adecuada [de la obra de arte] supone más bien una dura prueba, tanto intelectual como moralmente; requiere una entrega incondicional, el mayor esfuerzo y abnegación, la admisión de las necesidades de la vida y la reconciliación con ellas, una prueba, como ya se ha dicho, no sólo del examinando sino también del examinador (SA:701).

Estas líneas, de nuevo nos retrotraen a la cultura romántica que Hauser había asimilado en su etapa húngara ¹⁶¹. Porque el planteamiento de Hauser seguía teniendo una suerte de ‘misticismo’ que nos recuerda el pensamiento del Círculo de Heidelberg y luego al Círculo de Budapest, donde el rechazo al científicismo positivista y al

¹⁶¹ Hemos tratado este asunto en el capítulo 2.1.

racionalismo burgués había favorecido el renacer de un cierto tipo de religiosidad (Löwy, 1976:45). En efecto, parece que también aquí Hauser estaba proponiendo una forma de ‘trascendentalismo’ como manera para sobrevivir a la falta de espiritualidad que el capitalismo imponía.

Otra vez, Hauser hablaba del arte como solución a las dificultades de la existencia. Si para el artista, el arte era vehículo de liberación y distensión, para el receptor era el medio de participación en destinos ajenos a través de los cuales podía resolver la problematicidad de su propia existencia. No solamente, dice Hauser, el artista conseguía, a través del arte, llegar a una clarificación de una crisis existencial y una tensión personal, sino que el mismo receptor a quien se dirigía la obra, tenía el mismo compromiso, el mismo deber:

[La recepción] presupone un gesto parecido de valor y decisión. Quien se acerca a ella [obra de arte] de la manera apropiada, se siente incitado a responder a este desafío. Le propone la aspiración a tomar en serio su existencia y a sí mismo, a ajustar cuentas consigo mismo, a desalojar todas las ambigüedades y dudas propias y ajenas, a poner en orden las circunstancias de su existencia, tal como ha hecho el artista con las cosas del mundo. Evidentemente, este orden es también un trabajo moral y no solamente estético-formal (SA:409).

Leyendo estas consideraciones de Hauser resulta imprescindible plantearnos un problema. ¿A qué tipo de trabajo moral se refería? Y aun cuando ponía sobre la mesa el problema de una ética personal, ¿estaba hablando en el sentido de un sujeto universal o social? De nuevo Hauser planteaba la cuestión teleológica del significado de la vida y, también en este caso, se alejaba del materialismo histórico si tenemos en cuenta que lo que aquí se presentaba era un arte que tenía características más bien intersubjetivas y universales. Además, esta manera de considerar las obras y su recepción a lo largo de la historia era la que él mismo había criticado en Marx, es decir, aquella “ingenuidad” (SA:567) que hacía pensar en el arte griego como en un arte universal del cual los hombres podían gozar en todas las

épocas ¹⁶². Sin darse realmente cuenta de ello, Hauser estaba otorgando a la obra de arte y a su recepción un valor universal y transhistórico.

Es más, si en sus reflexiones anteriores habían tratado el tema, precisamente, del espectador y de la importancia de la influencia cultural, así como de la clase al que pertenecía en su recepción de la obra, ahora estas determinaciones se perdían. Esta vez el público era un público universal y homogéneo. Habían desaparecido tanto el problema de la división de clase como el de la diferencia entre las épocas históricas: en una palabra, Hauser había liquidado la ideología como problema fundamental. Las obras de arte hablaban de valores universales y tenían características universales que el público universalmente y en todas las épocas y condiciones podía entender y reelaborar como responsabilidad moral.

Si para el artista, la obra era la definición, articulación y organización de estados anímicos caóticos, inconscientes en términos generales, y por lo tanto indesignables, para el sujeto receptor ésta era un medio de catarsis, de mejor comprensión del mundo y de sí mismo, un guía para una vida correcta, sensata, una escuela de purificación. Esta teoría vuelve a ofrecer claros puntos de contacto con Lukács, aunque esta vez con su etapa marxista madura. El autor también concebía la recepción de una manera ambiguamente metafísica cuando la consideraba como algo “a la vez individualizada y generalísima” (Lukács, 1966:510). A través del arte, el individuo adquiría otra vez su condición de “hombre entero y comprometido” (Lukács, 1966:515) y el fracaso de la obra se explicaba por el hecho de que el artista no había sabido guiar al receptor hacia ésta. Lukács hablaba de este asunto en un capítulo de su *Estética* que había intitulado “La catarsis como categoría del arte”. Por lo tanto, expresándose en los términos de ‘categoría’, Lukács estaba afirmando que el arte tenía una característica universal, válida siempre y en todas las épocas, y que era

¹⁶² Hemos tratado este tema en el capítulo 4.2.

la de la catarsis. Asimismo, si retomamos lo que hemos dicho hasta hora, la finalidad del arte, según Lukács, era volver a encontrar la naturaleza de las relaciones entre los individuos que se había perdido con la ideología capitalista. De esta manera, el autor húngaro insinuaba la existencia de una naturaleza originaria, asimismo universal, válida siempre y en todas las épocas.

El tema de la recepción según John Roberts (2006) era algo innovador y notable en la teoría de Hauser porque, a diferencia de Lukács y Adorno, había atribuido a la obra una capacidad emancipadora. Roberts notaba que Habermas citaba a Hauser en "*Questions and Counterquestions*" (1982) respecto al tema de la recepción de la obra de arte. Según Roberts, no se puede hablar de una teoría, concreta y elaborada, de Hauser sobre el arte como *communicative-action* y, sin embargo, su teoría del arte como fuerza potencial y discursiva que incidía en la vida de las personas había abierto la puerta a reflexiones y análisis sobre el tema, sobre todo en la década de los 80 y 90 (Roberts, 2006:172). Según la lectura del historiador del arte inglés, Hauser teorizaba la capacidad de la obra de arte de despertar la conciencia individual aunque la revelaba y la hacía patente sólo en contacto con lo otro, con el mundo entero: no había experiencia puramente intelectual, sino que el arte funcionaba si se aplicaba a la vida real y práctica y si concernía e interactuaba con la vida del otro (Roberts, 2006:172). Sin embargo, la lectura de Roberts no da cuenta de la deriva idealista en que Hauser había tenido que caer para abrazar esta idea.

La consideración de que los individuos buscaban en el arte una actitud moral para solucionar la confusión vital y el caos de la existencia se puede relacionar con otra cuestión importante: el elitismo encubierto de Hauser, tema que vamos a analizar en el capítulo siguiente.

6.4. El elitismo de Hauser: ¿una postura conservadora?

En *Introducción a la historia del arte*, el autor afirmaba que no existía una relación directa entre cualidad y popularidad en el arte, aunque el arte “cualitativamente apreciable” era más apreciado por las personas cultas que por “el hombre natural de Rousseau” (IHA:30). Hauser decía: “su comprensión [la del arte culto] está vinculada a ciertas presuposiciones de formación, y su popularidad, por eso, está limitada desde un principio” (IHA:30).

Según lo que explicaba Hauser, los estratos incultos de la sociedad –a los cuales miraba con cierta distancia– buscaban en el arte una solución a su angustia vital. De esta forma se expresaba nuestro autor:

El éxito de las obras de arte en este público se rige por puntos de vista extra artísticos [ellos no reaccionan] a lo valioso o no valioso artísticamente [sino que buscan] motivos por los que se sienten tranquilizados o intranquilizados en su esfera vital. Por eso aceptan también lo valioso artísticamente, cuando para ellos significa un valor vital, es decir, cuando responde a sus deseos, fantasías y ensoñaciones, cuando apacigua su angustia vital e intensifica su sentimiento de seguridad (IHA:30).

Estas mismas reflexiones y con palabras sorprendentemente parecidas, las encontramos en *Sociología del arte*, donde como hemos comentado en el capítulo anterior, el arte auténtico era el refugio de la existencia caótica. De este modo, los estratos no-cultivados buscaban en el arte un sentimiento de seguridad y de esperanza:

No reaccionan ante los valores estéticos en cuanto tales, ante lo artísticamente bueno o malo, sino a motivos por los que se sienten tranquilizados o inquietos en su esfera vital, en el ámbito de sus intereses prácticos, de todos sus esfuerzos y afanes realistas. No se oponen de antemano a afirmar y apreciar lo artísticamente valioso si es que representa para ellos un valor vital, corresponde a sus necesidades, deseos y esperanzas calma su miedo de la vida y aumenta su sentimiento de seguridad (SA:732).

El arte, según esta concepción, podía ser de su agrado sólo si satisfacía sus expectativas (IHA:31). Hauser, entonces, inculpaba a los estratos incultos de buscar en el arte la misma exigencia que en general él atribuía a todos los seres humanos como exigencia existencial y que sin embargo, en aquel caso, definía como “puntos de visa extra-artísticos”. Más adelante, en *Introducción*, Hauser describía aún mejor esta característica del arte:

El arte es un gran consolador y gran calmante; es posible que no sea la fuente de un “sucedáneo”, pero es siempre una corrección de la vida y representa la compensación más valiosa a las insuficiencias de la existencia [...] el arte dispone de una serie de medios capaces de reconciliarnos con la existencia, aunque sólo transitoriamente. El arte tranquiliza ya, aunque sólo sea porque presta sentido y fin al caos que amenaza con devorarnos (IHA:97).

A la vez que ofrecía este tipo de juicios extremos, Hauser intentaba matizar sus mismas palabras:

Sobre todo hay que suavizar el contraste demasiado brusco entre arte ‘sublime’ e ‘inferior’, ‘culto’ e ‘inculto’, arte para expertos y arte para el pueblo. En este contexto hay que imaginarse también los procesos, igual que en la historia general, como caminos con pasos, puentes y veredas laterales, en vez de accesos directos (SA:717).

Las contradicciones entre su concepción materialista de la historia y este concepto de arte como consolador y calmante se hacían aún más irreconciliables cuando, en *Introducción a la historia del arte* y *Sociología del arte*, hacía coincidir la definición de arte ‘auténtico’ con el de arte de élite. De este modo, el mismo arte que ayudaba al individuo a revelar un camino dentro del caos, el que consolaba y a la vez enseñaba la existencia y sus sufrimientos, era el arte de las clases más cultas –y por lo tanto más ricas. También en este capítulo Hauser confirmaba la importancia vital del arte auténtico en la vida de los hombres, y decía que:

El gozo que proporciona *el arte sublime, augusto, grandioso*, no consiste de ningún modo en una vivencia que pudiera calificarse sencillamente de «placer». Su recepción adecuada supone más bien una dura prueba, tanto intelectual como moralmente; requiere una entrega incondicional, el mayor esfuerzo y abnegación, la admisión de las necesidades de la vida y la reconciliación con ellas, una prueba, como ya se ha dicho, no sólo del examinando sino también del examinador (SA: 701).

El arte sublime no era un arte serio y rígido, porque históricamente siempre había querido entretener a su público, es decir, siempre había intentado crear una dimensión de juego (SA:696). En *Introducción a la historia del arte*, se expresaba con estas palabras: “El arte superior contiene en sí casi siempre elementos de las clases de arte inferiores. También el arte más elevado quiere agradar y entretener y utiliza algo de los medios y los métodos propios de los productos destinados a un público menos exigente” (IHA:367).

Es más, Hauser no sólo hablaba en términos de arte “auténtico”, “superior” e “inferior”, sino que el arte de la élite, al que se refería, era precisamente el arte de la clase dominante, de la clase que ostentaba el poder y que con su ideología y su propaganda celebraba su propia visión del mundo. Era el arte que se estudiaba en los libros de historia del arte, la misma que Hauser tanto criticaba; era el arte que se transmitía desde generaciones y que se exponía en los museos.

Hubo autores, como Benjamin, que habían reivindicado la destrucción del aura de este tipo de arte y, en esta dirección, también Hauser, en su *Historia social del arte*, se había posicionado a favor de una real democratización del arte a través del cine como medio de masas (HSA:293). Sin embargo, después de este primer ensayo, Hauser parece referirse al arte culto como al arte auténtico. En *Introducción a la historia del arte*, Hauser parecía saber lo que era el arte verdadero y esto coincidía con el arte de la “clase ilustrada” y muy poco, en cambio, con “el arte del pueblo”:

El arte elevado, el arte de la clase ilustrada [...], arte estricto, elevado, auténtico, el arte que significa siempre un enfrentamiento con los problemas de la vida y una lucha por el sentido de la existencia, y que se nos presenta siempre con la exigencia “tienes que cambiar tu vida”, tiene poco que ver con el arte del pueblo, que apenas es algo más que juego y ornamento, ni con el arte popular, que nunca es más que entretenimiento y pasatiempo (SA:366).

Es más, ahora Hauser se hacía portador de un discurso profundamente ideológico, en el sentido, ahora sí, de falsa conciencia, de valores universales: “Quien sabe de la conmoción que acompaña a la vivencia de una verdadera obra de arte, se sentirá impaciente ante efectos fáciles o tendenciosos y no vacilará en afirmar que sólo hay un arte, un arte indivisible e imperecedero, y que toda otra manifestación carece de valor y de significación” (SA:366-367).

Asimismo, su excesivo determinismo según el cual a cada clase social correspondería un tipo de arte, a veces parecía traducirse en argumentaciones de tipo clasista: “El pueblo carece no sólo del concepto del arte como una cosa de por sí, sino también de la facultad de distinguir lo mejor de lo menos bueno en arte” (SA:714-715).

El autor parecía distinguir dentro del mismo arte de élite, un arte auténtico y uno más propagandístico, uno grande y a la vez celebrativo y uno también grande pero perturbador que cumplía con aquel papel de arte verdadero que parecía ser fundamental para nuestro autor. Hauser lo hacía explícito:

No son los grandes artistas como Michelangelo o Leonardo, o los manipuladores como Van Dick que influenciaron realmente los cambios de la sociedad, sino los artistas críticos de la sociedad como Goya, Hogarth, Millet y Daumier porque con su crítica y sus ataques al sistema y a las clases sociales, con su lucha a los prejuicios, minaban mucho más a la estabilidad del *status quo* que la mayoría de los artistas que más bien eran portavoces -conscientes o no- de la ideología del poder dominante y de ella hacían propaganda y por lo tanto perpetuaban el sistema mismo. Las obras

de estos artistas más que productores de situaciones sociales eran productos de esas (SA:341-342).

Aunque Hauser no se preocupaba de ofrecer una clara distinción entre arte “sublime” y arte “popular”, podemos deducir que la diferencia residía en aquel llamamiento moral y en la tensión ética que sí debía pertenecer al arte “auténtico”.

Este apartado nos ha servido para adelantar otra característica del pensamiento de Hauser: la que se traducía en cierta actitud elitista – otra huella de la cultura romántica alemana– respecto a ciertas cuestiones. De esta manera en el capítulo siguiente, sobre todo en lo que a sus consideraciones sobre el arte de masas se refiere, no nos sorprenderá reencontrar ciertos rastros de esta tendencia.

7. LAS FORMAS IDEOLÓGICAS DE LA CLASE DOMINANTE: EL ARTE EN EL MERCADO CAPITALISTA Y EL ARTE DE MASAS

Como hemos ido comentado a lo largo de esta tesis la creación y la recepción de un arte ‘auténtico’ representaba para Hauser una responsabilidad ética enmarcada en su lucha anticapitalista. Georg Lukács había insistido sobre la hostilidad de los artistas “auténticos” hacia el capitalismo y su resistencia a ello. Por eso el filósofo húngaro señalaba:

Cada literatura verdadera y cada arte auténtico son, en esencia, *humanísticos* en el sentido de que se ocupan apasionadamente de lo que le es propiamente humano al hombre [...] también porque defienden su integridad humana contra todas las tendencias que la amenazan, la degradan y la deforman. Y dado que todas estas tendencias, y en primer lugar, naturalmente, la opresión y el sufrimiento del hombre por parte del hombre, asumen una forma inhumana sobre todo en la sociedad capitalista, es natural que cada artista o escritor auténtico sea, más o menos a sabiendas, un enemigo instintivo de tal deformación del principio humanístico (Lukács, 1966:56).

El arte oficial había sido subsumido por el capital transformándose en una de las mercancías más fructuosas de todas las épocas. Como apunta Bozal, el acceso del arte al mercado “no sólo privatiza la contemplación estética, introduce una contradicción fundamental en la condición de su misma naturaleza: deja de ser aquel objeto ajeno al sistema y se convierte en una mercancía más” (Bozal, 1996:171-172). En los años 30, la inteligencia occidental –tanto europea como estadounidense– denunciaba con cada vez más participación la cruda situación por la cual el sistema capitalista había trasladado el proceso

de reificación de la mercancía al mundo de la creatividad, con la consecuencia de que todo arte había sido englobado en el mercado y el artista se había vuelto un trabajador alienado del mismo modo que el obrero de las fábricas.

Aunque el mercado del arte había nacido en una época anterior, en estas primeras décadas del siglo XX se registraba otra vez la necesidad de volver a estas cuestiones. En primer lugar, como hemos dicho, los “marxistas occidentales” (Anderson, 1976) habían prestado particular atención a la teoría del arte y a la estética y no podían pasar por alto este tema justo cuando la relación entre arte y dinero entraba en una nueva fase, en la cual la ley de la demanda y de la oferta se hacía cada vez más estrecha. Asimismo, los avances tecnológicos, con la introducción en el mundo artístico del cine y la fotografía, habían marcado un importante paso adelante en el panorama del arte de masas. Ni siquiera la cultura de masas empezaba en este momento histórico, puesto que sus primeros pasos se habían dado ya en siglo XIX con la novela de folletín (HSA:258). Igualmente, en esta época, se había rechazado rotundamente la nueva realidad de un arte masivo y popular y se había defendido una poética del arte por el arte, escondida y custodiada en su torre de marfil. No es casual que Walter Benjamin, aunque con una perspectiva bien diferente a la del arte por el arte, reflexionando sobre la pérdida del aura de las obras de arte bajo el sistema de reproducción industrial, se refiriera a un autor de aquella época, Charles Baudelaire, y a su poema “La pérdida del aureola” (Benjamin, 1936; Baudelaire, 1862).

En este capítulo nos acercamos a las consideraciones que Hauser aportaba, una vez más, a la crítica y a la historiografía marxista: para él, la cuestión del arte como mercancía se relacionaba al tema de la ideología y al de la alienación, como características del capitalismo. A través de estas, el autor emprendía su lucha contra el sistema; y de nuevo, como veremos en este capítulo, Hauser se acercaba a un tema marxista con un evidente enfoque de tradición romántica.

7.1. Mercado, alienación y libertad burguesa: conceptos críticos en *Manierismo y Sociología del arte*

Las bases para las reflexiones sobre el proceso de mercantilización del arte y de sus consecuencias sociales y culturales las había puesto el mismo Marx cuando, en la *Teorías sobre la plusvalía*, había afirmado que la “producción capitalista [era] hostil a ciertas producciones de tipo artístico, tales como el arte y la poesía” (Marx, 1976:262). Esta hostilidad se manifestaba en el momento en que la producción artística caía bajo las leyes de la producción capitalista. Como apuntaba Sánchez Vázquez: “Lo decisivo aquí no es la actitud del artista expresada en su obra sino el hecho de que su creación quede sujeta a las leyes generales de la producción material” (Vázquez, 1965:161). Desde los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844* hasta *El Capital*, Marx había dejado claro que bajo el sistema capitalista los individuos estaban al servicio de la producción y en estos términos se daba el fetichismo de la mercancía y la consecuente enajenación de las personas. El hombre y sus relaciones se habían transformado en mercancías como los demás objetos del mercado y habían empezado a generar las mismas dinámicas de alienación. Incluso el trabajo que era en sí mismo trabajo creativo –iluminante es el ejemplo de Marx en *El Capital* sobre la diferencia entre el arquitecto y las abejas¹⁶³–,

¹⁶³ Marx escribía en *El Capital*: “Lo que de antemano distingue al peor arquitecto de la abeja es que, el arquitecto ha construido la célula en cabeza antes de construirla en la cera. Al fin del proceso del trabajo surge un resultado que ya al comienzo estaba en la representación del obrero, ya existía idealmente. No es solo que éste opera un cambio en la materia prima, sino que también realiza en ésta su finalidad, que él conoce, y determina como ley el modo de su obrar y a la cual tiene que subordinar su voluntad” (Marx, 1976:135).

quedando sujeto a las leyes generales de la producción capitalista se había transformado en trabajo alienado y de esta manera había “perdido su carácter de arte” (Marx, 1986:204). Por ser hostil al trabajo creador, la producción capitalista lo era, con mayor razón aún, al trabajo artístico.

Al ingresar en el sistema del mercado, a la obra de arte se le atribuía un valor de cambio que servía para producir ganancia. Es cierto que ya antes del desarrollo del sistema capitalista el arte tenía su valor de cambio, pero ahora se instalaba en una estructura de manera que desde su origen tenía por fin la producción de capital y plusvalía. Puede ser útil citar el pasaje de la *Teoría sobre la plusvalía* donde Marx explicaba la diferencia entre el arte como “trabajo improductivo” que aunque se cambiara por dinero era una manifestación natural y voluntaria del sujeto creador¹⁶⁴ y el arte como “trabajo productivo” que desde el principio estaba pensado para producir un arte destinado exclusivamente al consumo y a la ganancia:

Por ejemplo Milton, que escribió el *Paraíso perdido* por cinco esterlinas, fue un trabajador improductivo. En cambio, el escritor que entrega obras vulgares a su editor es un trabajador productivo. Milton produjo el *Paraíso perdido* por el mismo motivo por el que un gusano de seda produce seda. Era una manifestación de su naturaleza. Una cantante que vende su canto por propia iniciativa es una trabajadora improductiva. Pero la misma cantante, contratada por un empresario que la hace cantar para ganar dinero, es una trabajadora productiva, pues produce capital [...] Allí donde todo trabajo en parte se paga todavía por sí (como el trabajo agrícola del siervo de la gleba) y en parte se cambia directamente por la renta, no existe ni capital ni trabajo asalariado en el sentido de la economía política burguesa. Estas definiciones no se obtienen, pues, de las características materiales del trabajo, sino de la forma social determinada, de las

¹⁶⁴ Como bien afirma Valeriano Bozal: “La concepción marxiana identifica fuerza de trabajo y capacidad creadora, la actividad del artista no es sino fuerza de trabajo que puede desarrollarse libremente, fuerza de trabajo no enajenada. Con esta perspectiva, la diferencia entre la capacidad del artista y la de cualquier otro trabajador no radica en la eventual naturaleza diferente de una y otra, por lo que cualquier trabajador puede ser -si las circunstancias sociales lo permiten- artista” (Bozal, 1996:171).

relaciones sociales de producción en que se realiza. Un actor, por ejemplo, es un trabajador productivo si trabaja al servicio de un capitalista al que restituye más trabajo de lo que recibe de él en forma de salario, mientras que un pobre sastre que va a casa del capitalista para remendarle los pantalones le procura un simple valor de uso, es un trabajador improductivo (Marx, 1976:203).

Si el arte era una mercancía tenía que producir capital: el artista estaba por lo tanto sometido a la dictadura del mercado y su creatividad pasaba en un segundo plano. Como bien considera Bozal, el problema no era solamente que al sistema económico capitalista le correspondiera una producción cultural caracterizada por la mercantilización de los productos. Lo que señala Bozal es el “proceso de fetichización y mistificación de los productos artísticos en el que Marx no entra, pero que sugiere al hablar de la doble consideración del artista por parte del empresario y por parte del público: [...] El actor es un artista para el público y un obrero productivo para su director” (Bozal, 1976:32-33)

Marx se había pronunciado sobre la condición del artista y la imposibilidad de su libertad creativa dentro del sistema de mercado. En los *Debates sobre la libertad de prensa* (1841), preveía el contradictorio destino de la libertad burguesa del arte y escribía que: “El escritor debe, naturalmente, ganar dinero para poder escribir y vivir pero no debe vivir y escribir, en ningún caso, para ganar dinero” (Marx, 1982:15). Marx añadía que la primera libertad de la prensa consistía en el reconocimiento de que la misma prensa no podía ser un oficio (Marx, 1982:15). Como veremos en el apartado 4.1, los teóricos del arte marxistas de la generación de Hauser, como Brecht, Adorno y Horkheimer o Marcuse –entre otros–, reconocían dicha “hostilidad” del capitalismo hacia el arte, y habían construido reflexiones bastante similares sobre la condición del artista alienado y sobre el cambio de perfil al que el capitalismo le había obligado¹⁶⁵.

¹⁶⁵ El tema del arte como mercancía y de la creatividad humana como algo subsumido por el sistema capitalista, siguió siendo un tema muy tratado por los historiadores y los sociólogos del arte y, sin embargo, el punto de vista se quedaría

Hauser hablaba del tema del mercado del arte principalmente en dos de sus ensayos, en *Manierismo* y en *Sociología del arte*. También en este caso, cabe destacar un cambio de perspectiva del autor: en el primer texto Hauser abordaba el asunto del mercado a partir de un análisis de tipo histórico-sociológico, centrándose principalmente en la condición del artista alienado, localizando el nacimiento de dicha situación en la época del Manierismo. En cambio, en el segundo, el autor afrontaba la cuestión del mercado del arte a partir de consideraciones menos ligadas a la polémica con la ideología capitalista y más centradas sobre la posibilidad emancipadora de este medio.

En *Manierismo*, Hauser analizaba aquella condición de falsa libertad que el artista había experimentado bajo el sistema capitalista. De manera innovadora, el autor adelantaba, a la época del Cinquecento, la nueva dimensión del artista ‘libre en el mercado libre’, es decir en el momento histórico en el cual estaban desapareciendo ciertas realidades sociales como la de los gremios y del mecenas. Hauser afirmaba que el mercado artístico en sentido propio había nacido hacia mediados del siglo XVI, aun cuando ya antes, naturalmente, se habían comprado y vendido obras artísticas. Sin embargo, es en esta época cuando hacían su aparición figuras determinantes como el comerciante de arte y el coleccionista artístico, en un sentido moderno, y como consecuencia de eso, –seguía el autor– el artista tenía que: “pagar su mayor independencia con una medida mayor de inseguridad y cuyo valor los contemporáneos están tentados de evaluar en números” (M:57)¹⁶⁶. Dicha independencia era equivalente a

considerablemente igual: desde los autores de los años 30 y 40, los de los años sesenta y setenta como Adolfo Sánchez Vázquez (1965) o también autores más contemporáneos como –entre otros– Janet Wolff (1981), Paul Virilio (2002), Cornelius Castoriadis (2007) e incluso Jean Baudrillard (1970) y Antonio Negri (2003).

¹⁶⁶ Más allá de la época en la que se hacía empezar el principio del mercado capitalista y, con él, su dimensión “hostil” hacia el arte y el artista, lo interesante es

la que el capitalismo había impuesto al obrero asalariado, ‘liberado’ de sus ancestrales vinculaciones comunitarias y feudales (Bermudo, 1975). Acabando la posibilidad de formar parte de una dimensión corporativa, el artista se encontraba en una dimensión totalmente nueva, de –falsa– elección. Ahora no había mecenas y se podía disfrutar de una libertad absoluta, sin vetos ni censuras y, sin embargo, estas novedades que, por un lado, dejaban al artista la posibilidad de trabajar como y cuando quisiera, por el otro, no escondían el peligro de una emancipación ambigua. En su ensayo, Hauser transmitía aquel sentimiento contradictorio y a la vez paradójal que estaban viviendo los artistas manieristas: finalmente libres de censura y control, los artistas iban perdiendo la estructura económica y social sólida a las que estaban acostumbrados y con las cuales contaban.

Sin embargo, en este ensayo Hauser se había centrado casi exclusivamente en las condiciones negativas y peyorativas del capitalismo, idealizando, en cambio, la Edad Media. Lo que, en efecto, Hauser descuidaba y omitía declaradamente¹⁶⁷ era que los dos

ver cómo este punto de vista fue ciertamente común en la historiografía marxista. Adolfo Sánchez Vázquez, por ejemplo, hablaba en iguales términos de la historia del artista en las diferentes épocas históricas. Cuando el mercado capitalista empezaba a absorber todo el arte y transformarlo en mercancía, “El artista se ve obligado a entrar en una relación objetiva con el consumidor, independientemente de su voluntad, y regida por la leyes de la producción material. Con ello se establece una contradicción entre arte y sociedad aún más profunda: contradicción determinada por la incompatibilidad entre el artista y la sociedad de cuyos valores e ideales no se siente solidario” (Sánchez Vázquez, 1965:177). También, en este caso, había una mirada nostálgica al pasado y una ilusión para el futuro: como buen autor de escuela lukacsiana, Vázquez leía la ideología como fetichismo de la mercancía, y por eso el artista “hombre rico espiritualmente, no podía armonizar con una realidad de por sí deshumanizada” en el sentido que en la sociedad capitalista “las relaciones humanas que se desarrollan en el marco de ella se impersonalizan y toman la apariencia de relaciones entre cosas” (Sánchez Vázquez, 1965:165).

¹⁶⁷ Aquí hemos utilizado la palabra “declaradamente” porque como veremos en el capítulo 8.3.1, Hauser criticaba a Marx por haber idealizado la época feudal no reconociendo que en todas las épocas el trabajador había sido enajenado, sin

sistemas económicos eran para el artista asimismo castradores: la época feudal los dominaba y los protegía del mismo modo que el mercado capitalista, a su vez, los liberaba y los sometía. Sin darse bien cuenta de ello, Hauser construía la apología del artista y dejándose llevar por un sentimiento de añoranza e idealización hacia la era pre-capitalista, dibujaba –con una distorsión histórica– un periodo histórico donde el artista era aún libre y seguro para poder expresar su creatividad sin vínculos y chantajes, como, en cambio, sería a partir del Renacimiento y del Manierismo –bajo las primeras formas de sociedades capitalistas.

Como hemos visto en la primera parte de la tesis, los referentes intelectuales de Hauser, tanto el Círculo dominical como también la Escuela de Viena, tenían un sentimiento común de añoranza y a la vez de idealización hacia la Edad Media, la época en la que aún no existían la alienación y el individualismo del sistema capitalista. También Hauser, sobre todo en *Manierismo*, mantenía esta perspectiva romántica y hablaba del desarraigo del artista en la sociedad burguesa. Desencantado por la realidad que le rodeaba, negaba o se rebelaba contra el presente refugiándose en el pasado ‘áureo’, idealizando aquellas “formas medievales de lealtad, de benevolencia patriarcal y de solidaridad corporativa, de caridad cristiana y de auxilio entre compañeros” (M:58). El autor lo hacía explícito:

Desde final de la Edad Media, las clases inferiores han tenido que pagar las ventajas de su libertad de movimiento con el anquilosamiento, la cosificación y despersonalización de sus relaciones con el patrono. El trabajador recibe, es verdad, un jornal más adecuado, pero ni un trozo de pan si no hay trabajo para él. Nadie puede obligarle a la prestación de servicios, si él no está dispuesto a ello, pero no hay tampoco ningún derecho, ningún uso ni ninguna costumbre que pueda forzar o mover a nadie a emplear a alguien cuando no lo necesita. Desde finales del feudalismo, el trabajador industrial urbano ha adquirido la conciencia de una libertad, la mayoría de las veces sólo nominal, al precio de un destino mucho más duro y un futuro más inseguro que los que pesaban sobre los

distinción histórica alguna.

siervos de la gleba. El trabajador moderno es libre de la gleba, pero no de las preocupaciones; de igual manera que el protestante se ve libre del clero, pero completamente entregado a sí mismo y lleno de angustia y recelo, solo y amenazado por doquier, sin protección ninguna y rodeado de un mundo que le es extraño. Poco a poco van desapareciendo las formas medievales de la lealtad, de la benevolencia patriarcal y de la solidaridad corporativa, de la caridad cristiana y del auxilio entre compañeros. No sólo se relajan los lazos basados en la propiedad de la tierra, en los gremios y en las demás corporaciones que ofrecían alguna protección en caso de necesidad, sino que la mayoría de las asociaciones pierden su carácter personal inmediato...En este proceso tiene su parte tanto el protestantismo con ética del trabajo y su concepto de la pobreza como un crimen o como consecuencia de la pereza, la incapacidad y la licencia, cuanto el capitalismo con su competencia y su lucha de clases. La alienación, la deshumanización de las relaciones no aparece, en efecto, sólo entre los miembros de diversas clases sociales, sino también entre los miembros de los mismos grupos sociales (M:58).

Más allá de este paréntesis romántico, Hauser llegaba a reflexiones interesantes sobre el tema de la condición del artista cuando consideraba, por ejemplo, la paradoja del concepto de libertad burguesa. ¿Cómo podía hablar de libertad un sistema que se basaba en el provecho, la opresión y la explotación? Hauser probablemente no descuidaba las consideraciones de Lenin que, en “La organización del partido y la literatura del partido” (1905), había escrito que no podía existir ninguna libertad real en la sociedad burguesa puesto que esta se basaba en el bienestar de pocos a costa de la explotación de muchos. Como señalaba Lenin: “En una sociedad basada sobre el poder del dinero, en una sociedad donde las masas trabajadoras padecen miseria y donde un puñado de ricachos viven parasitariamente, no puede haber “libertad” real y verdadera” (Lenin, 1975:41). El filósofo ruso afirmaba que el destino del artista y su libertad estaba inevitablemente vinculada a dicha sociedad: “La libertad del escritor burgués, del pintor, de la actriz es sólo una dependencia enmascarada (o que se trata hipócritamente que enmascarar) de la bolsa de dinero, un soborno, una forma de prostitución” (Lenin, 1975:41).

De manera muy similar, otro marxista de la Europa oriental, abordaba el tema de la falsedad ideológica del discurso burgués sobre la libertad del artista. Teórico del arte, artista y poeta, Karel Teige –de la misma generación de Hauser– escribía su ensayo, *Il Mercato dell'arte*¹⁶⁸, a mitades de los años 30 y afirmaba:

La libertà, l'uguaglianza e la fratellanza, queste tre virtù teologiche della borghesia non davano agli artisti la legna per accendersi la stufa o cibo da cucinare [...] in più quella libertà dell'arte che la società borghese aveva proclamato e realizzato era solo una libertà “borghese”, cioè, quella miserabile libertà che il borghese concepisce come tale e non quella del poeta o del filosofo, con i suoi sogni di “reale regno della libertà (Teige, 1971:14).

En *Manierismo* Hauser describía el sentimiento de ansiedad e inseguridad que había caracterizado la condición de los artistas manierista puesto que su mundo se “había quedado vacío y desierto una vez más, era el sentimiento de la soledad y no el de la libertad el que se apoderaba del hombre” (M:62). Hauser hacía un paralelismo entre el artista manierista y el contemporáneo¹⁶⁹ y gracias a su capacidad narrativa, conseguía dibujar una realidad asfixiante y sin huida donde los artistas se perdían sin remedio: “No había más demonios a quienes temer –afirmaba– pero no había tampoco ángeles y santos de los que pudiera esperarse ayuda” (M:63). El artista se medía con una dimensión totalmente nueva donde su trabajo se enajenaba y sus obras se perdían dentro de un mercado sin nombres:

¹⁶⁸ El título original del ensayo de Teige es *Jarmarka umění* (Praha: Československý spisovatel, 1964). El texto fue escrito entre 1933 y 1936 y fue publicado póstumamente en 1964. La traducción se hizo sólo al italiano y al francés, y en esta tesis se tomará en consideración la edición italiana, *Il Mercato dell'arte: l'arte tra capitalismo e rivoluzione*, Torino: Einaudi, 1973.

¹⁶⁹ Como veremos en el capítulo 8, enteramente dedicado al escrito *Manierismo*, Hauser tendía un puente entre la época manierista y la contemporánea y comparaba las condiciones de malestar de las dos generaciones: la primera había vivido el nacimiento del capitalismo y la segunda sufría sus consecuencias más extremas.

Precisamente por esta época el artista se diferenci6 de la manera m6s palmaria del artesano y particip6 en medida creciente de los privilegios de un trato individual, pero a la vez la obra de arte se convirti6 en un trabajo hecho por encargo especial, en una mercancía almacenable o destinada al mercado, provoc6ndose así una despersonalizaci6n de la producci6n artística, a pesar de que las realizaciones elevadas llevaran en sÍ m6s que nunca los rasgos de vigorosas individualidades (M:57).

Que Hauser afirmara que el mercado del arte capitalista naciera en la época del Manierismo no era solamente una arriesgada e innovadora hip6tesis dentro del marco de la historia del arte, sin m6s. Que el autor hiciera coincidir la época del Manierismo con el comienzo hist6rico de la alienaci6n del artista se puede leer, en sÍ mismo, como un dispositivo ideol6gico¹⁷⁰. Hauser había utilizado el Manierismo como medio para poder hablar m6s libremente de la crisis espiritual que vivía su misma generaci6n; actuando de esta manera había ignorado aquella misma distancia hist6rica que el autor había profesado siempre como necesaria, para evitar juzgar una época del pasado de manera ideol6gica y “falsa”. Tal como había hecho su maestro Dv6rak¹⁷¹, tambi6n Hauser encontraba el correspondiente espiritual de su época en la generaci6n de los intelectuales manieristas, y en ella proyectaba su malestar y sus necesidades¹⁷².

A trav6s del an6lisis del arte y de la literatura manierista, Hauser había podido trabajar temas propiamente anticapitalistas —y para él tan urgentes y vigentes— como el de la alienaci6n, del hombre alienado y del artista alienado:

El concepto de alienaci6n en Marx se basa en la observaci6n fundamental del mundo alienado del hombre. En ning6n sector se muestra esto m6s claramente que en el campo del arte. Las obras que antes surgían de

¹⁷⁰ Este asunto ser6 abordado en el capítulo 8.1.

¹⁷¹ Hemos tratado esta cuesti6n en el capítulo 8.2.

¹⁷² Como podremos observar en el capítulo 8, es posible que en la época manierista fueran ya presentes, *in nuce*, los sÍntomas de estas nuevas condiciones del arte y de los artistas, pero los t6rminos que utilizaba Hauser parecen desbordantes respecto a la realidad hist6rica de aquel momento.

condiciones únicas, para fines determinados, de relaciones personales específicas y por encargo de personas conocidas del artista, se han convertido en mercancías con un valor comercial y en un sustrato de transacciones de mercado, creándose así una situación que da origen a una relación problemática del autor con su obra y con su público (M:55).

En los años 70, en *Sociología del arte*, Hauser abordaba el tema del mercado del arte de manera diferente. En este ensayo la cuestión no se planteaba a partir de la alienación del artista y de su desesperada soledad en la sociedad, sino que más bien se centraba en el papel que el mercado del arte tenía ahora, en “su función de mediación” (SA:642). Hauser, prescindía de cualquier juicio moral sobre el negocio del arte, intentando más bien sacar unas consecuencias positivas de dicho asunto y recalando en sus potencialidades democráticas. Hauser lo hacía explícito: “Como vehículo del tráfico de productos vincula círculos cada vez más amplios de la sociedad al arte y crea clientes cada vez más comprometidos” (SA:642)¹⁷³.

En *Sociología del arte*, Hauser, sin embargo, no escondía que el otro lado de la moneda de esta mercantilización del arte era el riesgo de la

¹⁷³ Aunque no encontramos una referencia explícita, es probable que Hauser tomara este discurso sobre la democratización de los medios de masas de Karl Mannheim que, en *Diagnosis of Our Time. Wartime Essays of a Sociologist* (1943) y *Freedom, Power and Democratic Planning* (1950), había enfocado el tema de manera muy similar, mostrando una actitud bastante optimista al respecto. Según lo que escribía el sociólogo, los modernos medios de masa, aunque evidentemente servían para un sistema manipulador y totalitario, tenían aspectos positivos, como el de la difusión de información y educación a una parte más amplia de población. Cultura de masas no significaba pues necesariamente degradación o vulgaridad: con las justas medidas y atenciones y preservando su calidad, la democratización de la cultura habría podido beneficiar a toda la humanidad. Lo que sorprende es que las consideraciones positivas que Hauser compartía en estos años con Mannheim, no aparecen en ningún momento en sus escritos anteriores aunque fuera muy probable que ya las conociera. Es más, como veremos en el capítulo sobre arte de masas –capítulo 7.3–, Hauser, compartía el pensamiento de la Escuela de Frankfurt, para quienes la cultura de masas era una cultura divulgativa y simplista que, por eso mismo, debía ser tachada de pseudocultura (Adorno, 1959).

cosificación de las producciones artísticas, porque este proceso, como señalaba el autor, “se interpone al mismo tiempo como elemento distanciador entre los sujetos productores y receptores, y contribuye a la cosificación de las creaciones artísticas, facilitando su transformación en artículos de comercio, en mercancías despersonalizadas, vendibles y comprables sin más” (SA:642).

El comercio artístico padecía, según Hauser, el mal fundamental de toda economía de mercado, ya que transformaba la obra de arte en el substrato de un valor de cambio, cuando originariamente consistía en un valor de uso y resultaba del placer, de la satisfacción y de la felicidad que proporcionaba al observador.

De manera bastante fría, Hauser proporcionaba los datos de sus estudios y, abandonando su *verve* romántica, apuntaba cuestiones como la de la calidad estética, que parecía ser un factor poco importante, y la de la apreciación de una obra, que ahora Hauser traducía como “apreciación comercial” (SA:643) y que se debía también a “circunstancias más o menos secundarias, extrañas al arte e independientes del artista”. Aunque Hauser reconocía que el arte como mercancía había llevado a una dinámica inevitable de alienación, a pesar de ello:

el comercio artístico actúa en términos generales más bien de mediador que de alienador, y a decir verdad no sólo porque contribuye a llevar los productos artísticos al hombre y a mantener e incrementar el interés de los vendedores en las obras, sino también porque estabiliza las relaciones en el terreno del arte, mediante la creación de una clientela continuamente interesada y descarga al artista de cuando en cuando del trabajo de solicitar el favor del público (SA:645).

De esta manera, como se lee, Hauser eludía la cuestión que se había planteado anteriormente como urgente –es decir el tema del artista cuya producción intelectual se había tenido que transformar en trabajo productivo– y llegaba a considerar el mercado como un

“mediador” que incluso evitaba al artista la situación incómoda de tener que gustar a su público.

Es más, descuidando por completo las consideraciones que había formulado en *Manierismo*, Hauser aquí criticaba a los intelectuales que –como él mismo– se habían posicionado éticamente en contra de la relación arte-dinero, porque habían sacado unas conclusiones que hundían sus raíces en un “idealismo irreal” típico del romanticismo, completamente desarraigadas de los acontecimientos históricos. Con cierta lucidez, Hauser escribía que el artista siempre había tenido que vivir del producto de su trabajo y por eso afirmaba:

La circunstancia de que el artista, tal como es normal para un miembro de la sociedad, viva del producto de su trabajo, y de que por lo general, aunque con menos frecuencia que otros sujetos de la sociedad, sólo trabaje para vivir de él, se consideró desde siempre como algo tan natural que ni siquiera se pensó en la posibilidad de censurarlo. Hasta que el artista no se separó de la directa relación de servicio con su amo y empezó a trabajar para clientes distintos con deseos y facultades diferentes, no se formó el concepto de la libertad artística como ideal y el de la remuneración por los rendimientos artísticos como posible peligro. El contraste entre valor ideal y valor real en el arte lo subrayó principalmente el romanticismo, a causa de su idealismo irreal” (SA:653).

En contra de estos intelectuales románticos que habían mirado con desprecio la superposición del valor ideal y del valor real en la obra de arte, Hauser volcaba estas consideraciones y delegaba al proceso de comerciabilidad del arte la posible consecuencia de desaparición del aura al arte. Por eso citaba a Walter Benjamin –autor que había reflexionado en estos temas cuarenta años atrás– y a sus reflexiones sobre la innovación positiva y democrática que podía garantizar la “reproducibilidad técnica” de las obras de arte, en su comerciabilidad:

El momento de la posibilidad de venta puede considerarse el primer paso del proceso que Walter Benjamín ha calificado de pérdida del aura, de la autenticidad mágica del original y cuyo final ve en la reproducción de un film en tantas copias como se quieran, donde ya no pueden distinguirse

entre sí el original de la copia. La palabra impresa y la escrita carecen ya de la magia de la palabra hablada, pues la formulación no sólo vincula sino que también aliena. Expresión, comunicación, repetición, reproducción, alejan cada vez más de la intimidad, de la singularidad y unicidad de la vivencia creadora al hacerla asequible a círculos cada vez más amplios (SA:654).

Sin embargo su visión, aunque optimista, no descuidaba los peligros en los que podían incurrir, y de hecho habían incurrido, las obras de arte, y por eso decía:

Por importante que sea la institución del comercio artístico como instrumento de mediación entre producción y recepción artística, la formación de precios en el mercado artístico tiene que ver con la moda, la rareza, el prestigio, la inversión y la ostentación más que con la calidad, decisiva en la recepción artística. Es una cosa del comerciante en arte y de su manipulación del público, y no del artista y de su mundo (SA:655).

Lo que Hauser estaba desatendiendo por completo era que la situación real del mercado era aún más compleja de la que se había analizado en los años 30 y 40. Como apuntaba Jaime Brihuega, en efecto, la *Sociología del arte* de Hauser “era ya muy poco permeable a los complejos debates que a esas alturas se habían producido en el orden teórico y en otras perspectivas de la sociología” (Brihuega, 1996:335). A finales de los años 70, de hecho, cuando Hauser –de manera “anacrónica” como sostenía Peter Burke (1983:798)– escribía estas reflexiones sobre la interacción entre arte, artista y mercancía, el mercado del arte se estaba consolidando desde un punto de vista económico y financiero: es decir, empezaba a ser un instrumento financiero autónomo y de inversión de capital (Virilio, 1980). El artista también estaba cambiando su rol, porque a la creatividad y originalidad tenía que acompañar competencias de marketing para poder vender sus obras. Además, ya en el panorama cultural europeo, se asistía a aquel fenómeno que Marx había previsto el siglo anterior, abriendo la puerta al concepto de biocapitalismo. Como hemos dicho, en *Miseria de la filosofía* (1847), Marx afirmaba que no sólo las obras

estaban en venta, sino también los mismos artistas, su creatividad y sensibilidad. El filósofo alemán señalaba:

Por último, llegó un tiempo en el cual todo lo que los hombres habían considerado inalienable llegó a ser objeto de cambio, de tráfico, y podía enajenarse. Es el tiempo en el cual las mismas cosas que hasta entonces se transmitían, nunca, sin embargo, se cambiaban; se donaban, pero no se vendían; se adquirían, pero no se compraban: virtud, amor, opinión, ciencia, conciencia, etc., todo, en fin, pasó al comercio. Es el tiempo de la corrupción general, de la venalidad universal, o, para expresarnos en términos de economía política, el tiempo en el cual toda cosa, moral o física, al convertirse el valor venal, se lleva al mercado para apreciarla en su más justo valor (Marx, 1969:61)

En el capítulo siguiente analizaremos otro aspecto relacionado con el mercado del arte y el capitalismo –el arte de masas– y de qué modo Hauser se posicionaba dentro de esta cuestión.

7.2. El arte de masas y la necesidad de una ‘cultura auténtica’

El tema del arte de masas interesó a gran parte de los pensadores sobre todo de las décadas que van de los años 30 a los 50 del siglo XXI. Aunque hubo enfoques ideológicamente muy diferentes, la derecha así como la izquierda, llegaban a la consideración de que el arte auténtico debía ser aislado, protegido y distanciado del arte de masas. Para ambos bandos había una evidente corrupción intelectual y moral a la que había que buscar un remedio y que, en la mayoría de los casos, se traducía en un elitismo intelectual. De este empobrecimiento cultural se culpabilizaban diferentes sujetos: la derecha más bien, como consideraba Hauser, había atribuido a “la rebelión de las masas” (HSA, III:266) el problema fundante, mientras que la izquierda denunciaba la mala fe del sistema capitalista en tanto que productor de este arte. Es decir, en un caso las críticas se

centraban en la denigración de las masas, en el otro se atacaba al poder de la clase dominante.

Ensayos interesantes sobre la cuestión del arte de masas fueron escritos en Estados Unidos, la patria del capitalismo más irreductible y a la vez lugar de exilio para muchos intelectuales europeos, judíos y marxistas. En los años 30, en Nueva York se publicaba una revista como *Partisan Review*, cuyos editores –marxistas y troskistas– se habían comprometido con estos asuntos. En 1938, Leon Trotsky había escrito en dicha revista un artículo, “Art and Politics in Our Epoch”, donde afirmaba que el arte estaba en un momento de crisis:

Art, which is the most complex part of culture, the most sensitive and at the same time the least protected, suffers most from the decline and decay of Bourgeois society. To find a solution to this impasse through art itself is impossible. It is a crisis which concerns all culture, beginning at its economic base and ending in the highest spheres of ideology. Art can neither escape the crisis nor partition itself off. Art cannot save itself. It will rot away inevitably – as Grecian art rotted beneath the ruins of a culture founded on slavery – unless present day society is able to rebuild itself (Trotsky, 1950:62).

Trotsky consideraba que la culpa de dicha crisis cultural era debida a la decadencia cultural de la burguesía y veía una posible solución en la toma de conciencia revolucionaria por parte de los artistas. Así lo señalaba cuando afirmaba: “This task is essentially revolutionary in character. For these reasons the function of art in our epoch is determined by its relation to the revolution” (Trotsky, 1950:62).

Siguiendo el ejemplo de Trotsky, un año después en *Avant-garde and Kitsch* (1939), Clement Greenberg, teórico y crítico de arte y editor de la revista *Partisan Review*, opinaba que a partir de la crisis de la cultura capitalista se debía considerar con más fuerza un cambio en la dirección del socialismo:

Here, as in every other question today, it becomes necessary to quote Marx word for word. Today we no longer look toward socialism for a new

culture -- as inevitably as one will appear, once we do have socialism. Today we look to socialism simply for the preservation of whatever living culture we have right now (Greenberg, 1961:47).

Greenberg fue sin duda una figura muy peculiar; en los años 30 destacó como intelectual trotskista y al cabo de diez años a partir de la guerra fría fue uno de los personajes clave de la política cultural de la CIA que veía en el arte un importante instrumento de propaganda cultural de los valores americanos de libertad e individualismo, en contra del comunismo (Guilbaut, 1980; Jachec, 1998; Frascina, 2003)¹⁷⁴. Aunque el perfil intelectual y político de este autor fue bastante ambiguo a lo largo de su trayectoria, su escrito *Avant-garde and Kitsch* (1939) fue uno de los primeros textos críticos que denunciaban la manera en que la cultura de masas estaba empezando a dañar la cultura auténtica.

Otro pensador estadounidense que se había interesado en estas cuestiones había sido Dwight Macdonald, director de la revista *Partisan Review*. A finales de los 30, cuando la revista abandonaba su postura marxista, Macdonald fundaba otra revista, *Politics*, para seguir su compromiso con la lucha anticapitalista. En 1953 escribía “A Theory

¹⁷⁴ Unos años después en *Modernist Painting* (1960) Greenberg llegaba a afirmar que la única manera para reaccionar a la decadencia cultural era confiar en los artistas, quienes ya lejos de cualquier compromiso con la política debían encerrarse dentro de su propio individualismo para asegurar un arte ‘puro’, un arte que mirara al ‘medio’, a la ‘forma’ como único factor determinante de calidad. Se aspiraba a un arte tan elitista que la ignorancia cultural de las masas no podría llegar a contaminar nunca más. Esta despolitización del arte y de los artistas se traducían, entonces, en un arte que, como escribía Rosalind Krauss en “Grids”, (*The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (1977), anunciaba su hostilidad hacia la literatura, la narrativa y el discurso. Según William T. J. Mitchell, en “«Ut Pictura theoria»: Abstract Painting and the Repression of Language” (1989), la característica de este arte consistía en el “Ut Pictura Teoría” que no sólo eludía el lenguaje de la pintura, sino que se fundaba exclusivamente en la teoría, aunque no en una teoría pensada y escrita por sus mismos componentes, sino por críticos externos que jugaban con el significado de este arte que, por primera vez desde las vanguardias, preveía una división entre el arte silente de los artistas y los críticos portavoces.

of Mass Culture” y, en concordancia con ciertos aspectos del pensamiento de Greenberg en *Avantgarde and Kitsch*, decía que el kitsch estaba minando la “*High Culture*” (Macdonald, 1953:9)¹⁷⁵. Macdonald pensaba que a diferencia del arte popular que llegaba desde abajo, la cultura de masas se imponía desde arriba. El autor consideraba:

It is fabricated by technicians hired by businessman; its audience are passive consumers, their participation limited to the choice between buying and not buying...the nature of Mass Culture would reveal capitalism to be an exploitative class society and not the harmonious commonwealth it is sometimes alleged to be (Macdonald, 1953:10).

Ya fuera en Estados Unidos o en la República Socialista Soviética, en ambos países el arte de masas era sólo un instrumento ideológico que con su falsa y manipulada democratización tenía el fin de homologar la cultura (Macdonald, 1953:11). Macdonald veía de manera muy pesimista la posibilidad de volver a un arte culto porque los intelectuales auténticos eran pocos y los que quedaban no tenían para nada un *esprit de corps*, no sentían en absoluto su pertinencia a una comunidad. Este aislamiento del intelectual desanimaba cualquier posibilidad de lucha hacia la emancipación de la cultura del sistema¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Diez años después, Macdonald escribirá otro ensayo sobre el tema del arte de masas, *Against The American Grain: Essays on the Effects of Mass Culture* (1962).

¹⁷⁶ En efecto, la condición de aislamiento que estaban manteniendo los intelectuales había empezado a delinearse ya a finales de los años 30. Después de las desilusiones políticas provocadas por el Estalinismo y sus ‘purgas’, los intelectuales se alejaban de la política activa. Testimonio de este pasaje había sido la revista *Marxist Quarterly*, nacida en 1937 y creada por intelectuales trotskistas de la Columbia University que marcaban su independencia de la política. Meyer Schapiro, que hemos visto animar a los artistas a emprender la lucha proletaria, era editor de esta revista y en el mismo año publicaba “Nature of Abstract Art” (1937). Allí, describía con gran desilusión la posibilidad de la esperanzas revolucionarias de los artistas: este pesimismo se tradujo pronto en un estilo de vida por el cual los intelectuales vivían dos vidas separadas, la del ciudadano y la del artista, escindiendo la vida privada de la pública (Guibault, 1983).

A principio de los años 40 la Escuela de Frankfurt –huyendo de la Alemania nazi– se había mudado a Estados Unidos. En 1947, Adorno y Max Horkheimer, formulaban y escribían el ensayo “Industria cultural” que quedará como texto de gran referencia sobre el tema del arte de masas. Según Adorno, el sistema capitalista industrial englobaba todo, fagocitaba todo arte, incluso el que le iba en contra. Como escribía en “Industria cultural” (1947): “Lo que resiste sólo puede sobrevivir enquistándose. Una vez que lo que resiste ha sido registrado en sus diferencias por parte de la industria cultural, forma parte ya de ella, tal como el reformador agrario se incorpora al capitalismo” (Adorno y Horkheimer, 2007:159). Asimismo, Herbert Marcuse en el ensayo “La tolerancia represiva” (1965), reflexionaba sobre la capacidad del sistema de absorber todo arte. El filósofo, afirmaba:

El peligro de la “tolerancia destructiva” (Baudelaire), de la “neutralidad benévola” hacia el arte ya se ha reconocido: el mercado, que absorbe igualmente bien (aunque a menudo con repentinas fluctuaciones), arte, anti-arte, y no-arte, todos los posible estilos, escuelas y formas en conflicto, proporciona un "complaciente receptáculo, un amistoso abismo" en el cual penetra el radical impacto del arte, la protesta del arte contra la realidad dada. Pero la censura de arte y literatura es regresiva en cualesquiera circunstancias. La obra auténtica no es ni puede ser un apoyo a la opresión, y el pseudo-arte no es arte (Marcuse, 2010:25)

Una de las perspectivas más innovadoras que Adorno aportaba a la pregunta sobre el arte de masas era la consideración de que el proceso de cosificación estaba presente también en el momento final de la cadena, en su destino, en su público: “El sujeto es un nuevo objeto en esa cadena” (Adorno y Horkheimer, 2007:133). El autor denunciaba la evidente anulación de los sujetos: tanto del sujeto-operario, que era pura fuerza de trabajo, como del sujeto-destinatario, que era sólo un consumidor. Toda la máquina estaba pensada y construida para la supresión del individuo y reflejaba asimismo la producción de mercancías. La fragmentación, como arma del proceso de embrutecimiento y alienación, empezaba con la fabricación de los

productos y terminaba con los sujeto-objetos de la industria de la cultura. Unos pocos especialistas producían, otros no especialistas consumían.

Antes que los escritos tomados aquí en consideración, Walter Benjamin se había pronunciado sobre el fenómeno del arte de masas. En *Breve historia de la fotografía* (1931) y en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), Benjamin se había interesado en la fotografía y en el cine como nuevas artes que comparadas con las formas tradicionales albergaban en sí la posibilidad de desenmascarar aquel proceso ideológico que se daba en la dimensión inefable y sagrada del *hic et nunc* de la obra de arte y asimismo en su carácter cultural: “la época de su reproductibilidad técnica desligó al arte de su fundamento cultural: y el halo de su autonomía se extinguió para siempre” (Benjamin, 1989:32). Con la posibilidad de ser reproducida ‘infinitamente’, el arte perdía su aura. Benjamin lo hacía explícito:

En la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. [...] Conforme a una formulación general, la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario (Benjamin, 1989:33).

Aunque Benjamin reconociera que el arte de masas en tanto que mercancía tenía el riesgo de reificarse y transformarse en fetiche, pensaba que la misma característica de reproductibilidad podía, en cambio, ser un instrumento político, un motor de emancipación social. Las nuevas tecnologías podían ser utilizadas para vehicular mensajes culturales, sociales y didácticos de naturaleza diferente a las del sistema capitalista y mover a las masas hacia una verdadera praxis. Para Benjamin, el aura de la obra de arte había sido uno de los lugares por excelencia de perpetuación de los privilegios de clase y por lo tanto esperaba que la eliminación de dicha aura pudiera consecuentemente devolver su ‘valor de uso’ al arte.

Diferente punto de vista era el que llevaban los intelectuales de la Escuela de Frankfurt quienes no distinguían, dentro del arte de masas, entre un arte vinculado al sistema con otro potencialmente emancipador. En la destrucción del aura estética, Theodor Adorno, por ejemplo, veía solamente un proceso que llevaba inevitable y forzosamente al espectador a convertirse en un consumidor pasivo e irreflexivo; el arte de masas que resultaba de la nueva reproducción técnica no representaba para él nada más que la imposibilidad de la experiencia estética (Adorno, 1970)¹⁷⁷.

Según Adorno, Benjamin había descuidado introducir una dimensión dialéctica en sus análisis del concepto de aura, al que éste otorgaba un carácter únicamente mítico y por eso contrarrevolucionario, olvidando el momento de libertad inmanente que determina la obra de arte autónoma:

Entiéndame bien. No quiero garantizar la autonomía de la obra de arte como reserva, y creo con usted que el aura en la obra de arte está a punto de desaparecer; no sólo mediante la reproductibilidad técnica, dicho sea de paso, sino sobre todo por el cumplimiento de la propia ley formal autónoma (Adorno, 1998:134).

Lo que en el fondo Adorno no podía compartir con Benjamin era la idea de que todo arte construido dentro de la industria cultural pudiera tener en sí algo de revolucionario. Según Adorno, todas las obras que estaban dentro del mercado estaban ya preconstituídas dentro del sistema mismo. Es más, no solamente era imposible que un arte dentro del sistema pudiera ser revolucionario, sino que también el público estaba totalmente subsumido en la industria: sus

¹⁷⁷ Aunque con premisas diferentes de las de Adorno, Lukács ya en *Historia y conciencia de clase* había previsto que el individuo, abrumado por un mundo opaco de objetos e instituciones autónomos, se estaba reduciendo rápidamente a un ser inerte y contemplativo, incapaz ya de reconocer su propia capacidad creativa (Lukács, 1969:204).

gustos y sus elecciones –por mucho que el propio público se creyera libre–, estaban estandarizados y pilotados por el mercado, que tenía la capacidad de dormir las conciencias. En *Introducción a la sociología de la música* (1956), analizaba la figura del consumidor al cual la industria cultural daba la ilusión de ser el sujeto de sus elecciones culturales mientras que, en realidad, le constreñía cada vez más dentro una máquina que decidía por él (Adorno, 2009:206). De esta manera, como escribía en “Industria cultural” la libertad real del individuo estaba del todo limitada. Adorno afirmaba:

La libertad formal de cada uno está garantizada. Oficialmente, nadie debe rendir cuentas sobre lo que piensa. Pero en cambio cada uno está desde el principio encerrado en un sistema de relaciones e instituciones que forman un instrumento hipersensible de control social (Adorno y Horkheimer, 2007:162).

Este es un punto muy importante porque, afirmando que casi no quedaba individuo que no estuviera contaminado por el sistema capitalista, Adorno se diferenciaba de los marxistas como Lukács y Hauser, cuya teoría se fundaba en la poética del arte realista y catártico, así como de la recepción como proceso salvífico hacia el desvelamiento de la mentira burguesa¹⁷⁸. A diferencia del punto de vista de Lukács y Hauser, según Adorno el arte ‘auténtico’ era un arte negativo que no debía buscar una totalidad perdida ni el hombre ‘entero’, porque estas eran sólo fantasías contrarrevolucionarias. Además, desde la perspectiva de Adorno, de ningún modo existía la posibilidad de que el hombre pudiera producir desde su propia voluntad una perspectiva subjetiva u objetiva que le permitiera ver la

¹⁷⁸ La diferencia de puntos de vista y de soluciones al problema, residía en la diferente lectura que estos autores tenían del concepto de ideología, que en Adorno se fundaba en el concepto de identidad y en los dos filósofos húngaros en el del fetichismo de la mercancía. La ideología como identidad era el proceso de mistificación que el capitalismo imponía a las producciones culturales en la medida en que destruían sus especificidades y obscurecían su valor de uso por el de cambio. Las obras de arte, “como valor de cambio son equivalentes, pero como valor de uso son diferentes” (Adorno y Horkheimer, 2007:148).

realidad de una manera no deformada: esta realidad existía sólo en los deseos del intelectual. Adorno señalaba:

Que las obras renuncien a la comunicación es una condición necesaria, pero no suficiente, de su esencia no-ideológica. El criterio central es la fuerza de expresión mediante cuya tensión las obras de arte hablan con un gesto sin palabras. En la expresión se revelan como cicatriz social; la expresión es el fermento social de su figura autónoma (Adorno, 2004:314)

El arte debía representar las contradicciones que formaban parte de la realidad, aunque de la manera más críptica y difícil posible. El arte auténtico no podía estar dentro del mercado, porque no era un arte vendible, en la medida en que no daba serenidad ni quería entretener; era un arte disonante y elitista, como la música dodecafónica de Schönberg; un arte que debía subvertir la apariencia de felicidad que la industria cultural imponía en su falsedad (Adorno, 1962). Adorno lo hacía explícito:

La pureza y la rectitud con las que Schönberg se entrega siempre a la exigencia de la cosa le han dejado sin influencia; la seriedad, la riqueza y la integridad de su música suscitan más bien rencor. Esa música ofrece tanto menos al oyente cuanto más le regala. Exige que el oyente componga también en espontánea colaboración su movimiento interno, y le atribuye una praxis en vez de una mera contemplación. Pero con ello peca Schönberg contra la expectativa —tan contradictoria de todo el énfasis idealista— de que la música se presente al oyente comodón como una sucesión de agradables estímulos sensoriales (Adorno, 1962:96)

Adorno había reflexionado también sobre el tema del artista encuadrado por el sistema, y aunque, a diferencia del punto de vista ‘romántico’ de Hauser, no reconociera la existencia de una edad áurea, se percataba de las sustanciales diferencias de condición de los intelectuales en la era del mercado capitalista, y analizaba de manera muy aguda los nuevos disfraces con los que la ideología capitalista ahora los chantajeaba. Por eso en “La industria cultural” Adorno consideraba:

La vida industrial ha esclavizado definitivamente al artista. En una época firmaban sus cartas, como Kant y Hume, calificándose de “siervos humildísimos”, mientras minaban las bases del trono y del altar. Hoy se tutean con los jefes de estado y están sometidos, en lo que respecta a todos sus impulsos artísticos, al juicio de sus jefes iletrados. El análisis cumplido por Tocqueville hace cien años se ha cumplido plenamente. Bajo el monopolio privado de la cultura acontece realmente que “la tiranía deja libre el cuerpo y embiste directamente contra el alma. El amo no dice más: debes pensar como yo o morir. Dice: eres libre de no pensar como yo, tu vida, tus bienes, todo te será dejado, pero a partir de este momento eres un intruso entre nosotros”. Quien no se adapta resulta víctima de una impotencia económica que se prolonga en la impotencia espiritual del aislado. Excluido de la industria, es fácil convencerlo de su insuficiencia (Adorno, 2007:161).

Según Adorno, Horkheimer y Marcuse la clase obrera se había integrado perfectamente dentro del sistema capitalista (Adorno y Horkheimer, 1947; Marcuse, 1964) y, en el fondo, no eran muy diferentes de la clase burguesa por lo que buscaban en el arte y por lo que querían de él. Por eso no veían en esta clase la posibilidad de emancipación y menos de revolución.

Sin embargo y en virtud de su potencial universal, el arte apelaba a una conciencia que –según Marcuse– no pertenecía a una determinada clase social, sino más bien a los seres humanos como “especie” (Marcuse, 1978:86). Y se preguntaba Marcuse, ¿quién es el sujeto de esa conciencia? Para la estética marxista –decía el autor– debería ser el proletariado, pero ahora ya no lo era. También Lucien Goldmann, hablando de la estética marxista en la era del capitalismo avanzado ponía cuestiones similares: puesto que la clase subalterna ya no representaba una alternativa a la sociedad capitalista estando integrada en ella, la estética marxista se enfrentaba a una situación en la cual “las formas más auténticas de creación cultural existen aunque no puedan asociarse a la conciencia –incluso potencial– de un determinado grupo social” (Goldmann, 1975:73).

También respecto a este tema Adorno se distanciaba de los marxistas como Lukács, Benjamin o Hauser, que atribuían al intelectual una responsabilidad en su comportamiento “que hoy más que nunca es necesario exigir [...] capaz de orientar e instruir” (Benjamin, 2004:33). Ante la evidente sumisión del artista al sistema, Benjamin en *El autor como productor* (1934) hablaba de la necesidad de promover la figura del autor activista y revolucionario; lo que se le debía exigir era “la posibilidad de dar a su placa una leyenda capaz de sustraerla del consumo de moda y de conferirle un valor de uso revolucionario” (Benjamin, 2004:34). El filósofo alemán escribía sobre la importancia de la implicación del artista dentro de la lucha socialista y criticaba los “rutineros revolucionarios”, es decir, aquellos hombres “que renuncian básicamente a introducir innovaciones en el aparato de producción, dirigidas a volverlo ajeno a la clase dominante y favorable al socialismo” (Benjamin, 2004:34). El mejor ejemplo que Benjamin daba de esta tipología de intelectual era Brecht, quien empujaba al espectador así como al autor a la reflexión sobre la posición que tenía dentro del proceso de producción¹⁷⁹.

Benjamin murió demasiado pronto para poder ver las consecuencias de aquella industria cultural que el sistema capitalista había engendrado en su seno. El filósofo se había percatado perfectamente de los desastres de la historia y de la barbarie del progreso, como demostraba en su *Angelus Novus* (1921), y sin embargo, como otros autores de aquellos años, intentaba apuntar hacia una dimensión

¹⁷⁹ Un punto de vista, tal vez, conciliador entre las dos visiones era el de Bertold Brecht quien, a la vez que reconocía la posibilidad –y la importancia- de proponer un arte políticamente comprometido, había reflexionado a fondo y se había percatado del estado de la cuestión y de la dificultad de los intelectuales de luchar en contra de un sistema que los estaba fagocitando sin que ellos se dieran cuenta de ello: “Esta falta de claridad imperante entre ciertos músicos, escritores y críticos acerca de su propia situación tiene consecuencias muy graves, que no han recibido la atención que merecen. Creyendo encontrarse en posesión de algo que en realidad los posee, defienden un aparato sobre el cual ya no tienen ningún control, que ya no es un medio para el productor, como ellos piensan todavía, sino un medio contra los productores” (Brecht, 1984:212).

intelectual que en lugar de cerrarse en un aislamiento sin esperanzas podía promover una participación política hacia el derrumbamiento del sistema. También en Estados Unidos, los intelectuales marxistas, sobre todo los que habían fundado la revista *Partisan Review*, hablaban de la importancia del compromiso político del artista, aunque en este país las esperanzas y el compromiso socialista duraron muy poco. Meyer Schapiro, en “The Social Bases of Art” (1936), afirmaba la importancia de la praxis de los intelectuales y los animaba a salir fuera de su torre de marfil para aliarse con el proletariado en la acción revolucionaria.

Hauser también, como hemos visto, empujaba hacia la construcción de una figura de artista comprometido con la sociedad. Sin embargo, faltando cualquier perspectiva revolucionaria, este compromiso se traducía más bien en un sentido individualista e intersubjetivo, lejano de un significado político y socialista. El llamamiento moral que hemos leído en Hauser pretendía del artista y del arte una empatía con los demás seres humanos, acomunados por el sufrimiento de una sociedad reificada:

Para la producción de obras de arte sublime se requieren más bien, como ya observó Hegel, la necesidad y el sufrimiento, golpes del destino y pruebas de los que no salvan el poder y la seguridad económica. La creación artística oscila entre un mínimo imprescindible de capacidad espiritual de sufrimiento y un máximo soportable de capacidad material de sufrimiento (SA: 689-690).

Las reflexiones de este último apartado nos han servido para enmarcar Hauser dentro de un largo debate sobre el tema del arte de masas. Como veremos en el apartado siguiente, nuestro autor asumió una posición teórica que por un lado correspondía con las reflexiones del marxismo occidental y por el otro insinuaban –de nuevo– una retaguardia conservadora.

7.3. Las consideraciones de Hauser sobre arte de masas

En este capítulo veremos cómo algunas de las reflexiones de Hauser se acercaban al pensamiento de Adorno, aunque igualmente importante será marcar las diferencias que lo separan del filósofo alemán. El pensamiento de Hauser era bastante más sencillo y de alguna forma más conservador en su búsqueda del retorno a un *estatus quo* anterior al capitalismo. Como hemos tratado en el capítulo 6, Hauser creía que el arte —el arte ‘auténtico’— tenía un potencial cognoscitivo y a la vez era consuelo y respaldo de una existencia dolorosa. Hauser encontraba en la idea de humanidad y de cierta totalidad perdida una respuesta y una conciliación con la brutalidad del sistema capitalista. No era así para Adorno, que no creía en la mitología de una *alter-humanitas*. Aunque Adorno escribió su *Dialéctica negativa* (1966) después de sus escritos sobre el arte de masas, ésta ya estaba presente en sus reflexiones. Cuando en el apartado anterior hablamos de la idea de Adorno de un arte que buscaba lo no-idéntico, nos referíamos también a sus presupuestos teóricos y políticos. En *Dialéctica negativa* Adorno escribía: “A la totalidad hay que oponerse convenciéndola de la no identidad consigo misma que ella niega según su propio concepto” (Adorno, 2005:143). Con la dialéctica negativa Adorno quería abrir un nuevo espacio crítico para actuar antagónicamente en la historia, llegando al no-idéntico, a la diferencia, a lo a-lógico, al ‘fuera de’. Como señalaba Adorno: “Ésta [dialéctica negativa] liberaría lo no-idéntico, lo desembrazaría aun de la coacción espiritualizada, abriría por primera vez la multiplicidad de lo diverso, sobre la cual la dialéctica ya no tendrá poder alguno” (Adorno, 2005:18).

En *Historia social del arte y de la literatura*, influenciado probablemente por los escritos sobre la sociedad de masas de Adorno y Horkheimer, Hauser denunciaba el riesgo de mirar a esta nueva realidad social con demasiado optimismo. Desde un punto de vista político –apuntaba Hauser– la deriva que la sociedad de masas, en los años 30 y 40, había emprendido hacia una excesiva tecnocracia parecía demostrarse peligrosa. La máquina política populista que parecía construida a favor de las masas, rasgo común del fascismo como del bolchevismo, de la Rusia y de Estados Unidos (HSA, III:267) escondía una voluntad de sumisión y explotación de ellas. Hauser consideraba:

Ninguna maquinaria estatal puede hoy prescindir de los “dirigentes”. Ejercen el poder político en representación de masas más o menos amplias, lo mismo que los técnicos dirigen sus fábricas y los artistas pintan y escriben para ellos. La cuestión es siempre en interés de quien se ejerce el poder. Ningún gobernante del mundo se atreve hoy a admitir que no tiene exclusivamente el interés del pueblo en su corazón. Desde este punto de vista estamos, en efecto, viviendo en una sociedad de masas y en una democracia de masas. Las grandes masas tienen, de todas maneras, una participación en la vida política, en cuanto que los poderes que hay están obligados a preocuparse para ir las sacando adelante (HSA, III:267).

En este ensayo de principio de los años 50, Hauser miraba de manera escéptica a la industria cultural y a su recepción por parte del público. Aunque en el cine, que él describía como “aparato colectivo de la producción cinematográfica” (HSA, III:293), Hauser había entrevisto la posibilidad de un arte corporativo y social –que él asociaba a la idea de los gremios del Medioevo–, constataba a la vez que la construcción de un trabajo colectivo, en una sociedad profundamente individualista, se revelaba impracticable. El cine, desde luego, era el medio artístico más sencillo para un público inculto, pero sólo en la medida en que era un arte joven: “Popular puede ser sólo un arte joven porque un arte maduro pretende, para que se le comprenda, que se conozcan sus estadios anteriores de desarrollo” (HSA:293). Lejos de tener un real optimismo para el futuro y aunque no culpabilizara las masas por haber fomentado la banalización de la cultura, Hauser consideraba que aunque ellas no fueran responsables

de la industria cultural, tampoco eran capaces de gozar del arte verdadero. Hauser insinuaba ya en este ensayo una postura elitista, como cuando decía:

Siempre ha existido un elemento de tensión entre la calidad y la popularidad del arte, lo cual no quiere en modo alguno decir que las amplias masas del pueblo hayan alguna vez tomado por principio posición contra el arte cualitativamente bueno a favor de arte inferior. Naturalmente, la apreciación de un arte más complicado se les presenta con mayores dificultades que el arte más sencillo y menos desarrollados, pero la falta de comprensión adecuada no les impide necesariamente aceptar este arte, aunque no sea exactamente a causa de su calidad estética. El éxito entre ellas está completamente divorciado de criterios cualitativos [...]. Las probabilidades de éxito de una buena película son desde este punto de vista mejores desde el principio que las de una buena pintura o poema. Porque, aparte del cine, el arte progresista es un libro casi cerrado hoy para los iniciados; es intrínsecamente impopular porque sus medios de comunicación se han transformado en una cifra secreta, mientras que aprender el lenguaje del cine que se iba desarrollando era un juego de niños hasta para el más primitivo público de cine. De esta feliz circunstancia podría uno sentirse inclinado a sacar conclusiones optimistas sobre el futuro del cine, si no supiera que aquella especie de concordia intelectual no es más que el estado de infancia paradisíaca y se repite probablemente tan a menudo como urgen artes nuevas. Quizá todos los medios cinematográficos de expresión no sean ya inteligibles en la próxima generación, y ciertamente más pronto o más tarde surgirá el abismo que incluso en este campo separe al lego del entendido (HSA, III:294).

En su escrito posterior *Introducción a la historia del arte*, su juicio sobre las masas y sus gustos, como hemos dicho, era bastante más severo:

El gran público se pronuncia en principio contra el arte mejor y en pro del peor [y eso] nos permite establecer una ley sociológica – aunque solo negativa- entre calidad y popularidad [...]. Es posible ocupar sociológicamente una posición clave dentro de un movimiento artístico de segunda o tercera categoría [...]. Los estratos incultos del público [...]. el éxito de las obras de arte en este público se rige por puntos de vistas extra-artísticos. El gran público no reacciona a lo valioso o no valioso artísticamente, sino a motivos por los que se siente tranquilizado o intranquilizado en su esfera vital [...] cuando [la obra artística] responde

a sus deseos, fantasías y ensoñaciones, cuando apacigua su angustia vital e intensifica su sentimiento de seguridad (IHA:16).

Las consideraciones a las que llegaba Hauser no tenían aquella intensidad intelectual y aquella profundidad teórica que tenían otros autores, como el ya citado Adorno. En *Introducción a la Sociología de la música* (1956), Adorno por ejemplo explicaba que las consecuencias del atontamiento cultural de las masas estaban ligadas a las relaciones sociales, la economía y la política, más que a una necesidad interior. Es más, en Adorno la ‘culpa’ del sistema económico capitalista era siempre más presente como conciencia de un todo conectado que en Hauser, donde sí aparecía este factor, pero de manera más panfletista en los escritos de los años 50, y más blanda en los años 70. Adorno hablaba del embrutecimiento de las masas por parte del sistema, una masa inculta, por cierto, y sin ambición a mejorarse:

No solo apelan las canciones de moda a un lonely crowd, a los atomizados. Cuentan con los menores de edad; con aquellos que no son dueños de la expresión de sus emociones y experiencias, ya sea porque carecen de toda capacidad de expresión o porque ésta ha sido mutilada por los tabúes de la civilización [...] La fomentada pasividad se inserta en el sistema global de la industria cultural como un embrutecimiento progresivo....que probablemente se transfiere después a su pensar y a su comportamiento social (Adorno, 2009:205-209).

En Adorno encontramos también la idea de que la música ligera producía, a quien la escuchaba, la falsa sensación de pertenecer a un grupo social: entrando en contacto con las artes, el público tenía la sensación de que su aislamiento estaba mitigado. Sin embargo, apuntaba el filósofo, todo esto era una ilusión porque los individuos seguían siendo atomizados (Adorno, 2009).

En *Sociología del arte*, Hauser parecía ya consciente del todo de que el arte de masas era solamente una banalización entretenida y que no le quedaba nada de “mínimamente artístico” (SA:750). Por eso afirmaba:

El arte de masas es el arte-producto del industria del entretenimiento [...] Las obras del arte de masas, del cine, de la radio y la televisión, no sólo son reproducibles sino que se crean y se sacan del espíritu de la reproducción mecánica a fin de ser reproducidas. Conllevan el carácter industrial de bienes de consumo. Su criterio es el conformismo, ya no queda nada de mínimamente artístico, como en el caso del arte popular que guardaba su mínimo de espontaneidad de la invención (SA:750).

Ahora Hauser no dudaba de que el arte de masas había perdido cualquier posibilidad emancipadora y de que había que denunciar el capitalismo por haber empobrecido las producciones culturales y asimismo por haber homologado el gusto y las expectativas de la gente. La esperanza de nuestro autor hacia la democratización de los medios de masas –que en el mismo ensayo había celebrado¹⁸⁰– había naufragado y por eso señalaba: “debido al aumento de la población y la democratización de la cultura, el hombre medio entró a formar parte de la vida cultural: consecuencia fue la nivelación de la cultura” (SA: 657).

Como era costumbre en sus ensayos, Hauser profundizaba sus reflexiones con ejemplos de la historia del arte. El arte de masas había tenido su gran exordio –explicaba el autor– en la Inglaterra de la revolución industrial, cuando los nuevos medios tecnológicos permitían una gran difusión de la literatura y de las artes en general y las antiguas figuras del mecenas y de las cortes aristocráticas iban desapareciendo, dejando campo poco a poco al libre mercado. Los artistas estaban perdiendo sus seguridades y necesitaban ganar dinero para sobrevivir: empezaba la época en la que la demanda de arte y literatura se hacía cada vez más masiva y, como consecuencia, se registraba un evidente empobrecimiento cultural. Este fenómeno se traducía en la banalización de los sentimientos y en la “vulgarización del gusto”, como era evidente en la opereta, que antes era una sátira de la sociedad y ahora se había transformado en un “idilio insulso y falso, en el que la falta de gusto es tan grande como su irrealidad”

¹⁸⁰ Hemos tratado el tema en el capítulo anterior.

(IHA: 459). El “mal gusto” y la estrategia de los “ataques a la glándulas lacrimales” (IHA:460) no eran nuevos, admitía Hauser, pero tampoco eran tan difusos. Lo que Hauser notaba como factor de novedad era “la seguridad con que se produce la cursilería refinada y el mamarracho perfectamente presentado” (IHA: 460).

En esta época, además, hacía su aparición la nueva figura del comprador ‘anónimo’, insertado en un mercado abierto y despersonalizado que complicaba la relación con los artistas, antes más definida y sencilla. Asimismo, el antiguo grupo de consumidores se estaba transformando en una masa sin contornos, social y culturalmente cerrado, y por eso la relación entre producción y recepción se hacía aun más problemática e indeterminada.

Históricamente, según Hauser, el arte popular se había transformado en arte de masas en la época de la industrialización “y, por cierto, en el sentido doble de que concedía entretenimiento artístico a un público mucho más numeroso y colocaba los productos uniformes en el mercado en cantidades inmensas, hasta entonces inimaginables” (SA:757).

Otro momento histórico que Hauser marcaba en su análisis sobre los orígenes del arte de masas era el ascenso en Francia de la burguesía como clase única. Estos nuevos ricos intentaban ostentar su orgullo de clase, buscando un lujo y una apariencia de cultura que al fin y al cabo demostraba su mal gusto:

Las ideas y sentimientos que se trata de expresar son tan poco auténticos como el material en el que se los expresa. La caballerosidad es un cliché moral, el recato, un juego de doble sentido, el decoro, mera fachada, de igual manera que el mármol es sólo estuco, la piedra solo argamasa y el oro sólo madera pintada con purpurina (IHA:461).

Con la entrada de la economía de masa y de la economía de consumo del capitalismo, explicaba Hauser, se podía realmente hablar de arte como mercancía, lo que significaba –y el autor lo admitía con seriedad

y sencillez— que toda producción cultural había dejado de estar interesada en la calidad del producto para dirigirse únicamente al provecho. Por eso señalaba:

En la época de la producción de masas el arte popular adopta formas comercializadas y altamente racionalizadas al ir dirigido a producir grandes cantidades de mercancías ligera rápidamente utilizables en el menor tiempo posible. La estandarización del modelo es la presuposición más importante de la praxis orientada de tal manera. El secreto del éxito deseado estriba en establecer modelos que den buen resultado, en atenerse a ellos mientras prometen ser productivos, y en renunciar a ellos tan pronto como amenazan con dejar de serlo. La rentabilidad de la economía industrial depende precisamente de las proporciones de la estandarización de la producción. Una fuente de alienación en todas partes en el ámbito de la actividad humana, el esquematismo inherente a ella actúa de una manera muy extraña en el arte, donde la unidad de los productos parece pertenecer al carácter del medio (SA:752).

Uno de los rasgos más significativos del arte de masas era la extensión casi ilimitada y la composición múltiple del público: había grupos de consumidores muy diferentes que miraban la televisión o escuchaban la radio y se apasionaban por programas muy distintos, mirando a una calidad heterogénea y buscando, pues, cosas muy diferentes en estos medios de comunicación. La homologación y la pérdida del carácter individual del público era un tema particularmente urgente para Hauser que, como hemos visto, veía en el arte la posibilidad de encontrar una “conciencia comunitaria”. Por eso Hauser hacía explícito la condena social de la industria cultural:

El único rasgo inconfundible del público de masas del arte estriba en la mezcla de los sujetos sociales y en la pérdida de su carácter individual, que no sustituyen con ninguna conciencia comunitaria. Están especialmente juntos, pero no pertenecen al mismo grupo, y puede que tengan deseos comunes, mas significan tan poco el uno para el otro como, por ejemplo, los espectadores de un espectáculo deportivo (SA:756).

El aumento del público y la disminución de los presupuestos culturales del goce artístico se condicionaban mutuamente e iban

unidos entre sí. La condición del arte de masas –tal como Hauser la había descrito hablando de la Inglaterra victoriana– seguía en la época contemporánea. Por culpa de la masificación de la cultura, en efecto, y aunque se registrara un aumento del público, la calidad del arte bajaba proporcionalmente y eso dependía de la industria cultural que no impulsaba ningún tipo de pensamiento crítico:

La organización de la actual producción en masa de arte se funda, en todo caso, en la manipulación de las necesidades, la cual contrarresta la evolución natural, ya cree artificialmente la demanda o ya prolongue la duración de la clientela. Por su parte, la industria del entretenimiento no hace ciertamente nada para educar a las masas en el pensamiento crítico y en la capacidad de juicio artístico (SA: 761).

Uno de los problemas más importantes que resultaba del nacimiento del arte de masas, estribaba en la aclaración de la relación variable del artista con su público, que tendía a aumentar ilimitadamente, perdiendo sin embargo capacidad crítica y reflexiva: “Cuanto mayor es el público tanto más pasivo, sin elección ni crítica, se comporta ante las impresiones artísticas o parecidas, y con tanta más facilidad se deja contentar con productos estandarizados y que parten de la base de efectos programados” (SA: 756).

La democratización de la cultura –sigue el autor– o dicho de otra manera, la producción en serie de los objetos de arte, fue el resultado de la economía de producción de masas, condicionado también por el progreso de la tecnología electrónica: la novela de folletín, el teatro de boulevard y la litografía eran ya síntomas claros de la evolución que había de llevar al cine, la radio y la televisión. Como siempre, afirmaba Hauser, el problema no residía en el avance tecnológico. Hauser creía que el arte y la *tekne* siempre se habían desarrollado juntos y por lo tanto era impensable, tanto a nivel histórico como a nivel cultural, pensar el uno sin el otro. Es más, el autor consideraba que era muy conservador confiar en una vuelta atrás, a las épocas en las que esta reproducibilidad técnica no existía. La tecnología siempre había sido parte importante del desarrollo artístico, porque no era una

consecuencia del arte o su apéndice sino su premisa, y gracias a ella –a través por ejemplo de la reproducción en serie de las producciones culturales y del cine que podía ser proyectado en muchas salas del mundo contemporáneamente– se había dado la posibilidad de que la obra de arte perdiera su aura¹⁸¹. En *Introducción a la historia del arte* escribía que la tecnología estaba tan arraigada en el ser humano que era demasiado romántico pensar en una posible vuelta atrás. El verdadero reto de la cultura no era pues parar el avance tecnológico sino dominarlo. Por eso Hauser señalaba:

Es imposible detener el desenvolvimiento técnico, ni siquiera en cosas prácticamente insignificantes, pues la utilización de una maquina es, a menudo, más natural al hombre moderno que la utilización de sus manos. El cometido cultural del presente consiste en dominar la máquina, en lugar de dejarse dominar por ella, en utilizarla verdaderamente como instrumento y no adorarla como fetiche (IHA:434)¹⁸².

Hauser exponía la idea de que no se podía culpabilizar el desarrollo tecnológico –natural y fisiológico en sí– del evidente descenso del nivel del arte. De la misma opinión era Adorno quien, años atrás, había polemizado con Lukács, que negaba por completo el valor de las vanguardias:

¿Cómo puede Lukács no comprender que también la técnica artística, en virtud de su lógica propia, tiene un desarrollo? ¿Cómo puede engañarse pensando que la solemne afirmación abstracta que declara que en el seno de una sociedad transformada han de valer automáticamente y en bloque otros criterios estéticos, sea suficiente para frenar el desarrollo de esas

¹⁸¹ Otra vez Hauser citaba a Benjamin y a su obra *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (SA:758).

¹⁸² En *Sociología del arte*, veinte años después, se expresaba de la misma manera: “El valor artístico de un trabajo no depende de la índole de los medios técnicos que utiliza el artista, sino única y exclusivamente de cómo los utilice. Pues, lo mismo que la transformación del obrero manual en obrero de máquina no conlleva en y de por sí ninguna atrofia de sus capacidades intelectuales, tampoco responde a los hechos la hipótesis de que los medios técnicos modernos de la producción artística provocan de antemano el menoscabo de su calidad estética” (SA:759).

fuerzas productivas de carácter técnico, restaurando otras más antiguas, superadas por la lógica objetiva? (Adorno, 1972: 38).

En una situación así, era inútil –decía Hauser– dar la culpa a los editores, directores de teatro y productores de cine, porque también ellos estaban desprovistos de cualquier sensibilidad artística. Su única finalidad, englobados como estaban en la dinámica de la industria cultural, era la de ganar dinero y según esta lógica elegían las obras que era mejor producir¹⁸³. Al respecto, consideraba: “También es cierto que para tal fin se elige, se prefiere antes el arte malo que el bueno, en primer lugar porque en general no se tiene la menor idea de la diferencia entre ambos, y luego también porque es más fácil desprenderse de los productos artísticos inferiores que de los superiores” (SA:761).

Si hasta ahora Hauser había detectado en la industria del entretenimiento el origen del problema del empobrecimiento del arte, en un segundo momento, insinuaría, en cambio, que era la misma masa el artífice del problema: la banalización cultural dependía de la gente, que necesitaba respuestas y opiniones prefabricadas para sus preguntas. Apartando las consideraciones históricas sobre la revolución industrial como origen de la cultura de masas, o sobre el interés por la ganancia del sistema capitalista, Hauser replanteaba el problema considerando ahora que las masas estaban ‘universalmente’ y ‘naturalmente’ predispuestas a una subordinación política y cultural que además se había dado en todas las épocas de la historia: “Nunca tuvieron nada en contra de que les dieran masticado su alimento espiritual” (SA:764). Hauser se interrogaba aparentemente sobre la cuestión de quien había sido la causa de este fenómeno:

¹⁸³ Detrás de unos interesantes y eficaces pensamientos sobre la condición del mercado y de la masificación de la cultura, no encontramos en la teoría de Hauser una verdadera profundización de tales argumentos. Las declaraciones del autor, aunque abran interesantes reflexiones, parecen carecer de un estudio concienzudo que buscara las motivaciones reales de los hechos.

Si la masificación, la uniformidad y dependencia espirituales del público es el resultado de la estandarización artificial de la producción artística actual, o si son las masas mismas las responsables de la mediocridad artística de los productos que se brinda. ¿Recibe en realidad, el público sólo lo que desea o es influido para que se conforme con lo que se le ofrece? (IHA: 438)

La respuesta a esta pregunta parecía haberla hallado cuando en *Sociología del arte* y ya antes, en *Introducción a la historia del arte*, consideraba que “las masas no han sido nunca más capaces de juicio propio, no han poseído nunca un gusto más independiente y seguro y no se han opuesto nunca a que se les dé ya masticado su alimento espiritual” (IHA: 439).

En otros pasajes de sus textos, en efecto, parece que Hauser en lugar de culpabilizar la industria cultural por haber causado la homologación de las masas y la destrucción de la calidad del arte, se limitaba a constatar los hechos y, más bien, suavizaba su responsabilidad:

Sin embargo, es una de las formas más ingenuas del marxismo vulgar afirmar que los productores están unidos en una conspiración diabólica contra el espíritu. Los grandes empresarios de la industria recreativa no quieren, naturalmente, más que ganar dinero, y si para ello escogen arte malo en lugar de arte bueno, ello se debe a que no tienen idea de esta distinción y también porque es más fácil colocar arte malo que arte bueno (IHA:440-441).

Asimismo, en *Sociología del arte* criticaba a los que hablaban de la industria cultural y de sus fines complotista:

El pensamiento de tal pacto [complot] es tan absurdo como la hipótesis de que los directores de industria de la diversión se hayan impuesto la tarea de descender premeditadamente el nivel del gusto del público y hayan acostumbrado a la gente a conformarse con productos espirituales mediocres. Ciertamente, por su parte no hacen nada por educar a los miembros del público de masas para el pensamiento independiente (SA:798).

Conformándose con esta visión de las cosas, Hauser se desmarcaba de Adorno, quien, en “Industria cultural”, en cambio, había hablado de un proyecto de educación cultural dirigido hacia la renuncia a la felicidad, un plan actuado conscientemente por el sistema capitalista para que las personas pudieran aceptar indefinidamente el *status quo*, que, de hecho, ya aceptaban en su vida como única realidad posible. Adorno consideraba:

Una vez que se puede garantizar el sustento vital de los que aún son empleados en el manejo de las máquinas con una parte mínima del tiempo de trabajo que está a disposición de los señores de la sociedad, el resto superfluo, la inmensa masa de la población es instruida ahora como guardia adicional para el sistema, para servir hoy y mañana de material a sus grandes planes (Adorno y Horkheimer, 2007:91).

En su ensayo, el filósofo alemán decía que la industria cultural menospreciaba las masas impidiéndole la emancipación, imponiéndole argumentos que le reprimían su pensamiento crítico: por eso excluían argumentos como los tabús sexuales, las posiciones anticlericales, la crítica de la autoridad, etc. En otro ensayo, “La ideología” (1956) los filósofos de Frankfurt decían que detrás de la ideología de masas se escondía un proyecto bien estudiado: “[La ideología] aparece sobre todo como conjunto de objetos confeccionados, para atraer a las masas en su condición de consumidores, y si es posible, para modelar y fijar a voluntad su estado de conciencia” (Adorno y Horkheimer, 1971:202). Y hablaban de un “sistema coherente” donde “ya no se tolera ninguna fuga, los individuos humanos están cercados por todas partes” (Adorno y Horkheimer: 1971, 203).

La actitud pasiva que Hauser denunciaba en las masas se hacía patente en el medio cultural del cine. Distanciándose del optimismo inicial que en *Historia social del arte* (HSA:257) había demostrado hacia el cine, ya en la *Introducción a la historia del arte*, Hauser consideraba que desde sus comienzos esta nueva forma de arte había interesado más a la

clase de la mediana burguesía, porque le ofrecía muchos estímulos y poco compromiso, utilizando un lenguaje muy comprensible. La industria cultural había conseguido, rápidamente, sacar provecho del cine utilizándolo como vehículo ideológico. Por eso Hauser afirmaba:

El cine puede utilizar la imagen y la palabra, el sonido y el color, un espacio y tiempo ilimitados, material humano y decorados innumerables, a fin de crear en el público sin esfuerzo los efectos de una ilusión absoluta, y todos estos medios le han sido puestos a disposición, en una medida mayor a la que los guionistas y los directores hubieran podido imaginarse (IHA:466-467).

El cine, explicaba Hauser, era la única forma de arte que regalaba al espectador una imaginación ya dispuesta y preparada, porque con sus escenas perfectamente descritas y cumplidas, el público no tenía que hacer ningún esfuerzo, ni intelectual ni “espiritual”. Hauser afirmaba: “Mientras que el arte, en los demás casos, exige una actividad mental o imaginativa intensificada, el cine muestra la imagen fantástica misma, o bien lleva al espectador de una representación a otra, ahorrándole el esfuerzo de poner en tensión sus propias fuerzas espirituales” (IHA:467).

Hauser notaba con lucidez dos aspectos importantes de la relación entre público y mundo del cine, adelantando problemas todavía vigentes. El primero versaba sobre el hecho de que los actores parecían ser sólo un “tipo corporal”, y que poco importaba su expresión o su capacidad en la actuación, porque el público los veía más como “ejemplares raros de una especie animal, que grandes artistas de carácter” (IHA:470). Nuestro autor analizaba el hecho de que un paisaje, un objeto inanimado o el “material humano” tenían la misma importancia para la cámara. Los gestos y las expresiones de los actores eran mucho más importantes que su fuerza representativa: “Como afirman los rusos, el artista profesional cinematográfico puede ser perfectamente sustituido por el hombre de la calle, y desde este punto de vista podría establecerse un punto de contacto entre el cine y el arte del pueblo” (IHA:470-471).

Una observación similar, trasladada al campo de la música, la había hecho años antes Adorno, cuando en “Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del oído” (1938), escribía que no había ya una exigencia de interpretación musical, y era totalmente igual que el cantante dominara técnicamente el medio –su voz–, porque lo que importaba y lo que se vendía era una mercancía (Adorno, 2009:18).

Además, señalaba Hauser, las personas se inspiraban en los actores y las actrices del cine y más que emularlos o sólo personificarse en estos, se anulaban totalmente para modelarse como ellos: se trataba, decía Hauser “de la renuncia a la propia individualidad y de la conversión del propio ser en la misma “cosa”, en la misma “mercancía”, en que la industria cinematográfica convierte al actor, a la obra literaria, a las fantasías y sueños del artista” (IHA:471-472). Asimismo Adorno explicaba que las estrellas de la música eran más famosas que la música misma y que la interpretación. Además, añadía el autor, las piezas musicales mismas eran las *stars* porque el mercado las seleccionaba, las imponía repetidamente en las radios hasta que se transformaban naturalmente en mercancía cautivante para los compradores. Lo que más se conocía, tenía más éxito; por esa razón se las escuchaba ininterrumpidamente y como consecuencia se las conocía cada vez más (Adorno, 2009:23).

El cine, así como en general el arte de masas, tenía sus raíces en el arte popular del siglo XVIII y se fundaba en la noción de la obra de arte como mercancía despersonalizada y del goce artístico como distracción y emoción en vez de aclaración y concentración. Aunque había existido siempre un público con pocas pretensiones intelectuales, nunca como ahora, decía Hauser en *Sociología del arte*, se había asistido a una época en la que los absurdos del mundo quedarán tan silenciados e incluso anulados. Según Hauser un arte verdadero debía preocuparse por la existencia humana y por eso consideraba:

Pero nunca les era totalmente extraña la preocupación por la seriedad de la vida y el pensamiento de lo precario de la existencia humana. Se divertían y divertían a otros con la descripción de las sendas y giros singulares y a menudo sorprendentes de la vida, sin embargo estaba muy lejos de ellos el pensamiento de rehuir los hechos. Cabe que se divirtieran con los absurdos del mundo, pero nunca se les ocurrió no querer percibirlos (SA:764).

Una de las características más inquietantes que denunciaba nuestro autor era la frustración de los sentimientos y de las emociones del público que consumaba el arte de masas: en este exceso de sentimentalismo banal, en esta necesidad de personificación con los protagonistas, el autor leía la impotencia del poder vivir, para sí mismo, ciertas emociones. Hauser definía esta actitud hacia el arte como “satisfacción de la nostalgia de un yo ajeno y una existencia utópica” (SA:765). En *Introducción a la historia del arte* así como en *Sociología del arte*, reflexionaba sobre el hecho de que sólo en una sociedad donde la gente estaba frustrada e infeliz el público buscaba y veía en el arte una vida alternativa en la que podía proyectar sus faltas y sus exigencias. Por eso señalaba: “Los sentimientos desterrados de su vida efectiva, anquilosados y degenerados en la realidad de su existencia cotidiana, encuentran asilo y satisfacción en operetas y novelones sentimentales” (IHA: 445). Los *best sellers* expresaban un sentimentalismo que lo que realmente evidenciaban era que los verdaderos sentimientos estaban muy poco tolerados en la sociedad, pues el sentimentalismo no era otra cosa que sentimiento reprimido. Como ya había señalado Coleridge —y recogía Hauser—, el consumo de arte de masas no se traducía en una exigencia cultural o solamente en una cuestión de deleite, sino que buscaba llenar un vacío, el aburrimiento típico de las sociedades urbanas donde el tiempo libre se vivía con ansiedad y con la necesidad de llenarlo con algo fácil y tranquilizador.

En estas reflexiones de Hauser sobre el arte de masas volvemos a encontrar unas características tópicas de su pensamiento. Otra vez el autor consideraba el producto cultural de masas desde un punto de

vista materialista y por eso vinculaba el sistema capitalista –basado exclusivamente en el provecho– con la disolución de un arte auténtico. A la vez, sin embargo, estas consideraciones se enmarcaban en una teoría según la cual el arte verdadero existía más allá de las condiciones históricas y sociales y se traducían en la búsqueda de una humanidad ‘entera’. Las consecuencias de este enfoque hauseriano son visibles en sus consideraciones sobre las masas que él –generalizando– consideraba, como hemos visto, en los términos de sujetos totalmente anónimos y subalternos, de nuevo desprovistos de cualquier caracterización social o histórica. Como resultado, la crítica al capitalismo se difuminaba y se agotaba para dejar lugar solamente a una constatación pesimista del *estatus quo* en lo que a la cultura de su época se refería.

8. *MANIERISMO*, UN MANIFIESTO POLÍTICO ROMÁNTICO Y ANTICAPITALISTA

El ensayo *Manierismo* (1964) es la *summa* teórica de Hauser¹⁸⁴, el gran testamento romántico de nuestro autor: es ahí donde retomaba la idea de la crisis espiritual de su época para expresar las inquietudes, los problemas y los temas que más le interesaban a través de la perspectiva que, según hemos visto, siempre le acompañó, la de una cosmovisión trágica de la existencia y de la sociedad cuyo origen se debía buscar en el sistema económico capitalista. *Manierismo* resulta, de esta forma, una suerte de espejo en el cual podemos recapitular la topografía teórica de Hauser que hemos abarcado hasta ahora y encontrar sus elementos más relevantes: el problema de la ideología, la alienación, la teoría del arte como consuelo a una sociedad hostil, el papel menos influyente de la economía en los análisis sociológicos, etc.

Este escrito se articulaba a través de una maniobra intelectual: a la vez que analizaba y redescubría la importancia de la época manierista, debatiendo sobre la desorientación vital y las dificultades existenciales

¹⁸⁴ El propio Hauser valoró ciertamente poco su ensayo *Manierismo*, definiendo, en cambio, *Sociología del arte* como su testamento intelectual. En una entrevista con Zoltán Halász, “In Arnold Hauser’s workshop” (1975), Hauser insistía en la importancia teórica de su último libro, a lo largo de su trayectoria intelectual: “I don’t think it would be immodest for me to say that today this can be considered my major work. In fact, each of my earlier works was a steppingstone towards *Soziologie der Kunst*” (Halász, 1975:91). Sin embargo, según nuestro punto de vista, más que este, es el ensayo *Manierismo* el que representa el testamento teórico más cumplido del autor.

debidas a la crisis cultural que habían vivido los autores de esta época, a Hauser lo que le interesaba era denunciar libre y abiertamente el malestar de su contemporaneidad, utilizando así la historia como alegoría del presente, como un instrumento de crítica para su propia época. En efecto, durante la guerra fría, momento espinoso para la izquierda intelectual, al límite de la censura, el Manierismo le brindaba la ocasión para denunciar los horrores del capitalismo de una manera casi desapercibida¹⁸⁵.

Aunque, como hemos dicho¹⁸⁶, había sido Dvôrak el primero que había hablado de un paralelismo entre Manierismo y los años de principio de siglo XX, Hauser con su trabajo había ido a buscar las motivaciones ‘materiales’ de este paralelismo, individuando en la época manierista el nacimiento del capitalismo y con ello también el del sentimiento de alienación y de inquietud vital. Según Andrew Hemingway (2009), Hauser interpretaba la idea de Manierismo como *Weltanschauung*, y aunque estemos de acuerdo con el historiador del arte inglés, según nuestro punto de vista el Manierismo era también y a la vez, para Hauser, una actitud vital subterránea que persistía de manera más o menos escondida en todas las épocas¹⁸⁷. De hecho Hauser percibía esta “inquietud manierista” en muchos más autores y épocas, y en personajes como Stendhal, Dostoievski, Tolstoi, Baudelaire, Freud, Proust, Cézanne y Van Gogh. Por eso el Manierismo no podía ser un fenómeno cultural concluso:

¹⁸⁵ En efecto, como se verá, las reseñas de este libro fueron más bien positivas, como analizaremos en el capítulo 8.3.2.

¹⁸⁶ Hemos adelantado este asunto en el capítulo 2.2.1.

¹⁸⁷ Aunque con un enfoque diferente, años atrás, Ernst Robert Curtius en *Literatura europea y Edad media latina* (1948) señalaba ya al Manierismo como una tendencia que se presentaba repetidas veces en la historia de los estilos, con distintos nombres, por ejemplo, en el barroco temprano del siglo XVI y en el tardío del siglo XVII, y posteriormente en el romanticismo del siglo XIX, y concluía: “Hay que vaciar la palabra de todo su contenido histórico-artístico, de modo que no sea más que el denominador común de todas las tendencias literarias opuestas al clasicismo” (Curtius, 1955:123).

Pese a su realización única como estilo unívoco, el Manierismo constituye, en efecto, un factor permanente en la historia del arte moderno y, como subraya Dvôrak, posee “una significación constante para toda la Edad Moderna”. El Manierismo no sólo influye en el barroco [...] sino que representa un componente de importancia en el rococó, se mantiene vivo, como lo muestra Fuesli, en ciertos rasgos del clasicismo, aflora con renovada energía en el romanticismo y resurge con una vitalidad sorprendente en los movimientos artísticos del presente (ML:23).

Sin embargo, como discutiremos, en el corazón de esta visión del Manierismo radicaba, en efecto, la ambigüedad conceptual de una hipótesis historicista que Hauser había rechazado rotundamente en otros momentos.

En este capítulo analizaremos *Manierismo* y sus premisas teóricas. A la vez vamos a hacer una comparación con otros ensayos –sobre el tema del Manierismo– de autores contemporáneos y también posteriores a Hauser para entender mejor la esencia política de su escrito.

8.1. La historia del arte como dispositivo ideológico

Antes de entrar en la investigación sobre el contenido del ensayo *Manierismo*, hemos querido abrir un paréntesis y dedicar el primer apartado a las reflexiones de Hauser sobre el tema de la historia del arte en tanto que dispositivo ideológico, ya discutidas en otros momentos de la tesis¹⁸⁸. Como hemos dicho, en *Introducción a la Historia del arte* Hauser había criticado la historia del arte como lugar de defensas de privilegios de clases y por eso había señalado: “El aislamiento de la esfera de lo espiritual de todo contacto con el ámbito de lo material, en que estas gentes tanto interés ponen, es sólo,

¹⁸⁸ En el capítulo 2.2.2 hemos podido observar las críticas que Hauser había dirigido a los historiadores del arte Heinrich Wölfflin y Alois Riegl en *Introducción a la Historia del arte*. En el capítulo 2.3.1 nos hemos ocupado del nacimiento de la historia social del arte a partir de las críticas de Antal y Hauser a la historia del arte tradicional.

en la mayoría de los casos, una forma de defensa de posiciones privilegiadas” (IHA:22).

Con estas críticas, Hauser se refería, como hemos dicho, a historiadores del arte como Wölfflin, que detrás de su “historia del arte sin nombres” escondía una intención ideológica, la de borrar el sujeto y consecuentemente su identidad y responsabilidad política (IHA:170). También en *Manierismo* no se olvidaba de remarcar la parcialidad –interesada– de la historiografía artística y sostenía, por ejemplo, que las tesis del “descubrimiento del mundo y del hombre” del Renacimiento por Jules Michelet y Jakob Burckhardt eran igualmente actos ideológicos. Hauser señalaba:

El descubrimiento de la naturaleza por el Renacimiento *ha sido inventado*¹⁸⁹ por el liberalismo del siglo XIX; éste enfrentó el Renacimiento natural y amigo de la naturaleza con la “Edad media extraña a la naturaleza”, como un argumento contra el romanticismo reaccionario. La tesis del “descubrimiento del mundo y del hombre” en Michelet y Burckardt es en efecto, *por su origen ideológico*, una reacción contra la propaganda del romanticismo a favor de la Edad media y contra el espíritu de la revolución. La teoría del origen del naturalismo en el Renacimiento procede del mismo impulso que la construcción histórica de que la lucha contra el espíritu de autoridad y jerarquía, la idea de libertad de pensamiento y de conciencia, la emancipación del individuo y el principio de la democracia son conquistas de Renacimiento (M:77).

Hauser había avisado que las investigaciones y las interpretaciones de movimientos culturales y de obras de arte del pasado no debían tener la pretensión de alcanzar verdades absolutas porque estas interpretaciones dependían exclusivamente del punto de vista del crítico insertado en su propia época, y por lo tanto en su ideología. Como hemos dicho, en *Introducción a la historia del arte* Hauser lo había hecho explícito: “A pesar de todo no es tanto el objeto sino más bien el punto de vista lo que varía y cambia. El gusto del público, y con él el estilo del arte, está sometido a cambios que necesariamente no

¹⁸⁹ La cursiva es nuestra.

corresponden a una verdad más elevada, sino muchas veces, casi siempre, a un cambio de ideología” (IHA:60).

El ‘relativismo’ del punto de vista del historiador del arte era inevitable y además, escribía Hauser, deseable, si no se quería incurrir en el problema opuesto, es decir, analizar las obras de manera aséptica. Hauser consideraba:

“¿Se puede o se debe observar y examinar las obras de arte en las condiciones de esterilidad e inmunidad de laboratorio? ¿No reside precisamente su objetivo y su valor en la realización de tareas condicionadas ideológicamente, en la solución de problemas que surgen de la unidad y totalidad de la práctica vital correspondiente?” (SA:312).

Que la historia del arte no podía aspirar a una objetividad, Hauser lo había afirmado en muchas ocasiones e incluso en su última obra, *Sociología del arte*, donde señalaba:

Las investigaciones de la historia del arte, en su calidad de parte de tal movimiento, no pueden ser ni completamente objetivas ni absolutamente vinculantes ya que, como interpretaciones y valoraciones que en esencia son, no responden a ningún conocimiento real, sino que representan reivindicaciones y deseos ideológicos, aspiraciones e ideales que se quisiera realizar o que se cree ver realizados en el pasado (SA:310).

El problema no era, entonces, admitir que los criterios de las investigaciones fueran instrumentos ideológicos; lo que para Hauser – así como para Antal, como ya hemos visto– era de fundamental importancia reconocer y denunciar que detrás de esta postura ideológica se escondían los privilegios de la clase dominadora y los intereses económicos del mercado¹⁹⁰.

¹⁹⁰ Hauser, además, no descuidaba denunciar que los historiadores del arte y los críticos a menudo se prestaban de buen grado a estos mecanismos del sistema: “El juicio sobre las condiciones del artista con aquello que le hacen encargos, con los mecenas y compradores, por ejemplo, no es jamás independiente de los intereses económicos y de las perspectivas sociales de quienes emiten este juicio”. (SA:311-

Escribiendo *Manierismo*, un ensayo de historia del arte y además focalizado en una época concreta, Hauser se estaba confrontando personalmente –e inevitablemente– con la cuestión de la historia del arte como forma ideológica y, en efecto, admitía que la elección del manierismo como tema de estudio no era para nada algo casual y con estas premisas empezaba su ensayo: “Todo cambio en la valoración de un estilo artístico mal comprendido o desatendido obedece siempre a supuestos específicos y por ello también la rehabilitación del Manierismo, el último de los estilos redescubiertos y revalorizado por nuestra época, no ha tenido lugar de manera casual o improvisada” (M:15).

Sin embargo, desde el principio de su escrito, como hemos dicho, Hauser establecía un explícito paralelismo entre la época manierista y la generación de las vanguardias expresionista y simbolista del siglo XX y con eso explicaba el porqué de la revalorización del estilo de mediados del *Cinquecento* por parte de estos artistas. Hauser afirmaba:

312). Los miembros del mundo de la cultura, a partir de la Ilustración, comentaba Hauser, se habían aliado constantemente con los intereses de la clase al poder para su preservación. Hauser lo hacía explícito incluso en su última obra, *Sociología del arte*: “En la industria editorial y periodística el crítico adopta la función de un peón, aunque aparente mayor o menor independencia. Forma parte del *establishment* y, en cuanto guardián de *idées reçues*, cumple una tarea vital en la preservación del sistema dominante. A veces comete los pecados más graves contra el principio de la libertad de pensamiento y de conciencia de la Ilustración. Pero, igual que sus antecesores, vuelve a llevar pronto una vida parasitaria en lo existente y aparentemente seguro, especula sobre la pereza mental y la tendencia al conservadurismo de los hombres, y de abanderado del progreso pasa a ser enemigo” (SA:617). Las reflexiones de Hauser sobre este tema son aún actuales, como denuncia John Roberts (1994): “Most art history today survives largely as a servant of the intimate relationship between the market and the museum, in which the business of attribution, evaluation and judgment-towards- procurement makes the market safe for the museum and the museum safe for the market” (Roberts, 1994:41).

Sólo una generación que había experimentado un impacto como el que implicó el origen del arte moderno estaba en situación de acercarse al manierismo con un punto de vista adecuado, o lo que es lo mismo, sólo del espíritu de una época que creó los supuestos para un arte semejante podían surgir también los supuestos para la revalorización del manierismo (M:16).

Las similitudes entre las dos épocas Hauser las extendía a toda la generación intelectual de principio de siglo a la cual, por otra parte, pertenecía también él. Por eso Hauser admitía abiertamente: “Es indudable la analogía entre la época del manierismo y nuestra época y la significación que han adquirido para nosotros las creaciones de aquel tiempo parece aumentar más bien que disminuir” (M:16). Como entrevemos aquí y analizaremos a lo largo de este último capítulo, Hauser estaba interpretando asimismo una corriente artística para sus fines personales: quería denunciar la brutalidad del capitalismo. Podemos preguntarnos entonces: ¿Cuál es la diferencia entre la voluntad y necesidad que sentía Hauser de recuperar el movimiento manierista, como arma encubierta de lucha contra el capitalismo, y las de los románticos que habían instrumentalizado el medioevo o los liberales del siglo XIX que habían interpretado el Renacimiento como la gran época del genio artístico?

La diferencia para Hauser se basaba, probablemente, en una cuestión ética que justificaba tal actitud. En este caso no creemos que Hauser se contradijera, como hemos señalado en otros casos, sino que había considerado que a diferencia de otros historiadores que utilizaban la historia del arte para encubrir los privilegios de clase, su investigación no tenía otra finalidad que la de construir una crítica desfetichizante y por lo tanto –por lo que hemos visto durante esta investigación– ‘necesaria’ desde un punto de vista moral.

8.2. La revalorización de la época manierista a principio de siglo XX: Dvôrak y Friedländer

Como sabemos, la corriente artística y literaria del manierismo fue revalorizada, después de siglos de silenciamiento, por algunos artistas y críticos a principio del siglo XX. La elección del manierismo por parte de las vanguardias había sido un acto consciente y voluntario, del mismo modo –apuntaba Hauser– que la revaloración del Barroco por parte del Impresionismo (M:15)¹⁹¹. Hauser lo había expresado claramente: “El arte moderno, es decir, el arte expresionista, surrealista y abstracto, que trabajó el campo para la revalorización del manierismo y sin el cual hubiera sido incomprensible, en lo esencial, el espíritu de este estilo, reprodujo la revolución manierista”. No solamente “el arte moderno”, sino que también la historiografía artística dirigía ahora su atención hacia esta época. Hasta los años veinte del siglo XX, este estilo había sido olvidado porque se había considerado insignificante y despreciable en línea aún con la crítica *Settecentesca* de Giovanni Bellori¹⁹². Los nuevos estudios de Jakob Burckhardt, como *El Cicerone* (1855), descuidaban la importancia del Manierismo y tras esta tradición, en 1915, Heinrich Wölfflin escribía sus *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte* ignorando por completo esta corriente, hablando del pasaje del Renacimiento al Barroco como evolución ininterrumpida.

¹⁹¹ Como indicaba Mathew Rampley, la idea de que el Manierismo y el barroco estuvieran presentes en los orígenes del “arte moderno impresionista” era un tópico al principio del siglo XX. (Rampley, 2002:229).

¹⁹² La corriente del Manierismo adoptaba su nombre del término ‘maniera’, acuñado por Giorgio Vasari en *Le Vite* (1550) para definir el estilo de los artistas de mitad del siglo XVI –del cual él mismo formaba parte. Este término empezaba a tener una acepción negativa a partir de finales de siglo XVII con Giovanni Bellori (1672) que refiriéndose a esta corriente artística la acusaba por su artificiosidad y por un virtuosismo técnico totalmente vacío.

El historiador que primero se dedicó con detenimiento a la época manierista y que abordó el tema a través de un enfoque innovador fue Max Dvôrak que en los años 1918-1920, en la Universidad de Viena, había dedicado unos cursos a este tema y había escrito el ensayo *Über Greco und den Manierismus*¹⁹³ (1920). Los discípulos de la Escuela de Viena que agrandaban le nómina de la nueva generación de historiadores del arte, entre los cuales durante un breve periodo se contaban tanto Hauser como Antal, dedicaron entonces una buena parte de sus investigaciones al Manierismo (Rampley, 2012).

Walter Friedländer, discípulo de Dvôrak, asimismo había contribuido a la revaloración del manierismo –que él definía como “estilo anticlásico”– con una conferencia en la universidad de Friburgo en 1925, que fue luego publicada en *Mannerism and Anti-Mannerism* en 1957. El interés por la condición anticlásica del manierismo había sido a su vez condicionada por las ideas de otros miembro de la Escuela de historia del arte de Viena, como Alois Riegl, quien había dedicado parte de sus investigaciones a aquellas épocas consideradas por la historiografía clásica como ‘decadentes’ por tratarse, precisamente, de corrientes ‘anticlásicas’. En *Industria artística tardorromana* (1901), Riegl había intentado revalorar el arte tardorromano insistiendo en su valor histórico y artístico. Por eso señalaba:

Para que las condiciones modernas pudieran arraigar era necesario que las premisas a las que estaba ligada la situación antigua fueran destruidas y que se hiciera sitio a formas transitorias, formas que pueden gustarnos menos que algunas antiguas, pero de cuyo significado propio como pasos previos a las formas modernas no cabe ninguna duda (Riegl, 1980:31).

Como hemos dicho, fue dentro del ambiente cultural de la Escuela de Viena donde Hauser había empezado a mostrar interés por la cultura

¹⁹³ Como hemos señalado en el capítulo 2.2.1, faltando una traducción al castellano, en esta tesis hemos utilizado la traducción de este escrito al inglés: Dvôrak Max “On El Greco and Mannerism”, En: *The History of Art as the History of Ideas*, London: Routledge & Kegan Paul, 1984.

de la época manierista. Dvôrak –como luego Hauser– se había opuesto contundentemente al materialismo y al positivismo de su época y, forzando tal vez los términos de la cuestión, se había identificado románticamente en aquellos personajes de mediados del *Cinquecento* que asimismo habían luchado en contra de los valores de orden y simetría, cálculo y racionalidad típico de la época áurea del Renacimiento.

En el célebre ensayo sobre El Greco y el manierismo, *Über Greco und den Manierismus* (1920), el historiador checo señalaba que el olvido en el que había caído el manierismo dependía de cuestiones ideológicas inscritas en la cultura positivista “dominada por el ojo y la mente... e indiferente al corazón” (Dvôrak, 1984:108)¹⁹⁴. Dvôrak preveía que el interés hacia los estudios positivistas estaba llegando a su conclusión para dejar espacio a una cultura más espiritual, y por eso afirmaba: “that conspiracy of events [...] seems to be directing the secret law of human fate in the direction of a new spiritual and anti-materialistic age” (Dvôrak, 1984:106). El historiador del arte añadía:

Nor is difficult to see why, over the next two hundred years, El Greco was to become more and more neglected; these were years dominated by the natural sciences, by mathematical thought and a superstitious regard for causality, for technical development and the mechanization of culture-years dominated by the eye and the mind but demonstrating an almost complete disregard for the heart. Today, this materialistic culture is approaching its end. I am thinking not so much of its external demise as of its inner collapse which, for over a generation now, we have been able to observe affecting every sphere of cultural life, especially our philosophical and scientific thinking, until today it is disciplines such as sociology or psychology which take precedence. Indeed, even in the natural sciences the old, positivist suppositions, once regarded as absolute, have been fundamentally shaken. We have seen how both in literature and art there has been a turning towards a spirituality freed from all dependence on naturalism, a tendency similar to that of the Middle Ages and the mannerist period. In the eternal rivalry between spirit and matter, the scales now seem to be balances in favour of the spirit (Dvôrak, 1984:108).

¹⁹⁴ La traducción es nuestra.

Hauser reconocía a Dvôrak el mérito de haber sido el primer intelectual en revalorizar el manierismo despojándolo finalmente de aquella sombra de ‘decadencia’ que la historiografía clásica le había atribuido y, sin embargo, le reprochaba el hecho de haberse centrado casi exclusivamente en el aspecto espiritual de dicha época, sin entender que la esencia del manierismo residía más en una actitud intelectual que religiosa. Según explicaba el mismo Hauser, esta propensión por parte de Dvôrak a subrayar este contenido espiritual se le debía a la influencia de “su propia generación antipositivista y antimaterialista” (M:22).

En efecto, leyendo el ensayo de Dvôrak resulta evidente este puente directo entre el manierismo, caracterizado por un “subjective and spiritual states” (Dvôrak, 1984:103) y la Reforma luterana: después de haber explicado las obras del Greco y su giro hacia un arte antinaturalístico y espiritualista, haciéndolo de alguna forma derivar de sus padres espirituales Michelangelo y Tintoretto y su estilo proto-manierista, el autor se detenía en la importancia del factor religioso para explicar la espiritualidad y el subjetivismo que caracterizaban la época. A la vez, el autor no olvidaba tender recurrentemente ciertos puentes con la contemporaneidad, subrayando que la necesidad de espiritualidad del manierismo y su resistencia a los valores de “la razón”, las compartían intelectuales como él, que asimismo estaban luchando contra aquel empobrecimiento cultural del cual se sentían víctimas. Dvôrak lo hacía explícito en estos términos:

We are forced to look even further afield and talk in terms of a general process [...] yet whereas today movements are directed against capitalism, they were then aimed at the organized church and its widespread spirit of materialism. As we know, these efforts gave rise to the Reformations. Thus, whereas the Reformation succeeded in banishing the cult of materialism from the church, it made no attempt to curb its development in the public sector [...] now under the guise of “good works”, both the individual and the state aimed at an optimum of personal gain and success. This disillusionment led to scepticism and doubt as to the value of any

theory or moral law based on reason [...] The traditional categories of thought had disappeared. Thus what we find expressed in the work of Michelangelo and Tintoretto is not something limited to art but the very criterion of their age. The roads which had hitherto led men to knowledge and helped them to create a spiritual cultural were abandoned, the result being an apparent chaos, similar to that with which we are confronted today (Dvôrak, 1984:107).

Aunque Dvôrak pareciera interesado en el Manierismo casi exclusivamente para poder reflexionar sobre la crisis de su época y de la ‘revolución’ espiritual en acto, sus análisis eran, por lo demás, más profundos de lo que en los mismos años hacía Friedländer en su *Mannerism and Anti-Mannerism* (1957). Este último repetía considerablemente lo que ya había apuntado Dvôrak, elaborando un discurso mucho más formal, más extenso y sistemático. Friedländer ofrecía una definición “anticlásica” del manierismo: según su teoría, los artistas habían construido su propio estilo en contra del clasicismo del Renacimiento. Poco gustaba a Hauser esta definición de la época, y denunciaba en Friedländer una actitud aún conservadora respecto al propio manierismo: en lugar de construir y definir una identidad de este estilo –hecho que sí reconocía, en cambio, en Dvôrak–, lo definía como el contrario del Renacimiento, es decir, tan solo como anticlásico (M:45).

En efecto, en su escrito Friedländer no paraba de remarcar el lado antinatural, anticanónico y anticlásico del manierismo e insistía en que este estilo buscaba, en cierta medida, un retroceso al *Quattrocento*, o mejor dicho, pretendía renegar de los logros estilísticos del Renacimiento. El autor hablaba en términos de una revuelta estética por parte de los “hijos” –los artistas manieristas– que se rebelaban contra los principios de los “padres” –los renacentistas¹⁹⁵–. De

¹⁹⁵ Resulta interesante notar que la misma metáfora de la lucha de los hijos en contra de los padres, la utilizaba Mary Gluck, autora del citado libro, *Georg Lukács and his generation*, para referirse a la agitación cultural de los intelectuales del círculo dominical de Budapest que se enfrentaban a la generación de los padres positivistas (Gluck, 1985:239).

manera muy diferente a lo que había hecho Dvôrak y del planteamiento que tendrá Hauser, Friedländer evitaba abiertamente poner en relación el cambio estilístico del Manierismo con otras razones culturales y sociales. A pesar de ser alumno de Dvôrak, el autor se centraba más bien en las razones estilísticas de la época y llegaba a proponer la existencia de dos manierismos –distinción aún utilizada en las academias–: un primero, anticlásico, de revuelta contra los cánones del Renacimiento y un segundo que representaba una reformulación amanerada del primero. Hablaba de subjetivismo, sin delimitar de manera precisa el concepto, siempre refiriéndolo al estilo y nunca al tema del individualismo como razón intelectual y ética. Es posible que Friedländer entreviese, en este sentido, la importancia de la religión, pero sin ir más allá en su análisis. El historiador consideraba:

The question arises: is there any broad explanation in the history of culture for this apparently sudden change of style? For the appearance of weariness, of reaction against the all too great beauty and stability of high classic art, could scarcely cover the matter and satisfy as a single explanation. Doubtless reasons may be found in the general viewpoint of the period [...] The materials of religious ferment are certainly present in the time [...] But it would be difficult to find causes for this (parallels are something else) (Friedländer, 1957:46).

Como también hará Hauser, Friedländer se demoraba bastante en el tema del espacio en las obras manieristas: espacio irreal, irracional, ilógico, “anormal”. Hauser también hablaría de manera similar sobre el espacio en el estilo del manierismo; no obstante, nuestro autor describía las obras, sus colores y sus formas para explicar las motivaciones sociales, culturales y económicas de la época, o bien se refería a estas características formales para conectar entre ellas los factores sociales, culturales y estilísticos como momentos de ‘correspondencias’. Hablando del pintor italiano Pontormo, por ejemplo, Hauser afirmaba:

En todas sus obras se encuentra el característico alargamiento de la forma, la preferencias por figuras delgadas y estiradas hacia lo alto, la ocupación desigual del espacio, la renuncia a una concentración disciplinada, el desplazamiento de la escena principal del primer plano o del centro al segundo plano o a un lado, la aglomeración y la dispersión parciales de las figuras, la intensa profundidad lograda por escorzos, figuras en *repoussoir* o diagonales, el contraste acentuado de las dimensiones, de la iluminación y de las actitudes, la repetición, el paralelismo y la consonancia de los motivos, del trazado de las líneas y de las formas corporales, el alejamiento de los protagonistas del centro de la representación y, como consecuencia, la desvalorización de la figura singular a favor del grupo: así por ejemplo, el desplazamiento del acento de la figura de Cristo, para subrayar que se trata de un mensaje general y del destino de toda la humanidad (MP:173-74).

La lucha contra los valores de la cultura ‘moderna’ y su proyección en la época del manierismo, Hauser la heredaba pues, con toda evidencia, de la Escuela de Viena y sobre todo de las clases de Dvôrak. Sin embargo, hay una manifiesta diferencia entre las reflexiones del autor húngaro y las de Dvôrak y Friedländer: si los tres combatían la objetividad positivista, los dos últimos carecían de una marcada politización. Sólo Hauser desarrollará, con el tiempo, aquella sensibilidad política que le permitirá entender la época manierista como símbolo de la lucha al capitalismo.

8.2.1. El cuestionamiento de los valores renacentistas

Como hemos adelantado, según Dvôrak y luego según Hauser, los artistas manieristas se habían opuesto al naturalismo y a la figuración, a la racionalidad y a los cánones típicos del Renacimiento. A partir de sus estudios sobre Tintoretto, *Tintoretto und die Moderne* (1914)¹⁹⁶, Dvôrak había hecho explícita su posición intelectual respecto a este

¹⁹⁶ Faltando una traducción al castellano, en esta tesis hemos utilizado la traducción de este escrito al inglés: Dvôrak Max (1923), *Idealism and Naturalism in Gothic Art*, Notre Dame Press, 1967.

tema, hablando de una “eterna lucha entre espíritu y materia” (Dvôrak, 1967:75)¹⁹⁷. Con ello, el autor, había marcado una serie de oposiciones binarias –idealismo vs realismo, cristiano vs clásico, manierista vs renacimiento– en la que se valorizaba los primeros, en tanto que portadores de características espirituales, a costa de los segundos (Rampley, 2002:231). La oposición al Renacimiento por parte de Dvôrak –y de Riegl– nacía principalmente, como señala el historiador del arte Mathew Rampley, por cuestiones de rivalidad académica entre los dos historiadores y Heinrich Wölfflin, Carl Justi y August Schmarsow, quienes, siguiendo la tradición de Jakob Burckhardt, ostentaban el monopolio de la historia del arte (Rampley, 2002:232)¹⁹⁸.

Como hemos señalado en el apartado anterior, Hauser tomaba parte en esta *querelle* a favor del bando de Dvôrak. Si la historiografía había celebrado el Renacimiento con sus características de perfecto clasicismo, de equilibrio, de cálculo y de aurea armonía, Hauser rompía abiertamente con esta tradición abriendo la puerta a la posibilidad de que estos valores tan celebrados, la famosa tríada de *kalos kai agathos*, no representaran la verdadera esencia de esta época, sino que se contemplaran como una constricción y construcción ideológica, y que nunca habían existido realmente si no como el engaño de una falsa conciencia (MP:54).

Según Hauser, además, el Manierismo, aunque de manera latente, ya estaba presente en el arte del Renacimiento. En los grandes artistas de la época, Michelangelo, Raffaello, Leonardo, Tiziano y Andrea del Sarto, el autor reconocía todos los gérmenes de la inquietud y de la sensibilidad del arte manierista. Según nuestro autor, las únicas obras que encarnaban típicamente este estilo clásico eran *La última cena* de

¹⁹⁷ La traducción es nuestra.

¹⁹⁸ Como apuntaba Rampley: “Dvořák’s comment is thus to be seen less as an observation on the present state of scholarship than as advocacy of his own position” (Rampley, 2002:232).

Leonardo, la *Pietà* en San Pietro de Michelangelo y los frescos de la primera *Stanza* de Raffaello (MP:56). Más allá de estas, decía Hauser, era razonable la sospecha por la cual esta idea del Renacimiento como época de seguridad y armonía era una imagen equivocada y que, en cambio, era precisamente en esta época donde había que buscar el origen de la crisis espiritual que caracterizó el *Cinquecento*. Además, llegaba a la conclusión de que “el alto Renacimiento es un estilo en que el tipo ideal se realiza todavía más imperfectamente que en la mayoría de los demás estilos” (M:57). A diferencia de lo que sostenía Heinrich Wölfflin, y como en cambio sí admitían autores como Walter Friedländer y Max Dvôrak, la época renacentista no había sido tan puramente clásica y equilibrada a nivel formal y espiritual como se había hecho creer. Hauser consideraba que la paz y el equilibrio del clasicismo renacentista eran artificiales y su proceso natural habría sido el de derrumbarse rápidamente porque, si, como explicaba nuestro autor –retomando el ensayo de Max Weber sobre la ética del capitalismo (1905)–, el Renacimiento y sus principios de armonía, proporción y claridad se basaban en un racionalismo que era el espejo de la organización racional y ordenada de la economía capitalista, que en aquella época estaba poniendo sus firmes bases, era inevitable que aquel mismo sistema económico enseñara, tarde o temprano, su otro lado, su otra cara: la de la alienación del individuo en general y del artista en particular. El Renacimiento, con sus cánones y sus valores, había sido, según afirmaba Hauser, “más un sueño, una esperanza, una utopía, que un patrimonio cierto que puede transmitirse sin más a las generaciones subsiguientes [...] El momento histórico en que surgen estas obras fue el momento de un gran arte utópico, no el de un presente armónico” (M:22).

Hauser se dedicaba a investigar detalladamente una generación –la manierista– cuya crisis había sido provocada por un conjunto de acontecimientos sociales, culturales y económicos que había hecho derrumbar unas certezas a las que estaba acostumbrada. En esta época habían cuajado la Reforma luterana y la teoría de la predestinación,

por la cual el hombre no podía ganarse la eternidad en su vida terrena –tal como el catolicismo le había enseñado. Hauser lo hacía explícito:

La clave de la crisis del racionalismo y del humanismo en el Renacimiento se encuentra en la doctrina de la predestinación con la supremacía incondicionada del orden divino sobre el derecho humano, de la sentencia divina sobre la jurisdicción del mundo, de la irrelevancia del bien y del mal, de lo inteligible e inteligible en el enjuiciamiento de los avatares del destino. El escepticismo y el relativismo de Montaigne, la “doble moral” de Maquiavelo, el triunfo de la lógica del mercado por encima del egoísmo del comprador y del vendedor, todos estos fenómenos no son nada más que variaciones del mismo conflicto y compromiso, síntomas de comportamiento del mismo ser autodividido, al que aún no hace mucho hemos considerado como hijo de la armonía renacentista (M:148).

Además, las teorías de Kepler según las cuales la tierra no estaba en el centro del universo hacían vacilar las certezas de un mundo antropocéntrico sobre el cual se sostenía toda la tradición occidental. Por otro lado, la imprevisibilidad de la economía y las crisis financieras que, una tras otra, se iban sucediendo dibujaban una nueva realidad que escapaba al sentido lógico y racional de los individuos.

A diferencia del Renacimiento y de sus premisas, el Manierismo era según Hauser una manera más sincera y real de expresar el sentido del arte: en esta corriente Hauser proyectaba su visión del arte que, como hemos visto¹⁹⁹, se daba también como expresión de libertad dentro del caos de la vida, como exigencia de desahogo dentro de los conflictos existencial. El Manierismo era la expresión perfecta de su teoría del arte y, en comparación con el arte renacentista, el autor escribía que:

Más que expresión de una paz interna, de un poder seguro de sí, de una relación directa y sin problemas con la existencia, tal como nos sale al paso en los fugaces momentos del arte clásico, el arte es sin duda un grito espontáneo, a menudo salvaje y desesperado, en ocasiones apenas articulado; la expresión, unas veces, de un anhelo incontenible de poseer la

¹⁹⁹ Hemos tratado el tema de la teoría del arte en Hauser en el capítulo 3.

realidad; otras, del sentimiento de encontrarse, inerme y desamparado, en manos de esta misma realidad (M:23).

También en *Historia social del arte*, expresaba una nostálgica definición del Manierismo, como necesidad de huida del caos del presente: “No se comprende el Manierismo si no se entiende que su imitación de los modelos clásicos es una huida del caos inminente, y que la agudización subjetiva de sus formas expresa el temor a que la forma pueda fallar ante la vida y apagar el arte en una belleza sin alma” (HSA:15).

En este ensayo romántico, Hauser exaltaba el arte manierista por sus características formales y sus temas y, como hemos visto, retornaba aquella idea hauseriana por la cual el arte es una manera de protegerse de una sociedad hostil. Hauser afirmaba:

Para los manieristas la forma artística no era, en lo esencial, ni un medio para la imitación de la naturaleza o para la auto expresión ni un medio de estilización e idealización, sino un vehículo para escapar al mundo, para acabar con él —con este mundo que a los manierista le parece algo extraño y a menudo altamente peligroso- de una manera o de otra, negándolo o despreciándolo, en formas ensoñadoramente sublimadas o desbordadamente juguetonas (M:47).

8.3. El ensayo *Manierismo*: un puente entre pasado y presente

Como hemos adelantado, Hauser escribía su ensayo sobre el Manierismo, dejándose inspirar por los estudios de Dvôrak y a la vez tomando distancia de su método. Como ya había sido el caso de su *Historia social del arte y de la literatura*, también *Manierismo* mostraba una gran influencia de la tradición de historia del arte de la Escuela de Viena y de su idea de cultura profundamente humanista. A los

factores culturales, religiosos y políticos propuestos por la Escuela, Hauser había añadido el económico, vinculándose de esta manera a los estudios marxistas. En efecto, Hauser reactualizaba el concepto de *Weltanschauung* de Dvôrak con una diferencia fundamental. Mientras que Dvôrak se había centrado en la idea de evolución espiritual, Hauser había considerado la evolución de la historia a través de los procesos materiales, refiriéndose constantemente a la importancia del desarrollo del capitalismo en la concepción del mundo de la época manierista.

Hauser dedicaba un largo ensayo²⁰⁰ al tema de la crisis espiritual y social del hombre manierista, causada por los grandes cambios sociales y económicos de la época. Dentro de esta amplia cuestión cabían todos los temas que más habían interesado al autor a lo largo de su trayectoria intelectual: la alienación como consecuencia de la racionalización del trabajo y el narcisismo como trasposición de un malestar social a un nivel individual y psicológico, la ideología como pensamiento de la clase dominante remontando a la idea de falsa conciencia²⁰¹, la paradoja como esencia del arte, la dialéctica y, finalmente, la mercantilización del arte y de la creatividad²⁰². Como ya hemos señalado al discutir la cuestión de la ideología, la economía, aunque siguiera teniendo un papel necesario en el desarrollo histórico, pasaba a tener en *Manierismo* un valor jerárquicamente menos relevante respecto a los demás factores en consideración.

A través del análisis de estos núcleos temáticos, Hauser creaba, un tejido interdisciplinar donde los diferentes ámbitos culturales se enfrentaban y entrelazaban. El autor tomaba en consideración

²⁰⁰ El ensayo *Manierismo* se divide en tres tomos, un primero donde el autor analizaba la crisis espiritual del intelectual manierista, un segundo dedicado a la pintura manierista y un tercero, a la literatura. Desde ahora, el primer tomo se indicará con la sigla “M”, el segundo, sobre pintura como “MP” y el tercero como “ML”.

²⁰¹ El tema de la ideología lo hemos tratado en el capítulo 4 y 5 para trazar con más claridad los cambios teórico de Hauser al respecto.

²⁰² Este asunto lo hemos tratado en el capítulo 7.

diferentes esferas: los descubrimientos científicos, analizando la teoría de Kepler y reflexionando sobre el derrumbe del geocentrismo y por lo tanto del antropocentrismo, la economía y el nacimiento del capital financiero y de las crisis económicas, los movimientos religiosos. Los acontecimientos históricos de esta época –en la cual se habían derrumbado las certezas renacentistas con que la cultura occidental había contado hasta entonces– provocaron el nacimiento de un sentimiento de la paradoja, que inevitablemente, explicaba Hauser, había caracterizado el espíritu del hombre manierista. La Reforma, así como la filosofía de Montaigne o la de Maquiavelo enseñaban un mundo nuevo donde había decaído la fe en el hombre, y la incertidumbre imperaba incluso en la vida del más allá, porque ahora, según Lutero, no había nada que el hombre pudiera hacer en su vida terrenal para asegurarse el paraíso. Las esperanzas del catolicismo en las buenas acciones durante la vida terrenal dejaban de tener sentido porque no representaban ninguna garantía: la fe iba en contra de toda lógica, en contra de toda moral y, de este modo, hasta el concepto mismo de pecado carecía de sentido. El significado de la teoría de la predestinación –con la que Hauser remitía sólo a Lutero- era un claro ejemplo de la paradoja existencial del intelectual manierista y por supuesto en todos los ámbitos culturales se vivía el mismo sentimiento de inseguridad: el mundo terrenal era una odisea casi apocalíptica entre inseguridades y pérdidas de sentido. Hauser conectaba entre ellos todos los factores culturales –religión, filosofía, ética y ciencia– como eco de una sola voz y por ejemplo consideraba que “a la esfinge de la predestinación en la esfera religiosa corresponde el escepticismo en la filosofía, el relativismo en la ciencia, la doble moral en la política y el *je ne sais quoi* en la estética” (M:33). Como bien indicaba:

El ser elegido sin méritos es la paradoja ético-religiosa por excelencia, aunque no sólo el protestantismo es paradójico sino la esencia misma de cualquier religión, la fe religiosa es, en efecto, la paradoja en sí: certeza sin saber [...] formas paradójicas nos salen también al paso en la economía con la alienación del obrero del producto de sus manos; en la política con la doble moral, una para el príncipe y otra para los súbditos; en la literatura

con el papel predominante de la tragedia, la cual con la falta sin culpa crea un paralelo de “ser escogido sin mérito”; y finalmente, con el descubrimiento del humor, que permite considerar y juzgar a una persona desde dos lados distintos e incluso contrapuestos (M:146).

También en el ámbito artístico era evidente esta dimensión paradójica y aunque, según Hauser, en todas las épocas se encontraban en el arte y en la literatura formas de paradoja, “lo notable del manierismo en este respecto es que no acierta a expresar sus problemas más que en forma de paradojas” (M:44). Ahí residía su valor y su originalidad, como señalaba el autor:

El concepto de paradoja podría servir de base a una definición válida [...] una definición no obtenida por el mero contraste del manierismo con otros estilos artísticos. En la paradoja se expresa siempre al exterior un algo más o menos excéntrico y exaltado, que no falta en ninguna obra manierista por profunda y seria que sea [...] Expresado en una fórmula general, paradoja significa la unión de posiciones opuestas inconciliables; y la *discordia concors* con la que se suele caracterizar el manierismo representa sin duda un momento esencial en la estructura de este estilo (M:44).

Hauser superponía las cuestiones de la dialéctica con los términos de la paradoja y por eso afirmaba, a la vez, que el Manierismo era el ejemplo más evidente que se podía utilizar para explicar la dialéctica, entendido como la coexistencia de unas contradicciones en el seno de la misma actitud. Por eso afirmaba:

En las creaciones del espíritu todo debe advertirnos que nos encontramos en un mundo de tensiones irresolubles, de contraposiciones inconciliables y, sin embargo, unidad recíprocamente. Nada, en efecto, existe en este mundo en su exclusividad, en su determinabilidad unilateral; en toda realidad también lo opuesto es real y verdad. Todo se expresa en extremos, los cuales se oponen polarmente, y sólo en su unión paradójica dicen algo con sentido del ser. Esta paradoja significa no sólo que se niega siempre lo que ya se había afirmado, sino que se sabe desde un principio que la verdad tiene dos lados y la realidad dos estratos, y que, si se quiere ser veraz y fiel a la realidad, es preciso evitar toda simplificación y aprehender las cosas en su complejidad (M:46).

A través de la polémica con Walter Friedländer y de su ensayo sobre el Manierismo, Hauser expresaba su idea de dialéctica y afirmaba que la esencia más verdadera del Manierismo consistía en una tensión entre factores opuestos y aparentemente inconciliables. A Friedländer le criticaba no sólo el hecho de haber utilizado el concepto de “anticlásico” para hablar del Manierismo, sino sobre todo haberlo utilizado como única definición:

La definición no dice, en último término, mucho, y es un menoscabo e incluso falsificación de la verdad el afirmar simplemente que el manierismo es anticlásico, omitiendo añadir que es, a la vez, clasicista. De igual manera que es una verdad a medias describirlo meramente como antinaturalista y formalista, o irracional y extravagante. El manierismo no contiene menos rasgos racionalistas que irracionalistas, naturalistas que anaturalistas. Un concepto utilizable del manierismo sólo puede extraerse de la tensión entre clasicismo y anticlasicismo, naturalismo y formalismo, racionalismo e irracionalismo, sensualismo y espiritualismo, tradicionalismo y afán de novedades, convencionalismo y protesta contra todo conformismo. La esencia del manierismo consiste en esta tensión, en esta unión de oposiciones aparentemente inconciliables (M:88).

Esta condición insolublemente contradictoria y a la vez esencial de la realidad no se daba “naturalmente”, sino que los propios artistas la buscaban precisamente. Su arte quería reflejar este estado de la existencia, que ellos sentían como condición necesaria:

Los artistas no sólo tenían conciencia de las contradicciones insolubles de la vida, sino que las acentuaban e incluso las agudizaban [...] La fascinación que ejercían en ellos lo contradictorio y lo equívoco de todas las cosas era tan intensa, que convirtieron en fórmula fundamental de su arte la paradoja, con la cual aislaban en una especie de cultivo puro la contradicción y trataban de perpetuar su insolubilidad (M:90).

La originalidad de este libro reside en que el autor utilizaba la historia como instrumento de crítica al presente e indagaba los acontecimientos históricos y culturales para explicar el malestar de la época manierista –y de su época. Hauser se dejaba llevar por sus emociones y se proyectaba a sí mismo en las cuestiones que debatía,

haciéndose –consciente o inconscientemente– portavoz del malestar de una generación que se veía alienada y mortificada por el sistema cultural, social y económico del capitalismo que la fagocitaba. En efecto, todo empezaba con el capitalismo:

El ansia de éxito, el sentirse impelido por el aguijón de la competencia –lo que se manifiesta primero en la vida material y después también en la espiritual- son un síntoma típico del proceso capitalista y, como la neurosis de la época se halla evidentemente en conexión con éste, es imposible explicar los orígenes del manierismo si no se le relaciona con los orígenes del capitalismo (M:103).

Gracias a su capacidad narrativa, Hauser conseguía mostrar la crisis de los valores espirituales tal como –según su trasposición empática– lo sufrían los manieristas: efectivamente, en la lectura del texto se puede percibir esta inquietud, esta pérdida de orientación, esta turbación, esta incertidumbre así como el sentido del absurdo²⁰³ que caracterizaba aquel momento de mitad del *Cinquecento*.

Un ejemplo de estos pasajes, narrativos y muy apasionados, donde podemos apreciar estos aspectos es aquel donde el autor hablaba del nacimiento de la neurosis y de la melancolía como consecuencia y a la vez síntoma del periodo histórico. Hauser señalaba:

El hecho de que entre los intelectuales, especialmente entre los artistas, haya repentinamente tantos neuróticos; de que el escepticismo se convierta en un fenómeno de la época y la melancolía una enfermedad de moda de la que el drama elisabethiano tantos ejemplos nos muestra, sólo puede entenderse adecuadamente si se considera todo ello como un síntoma del desenvolvimiento histórico. Como consecuencia de la disolución de las antiguas vinculaciones, de las antiguas comunidades espirituales y de intereses, los hombres pierden también el sentimiento de seguridad; se ven situados en el nuevo mundo de la libertad general, aunque relativa, pero a la vez un mundo de la competencia general, y se sienten presa de una

²⁰³ Hauser consideraba el absurdo como un sentimiento común en los intelectuales manieristas y por eso hablaba de ‘manierismo’ en un autor como Kafka.

angustia vital de la que tratan de escapar por procedimientos de las más distintas clases (M:259).

Sobre todo su primera obra, *Historia social del arte*, había destacado por una actitud pasional y subjetiva por parte del autor que daba cuenta de un fuerte compromiso emocional y a la vez político con la historia que investigaba²⁰⁴. Otro ejemplo de la capacidad lírica de Hauser la podemos leer en *Manierismo* cuando el autor describía el *Traslado del cuerpo de San Marcos* de Tintoretto. Hauser escribía:

No hay otra obra de Tintoretto en la que el mundo parezca un desierto tan desolado, como esta ciudad de la que ahora se transportan incluso los restos mortales del santo. La sensación de desasosiego e inquietud que provoca la pintura se intensifica además por el desplazamiento del punto de perspectiva del centro y la transposición consecuente hacia un lado del eje de toda la ordenación pictórica [...] todo contribuye a despertar en el espectador el sentimiento de un equilibrio inestable [...] Además del efecto luminoso de los relámpagos que acompañan la tormenta, actúan en el mismo sentido las figuras veladas y como inconsútiles al fondo y al lado izquierdo, revestida de una insustancialidad que contrasta con la articulación plástica y la supradimensionalidad del grupo principal, así como también el velo traído a la plaza por una ráfaga de viento y el extremo del cortinaje en la esquina izquierda, que nadie sabe de dónde viene y que con su falta de sentido recuerda los paños del mismo lado en la de Parmigianino (MP:184).

Este proyección emocional, evidente en Hauser, era un rasgo típico del intelectual romántico y anticapitalista, tal como señalaba Michael Löwy: “At the root of the Romantic worldview is a hostility towards present reality, a rejection of the present that is often quasi total and heavily charged with emotion” (Löwy, 1984:90). Esta emoción de la

²⁰⁴ En efecto, Hauser no es precisamente el historiador que se consulta para un estudio académico ‘convencional’, basado en fechas y nombres específicas. Los libros de historia de arte de Hauser no son manuales; más bien, se podría opinar, hacen entrar al lector dentro de la dimensión histórica en cuestión. Esta capacidad empática del autor de tratar los temas hizo cuestionar la “cientificidad” de su método. En efecto, el autor se identificaba en lo que estudiaba y lo reelaboraba personalmente en sus textos.

que habla Löwy la podemos adivinar también cuando Hauser analizaba las características del arte manierista y afirmaba:

En el arte manierista las cosas aparecen, unas veces, en forma concreta y, otras en forma abstracta, unas veces parecen ser sustanciales y, otras, carentes de sustancia, así como, de vez en cuando, partes de las cosas revisten un carácter más inmediato y convincente. Lo que al Manierismo le preocupa de modo esencial es la vivencia de que el ser y la apariencia se encuentran indisolublemente entrelazados y de que nuestra existencia se desliza por las fronteras del sueño y la vigilia, del saber y de la suposición; para este arte tiene, en cambio, menos importancia la determinación precisa de los límites entre las diversas parcelas del ser. Lo decisivo no es la descripción consecuente, de un modo o de otro, de las distintas esferas, sino la distinción de los dos mundos con los que nos hallamos en conexión y entre los cuales no nos es posible elegir de modo exclusivo (MP:190).

Sin embargo, hay que reconocer que Hauser forzaba a menudo sus disertaciones, alejándose de los análisis históricos. Por un lado, Hauser intentaba justificar la vuelta al Manierismo para sostener y defender las vanguardias, o tal vez al revés, utilizaba las vanguardias para dar luz al estilo manierista, buscando aquellas similitudes que las vinculaban. Por el otro lado, como veremos, iba más allá, proyectando las temáticas sociales más urgentes de su época sobre la manierista: de esta manera podía denunciar el malestar de su generación sin hablar directamente de ella. En el primer tomo, de hecho, el límite entre estas dos épocas es bastante sutil, nunca se entiende si el autor está hablando de las dos o sólo de una. Un ejemplo evidente de esta postura es el párrafo donde comenta que en la época manierista había un evidente rechazo a lo racional. Hauser consideraba:

Los artistas del Manierismo no sólo se planteaban el problema de la insuficiencia del pensamiento racional, no sólo sabían que la realidad, la existencia real, era inagotable e inaprensible conceptualmente, sí no que, pese a su irracionalismo y escepticismo fundamentales, no podían renunciar a los artificios mentales, al juego con los problemas, a plantear y captar interrogantes [...] no esperaba mucho de la razón, pero continuaban siendo pensadores apasionados, de la misma manera que

ponían en duda sin cesar la legitimidad de sus exigencias sensibles, pero se sentían constantemente retrotraídos a sus instintos eróticos (M:35).

En el tomo sobre literatura, Hauser buscaba encontrar similitudes entre el Manierismo y su época a muchos niveles. Para empezar, a nivel más estrictamente literario, como cuando escribía que “el lazo más fuerte entre el Manierismo y la concepción artística del presente [es evidente en] la idea de esta doble existencia [realidad e irrealidad], de la participación constante en dos mundos –uno sensible, dado inmediatamente, representable naturalísticamente, y uno visionario, todo lo más, con medios sensibles–, y a la vez, realista y suprarrealista, es decir, surrealista” (ML:212) y se hacía patente en *Baudelaire y el esteticismo*, en *Malarmé y el simbolismo* y en la corriente del *Surrealismo*²⁰⁵. Además, hablaba del *Ulyses* de Joyce y *The Waste Land* de Eliot, afirmando que a ambos textos les era “común una actitud intelectual que recuerda al manierismo”. Ambos libros, seguía Hauser:

Poseen rasgos que traicionan un concepto del arte esencialmente manierista: su actitud espiritual anti-naturalista e irracionalista, su forma de expresión paradójica y llena de agudezas, su sentimiento vital atormentado y atormentador, su pensamiento problemático que pone en cuestión todo lo que puede ser firme, y muy especialmente, su forma despreocupada de mezclar diversas formas de ser (ML:217).

Según lo que leemos en Hauser, eran características del estilo manierista las metáforas y el metamorfismo, el tema del sueño como mensaje del subconsciente y el intelectualismo como forma de aislamiento del mundo, motivos que volvían sin lugar a dudas a partir de las vanguardias. El hecho de que el arte de las vanguardias se expresara, como el de los manieristas, con enigmas y paradojas “más oscuras que nunca” (ML:182) no era una casualidad ni una búsqueda de retorno a una antigüedad perdida, sino, según Hauser, precisamente la consecuencia de una sensibilidad común en respuesta

²⁰⁵ Las cursivas se refieren a los títulos de algunos capítulos del tomo *Manierismo y literatura*.

a un malestar similar. Ahora, como entonces, escribía Hauser, la sociedad estaba afectada por “la desintegración de la economía y de la sociedad, la mecanización de la vida, la cosificación de la cultura, la alienación del individuo, la institucionalización de las relaciones humanas, la atomización de las funciones y el sentimiento de inseguridad general” (ML:182). En las vanguardias había regresado el tema de la metáfora y del disfraz, por ejemplo, como “representación de una alienación en el laberinto de las instituciones” (ML:185). Hauser lo explicaba:

la vida personal y privada es ensombrecida, oscurecida, paralizada o aniquilada por potencias desconocidas, disfrazadas a menudo de manera risible, anónimas o revestidas con los nombres más inadecuados. La época del manierismo se vio amenazada por la avalancha de la institucionalización de la vida de una manera semejante a como se ve hoy el presente (ML:185).

Más allá en el texto, el autor afirmaba que el capitalismo y sus consecuencias sociales y culturales estaban presentes ya en la época del Manierismo y, con una maniobra intelectual, exageraba los términos de la cuestión, describiendo la sociedad manierista como alienada y cosificada, ya sin remedio ni vuelta atrás. Por ejemplo, escribía Hauser:

Como dice Marx “una hora de un hombre se hizo equiparable a una hora de otro hombre” y “durante una hora un hombre valía tanto como otro hombre durante una hora”. Aquí ya no se trata, en efecto, tan sólo de la puesta en venta de los productos y de las horas de trabajo, ni tan sólo de la pérdida de la obra y del tiempo, sino de la personalidad, de la identidad del individuo. No sólo el trabajo, no sólo la duración de la vida, sino la misma persona del trabajador se convirtió en una “cosa”, perdió su ánimo, se deshumanizó (M:222).

Del mismo modo, seguía tal vez exagerando estas cuestiones cuando afirmaba que “el pensamiento de la sociedad entera se hizo dependiente de la ideología de la mercancía. No hubo ya una sola relación humana, una sola actividad humana que no fuera afectada o

amenazada por esta ideología” (M:223). En estos párrafos, donde Hauser perdía de vista el Manierismo para referirse indirectamente a su época, se puede leer la estrategia política, el manifiesto anticapitalista que se escondía detrás del análisis del historiador del arte.

Para consolidar esta tesis queremos citar otro pasaje del escrito donde Hauser reflexionaba sobre los conceptos de alienación, de capitalismo y de dinero, utilizando términos e ideas típicas de la lucha intelectual anticapitalista de principio de siglo XX, sin ni siquiera crear un puente o un enlace con la época del Manierismo:

Nada pone más clara y significativamente ante los ojos la alienación que tiene lugar en la vida económica y social, el papel que desempeña el dinero en el capitalismo [...] El dinero deshumaniza, neutraliza, cuantifica las diferencias cualitativas [...] El trabajador se convierte meramente en alguien que rinde trabajo, el señor, en alguien que da trabajo [...] El dinero no sólo despersonaliza las relaciones económicas y el proceso de los cambios de propiedad, sino también la propiedad misma. Un billete de banco es igual que otro billete de banco. El dinero no tiene fisionomía, no recuerda nada, “no huele a nada” [...] Al hacer así el dinero no sólo que los valores objetivos se vuelvan comparables, intercambiables, trasmisibles de una persona a otra, es decir abstractos, sino también que los valores personales, únicos desde el punto de vista cualitativo, puedan referirse e imputarse recíprocamente, acostumbra al hombre –como han demostrado Georg Simmel, Max Weber y Ernst Troeltsch- a un pensar abstracto, racional, que prescinde del individuo y del caso concreto (M:231).

En esta última cita, Hauser hablaba de la alienación, un tema para él muy urgente, un argumento constante que, como las demás ‘enfermedades’ producidas por el sistema capitalista, tenía su raíz en el Manierismo. A la alienación, como veremos en el apartado siguiente, Hauser dedicaba un capítulo entero, “La alienación como clave del Manierismo”.

8.3.1 La alienación como clave del Manierismo

La economía capitalista, según Hauser, hundía sus raíces en la antigüedad y sobre todo en la edad media, y sin embargo en el siglo XVI se empezaban a ver las consecuencias evidentes de sus características más contundentes, es decir la racionalización del trabajo, la enajenación de los trabajadores y la falta de ética. Hauser lo hacía explícito: “Sólo en conexión con la comercialización de la economía se descubren los verdaderos criterios del valor en el mercado, su relatividad y su naturaleza indiferente desde el punto de vista ético” (M:232).

El aumento de la producción había exigido en esta época un aprovechamiento más intenso de la mano de obra y como consecuencia se había llegado a la mecanización de los métodos de trabajo, condición que se tradujo en:

La despersonalización del trabajo humano, en la valoración del trabajador única y exclusivamente por el rendimiento que presta. Y nada expresa mejor el espíritu económico de esta época e incluso en cierto sentido su mentalidad, que precisamente esa objetividad deshumanizante que equipara al obrero con su rendimiento y su rendimiento con el valor del dinero mismo (M:235).

Según Hauser, el concepto de alienación era sin lugar a dudas el que más sintetizaba la esencia y los orígenes de la crisis cultural del Manierismo y del mundo contemporáneo, concepto entendido como despersonalización del hombre, separado y alejado de todo aquello con lo que estaba familiarizado, del fruto de su trabajo, así como también de aquellas instituciones que de alguna forma le representaban. Hauser lo describía de la siguiente manera:

El estado y la administración, la economía y la sociedad, la administración de justicia y el ejército se han convertido en autómatas implacables que funcionan con objetividad inhumana [...] Alienación significa [...] un estar

fuera de sí, un volverse hacia el exterior de la personalidad; un poner fuera de sí y arrojar de sí aquello que debería quedar en el interior del yo, lo cual adquiere de esta manera una esencia distinta del yo, que se le opone y amenaza menoscabarlo y destruirlo (M:239).

El paso de la alienación al fetichismo de la mercancía era muy corto: “El hombre crea objetos, formas, valores, de los que está dispuesto a ser siervo y esclavo, en lugar de ser su señor” (M:215). El carácter de mercancía de los productos del trabajo representaba la fórmula fundamental del mundo alienado del hombre, y a través de este concepto el autor abarcaba el tema de la alienación en el arte haciendo remontar –también en este caso– sus orígenes a la época manierista:

En ningún sector se muestra esto [el carácter de mercancía] más claramente que en el campo del arte. Las obras que antes surgían de condiciones únicas, para fines determinados, de relaciones personales específicas y por encargo de personas conocidas del artista, se han convertido en mercancías con un valor comercial y en un sustrato de transacciones de mercado, creándose así una situación que da origen a una relación problemática del autor con su obra y con su público. Esta relación distingue de modo incuestionable al artista actual del artistas de tiempos pasados (M:250).

En sus primeras reflexiones sobre el concepto de alienación Hauser se iba sosteniendo en las tesis que Marx había tratado en los *Manuscritos económicos filosóficos de 1844*. Sin embargo, lo que más original parece en este capítulo son las críticas que Hauser dirigía al filósofo alemán. Según nuestro autor, la alienación había nacido junto al trabajo mismo y no era una consecuencia del sistema capitalista: el individuo había considerado la alienación como un mal sólo cuando la cultura de su época había empezado a analizarla y denunciarla como tal. Es decir, que para Hauser el problema real no estaba en la alienación en sí, sino en la toma de conciencia de la alienación como moralmente inaceptable, hecho que se había dado en la historia a partir de la llegada del capitalismo. Según Hauser, cuando Marx hablaba de una edad del oro donde no existía alienación y el hombre estaba satisfecho

de su trabajo, incurría en una idealización del pasado²⁰⁶. Es evidente que, cuando Hauser criticaba a Marx, se refería exclusivamente a sus primeras obras, tal como había hecho la generación occidental de marxistas de la cual hablamos al principio del capítulo. En efecto, en el Marx de los *Manuscritos* hay una lectura ‘humanista’ de la alienación y reluce cierta añoranza hacia una época pasada –como cuando se refería al mundo artesanal– y sin embargo su visión de las cosas cambiarían a lo largo de su trayectoria intelectual, algo que Hauser no llegaría a tomar en consideración (Bermudo, 1975).

Muy significativa es también la justificación que Hauser daba a esta postura de Marx: él decía que la idealización del filósofo alemán nacía de la necesidad de “poner de manifiesto tanto más radicalmente el carácter intolerable de la situación actual”, es decir que reconocía que Marx probablemente había hablado en aquellos términos de alienación con una intención política y ética, es decir, para marcar y denunciar el malestar de su época. Esta cita es reveladora en la medida en que la postura que Hauser criticaba a Marx, es la misma que en esta tesis hemos podido detectar en Hauser. Éste seguía su consideración sobre la cuestión del trabajo en su condición de perpetua frustración del individuo, a pesar de las épocas, y por eso señalaba:

El hombre sólo puede identificarse, hoy como siempre, con una actividad diferenciada y en cierto sentido creadora. La falta de incentivo interior para el trabajo no comienza con la moderna producción capitalista [...] también el esclavo, el siervo y el peón trabajan sólo porque tienen que hacerlo y sólo en la medida en que tienen que hacerlo [...] también el artesano

²⁰⁶ La lectura crítica de Hauser se puede traslucir a través de la interpretación que del mismo tema había dado Lukács en *Sociología de la literatura* (1961). En este ensayo, Lukács afirmaba, en cambio, que Marx y Engels no habían incurrido en una idealización del pasado. Ellos explicaban que la humanidad se podía emancipar sólo pasando a través del capitalismo. Sus referencias a las épocas antiguas no se traducían en una huida romántica sino–según Lukács– siempre y sólo al principio de aquella lucha de emancipación que había permitido a la humanidad salir afuera de una época de opresión aún más ciega, como la del feudalismo.

medieval, tan a la ligera idealizado, es seguro que no se identificó más con su trabajo que lo que hace el trabajador industrial con la producción en cadena (M:54).

Esta reflexión nos conduce a una pregunta, a saber, ¿por qué Hauser había dedicado un capítulo entero a la alienación y al capitalismo, tomando además en préstamo las definiciones de Marx, cuando él mismo no creía que la alienación fuera algo generado por la economía capitalista, sino que la leía como consecuencia del binomio individuo/trabajo reproducido a lo largo de todas las épocas?

A continuación, Hauser expresaba mejor su teoría sobre la alienación: el hombre soporta el peso del trabajo con más o menos resignación según la época histórica en que vive. Para el autor el concepto de trabajo y de satisfacción del trabajo así como el concepto de alienación dependía de la mentalidad de cada época —otra vez hablando en términos de dispositivo ideológico. Dicho de otra manera, en la época de la servidumbre el trabajo no tenía el carácter humillante y abrumador que, en cambio, empezó a tener con el capitalismo moderno. Hauser lo exponía:

Así como el animal soporta más exigencias físicas que el hombre, y el hombre primitivo más que el civilizado, así también impera en lo psíquico un relativismo a la hora de juzgar lo que en cada momento parece soportable [...] Así como no hay un afán de ascenso social hasta que empiezan a vacilar las fronteras entre las distintas clases y así como las revoluciones sociales no estallan cuando las clases sociales oprimidas más padecen, sino sólo cuando su situación es comparable a la de los estratos superiores, así tampoco se da la vivencia opresiva de la alienación del trabajo más que cuando la libertad de movimiento del trabajador hace aparecer como posible el mejoramiento de su situación. La situación, por tanto, empeora para el trabajador, desde la aparición del capitalismo moderno, principalmente en el aspecto subjetivo; objetiva y materialmente su situación no era mejor en períodos anteriores de la historia, pero no era tan conscientes del mal que le aquejaba (M:222).

Lo que aquí subrayaba Hauser era por lo tanto el aspecto subjetivo de la cuestión. El sujeto —entendido como ser social— reconocía su

condición de trabajador alienado y por eso intentaba rebelarse. Lo que resulta interesante, por otro lado, es que su manera de hablar sobre la alienación se acercaba a las reflexiones de Georg Simmel, en su *Filosofía del dinero* (1900). La cercanía del enfoque consiste en el hecho de que, como en Simmel, en Hauser las consideraciones sobre la alienación en el sistema capitalista van acompañadas de un sentido trágico de las cosas y de la existencias como consecuencia de esta condición. En ambos autores es evidente, más allá del análisis sociológico, una reflexión, tal vez resignada, sobre la inevitabilidad de la pérdida de humanidad del individuo en la sociedad. Además, como hemos dicho en el capítulo 1.1., según Michael Löwy, Simmel en *La filosofía del dinero* (1900) había llegado a soluciones idealistas, interpretando el problema de la alienación en clave metafísica. Como también hemos visto en Hauser, Simmel había traducido la problemática socioeconómica del marxismo en el conflicto entre el sujeto y el objeto, la vida y las formas culturales, la cultura subjetiva y la cultura objetiva (Löwy, 1976:67). Para Simmel y Hauser, en efecto, la imposibilidad del sujeto de compensar la distancia que la cultura objetiva imponía entre sí y los individuos, constituía lo que él definía como “tragedia de la cultura” (Bodei, 1993:63). Como afirmaba Simmel:

Lo decisivo en relación con la objetividad del valor económico, que delimita la esfera económica como esfera autónoma, es el hecho de que su validez trascienda, en principio, al sujeto individual [...] La moderna gran ciudad se nutre casi por completo de la producción para el mercado, esto es, para consumidores completamente desconocidos que nunca entran en la esfera del auténtico productor (Simmel, 2013:248-49).

La comparación entre Hauser y Simmel, que hemos esbozado a penas en esta tesis, no ha sido aun desarrollada por la historiografía, sin embargo, creemos que Hauser bebió largamente del sociólogo, aunque él mismo no lo hiciera presente ni en sus notas biográficas ni en las bibliográficas.

8.3.2 Una comparación con *Historia social del arte*

Como sabemos, Hauser se había ocupado de la época del Manierismo también en su primer escrito, *Historia social del arte y de la literatura* (1951). A diferencia de éste, en el ensayo *Manierismo* resulta mucho más evidente un estudio por temáticas, un análisis por tema y una distinción marcada por capítulos de las diferentes disciplinas. A la filosofía de Montaigne, a la teoría política de Maquiavelo, al papel de la economía, así como a la religión, el autor les dedicaba capítulos enteros. En *Historia social del arte*, en cambio, el discurso se articulaba de manera menos detallada y menos analítica porque el ensayo de 1951 era un relato político, un relato pasional, un relato erudito.

Y aún así, como hemos visto, los temas que Hauser trató para hablar de la crisis de los valores de la época eran los mismos. Los dos ensayos trataban de manera original este tema y ambos aportaron mucho a la historiografía sobre la cuestión. Sin embargo, en *Manierismo* se acentúa su clara intención de dar voz al malestar de los intelectuales y de los artistas de su época.

A través de la comparación de los dos textos se puede también reflexionar sobre remarcables cambios teóricos de nuestro autor. A nivel metodológico, resulta evidente en *Manierismo* una actitud académica más disciplinada, en la organización del material de investigación y, consecuentemente, en la exposición de sus teorías. En este ensayo, por ejemplo, a diferencia de *Historia social del arte*, donde casi no aparecen fechas ni nombres, el autor se centra más en los artistas y en las obras, alargándose en comentarios y análisis. Podríamos decir que *Manierismo* se ajusta más al modelo habitual de texto de historia del arte, en la medida en que describe con atención las obras e introduce los autores. Probablemente esto se daba también gracias a que el autor, en lugar de ocuparse, como había hecho en el ensayo de 1951, de toda la cultura occidental –desde el Paleolítico

hasta la contemporaneidad— restringía el campo a una época bien definida.

A nivel teórico, era evidente un ajuste —que a menudo hemos marcado en esta tesis— sobre el papel de la economía, que si en *Historia social del arte* era el factor *sine qua non* que explicaba los cambios sociales, en el ensayo de 1964, se transformaba en ‘uno’ de los factores. De hecho, en este ensayo, Hauser hablaba más bien de una “simultaneidad” de acontecimientos que habían conducido al surgimiento del sentir manierista, para enumerarlos posteriormente. En *Historia social del arte*, en cambio, había sido inexorablemente la economía capitalista la que había suscitado el nacimiento y el desarrollo de estos mismos acontecimientos culturales. Por ejemplo Hauser hacía recaer la responsabilidad del sentimiento de incerteza e inquietud, cultural y anímica, que hemos tratado antes, a las crisis financieras y no a los factores religiosos o a los descubrimientos científicos (HSA:234).

Efectivamente, desde el principio del ensayo de 1951, el elemento protagonista que emerge en la lectura es el capitalismo. La introducción histórica que hacía al comienzo del capítulo, hablando de Carlos V y del Saco de Roma, enlazaba directamente con el nacimiento del capitalismo moderno. Más allá de la gran capitalización de los estados, más allá de la importancia económica del descubrimiento de las Américas, el paso desde un capitalismo inicial al “capitalismo moderno en gran estilo” (HSA, II:24) se daba con la alianza entre el Estado y el capital privado, vínculo que estaba en la base de las empresas políticas de Carlos V y Felipe II. El nacimiento de esta forma económica se había generado también con el cambio del tipo de empresa que —según explicaba Hauser— de artesana pasaba a ser “la gran industria, del comercio con mercancías a los negocios financieros” y con “los pequeños negocios absorbidos por los grandes y éstos dirigidos por capitalistas que se dedican cada vez más a los negocios financieros” (HSA, II:25). Todos estos procesos, según Hauser, habían empezado en el siglo XV y en el siglo XX ya estaban

cumplidos del todo; como consecuencia, se asistía “al desencadenamiento de la libre competencia que lleva, por una parte, a terminar con el principio corporativo y por otra, al desplazamiento de la actividad económica a terrenos siempre nuevos, cada vez más alejados de la producción” (HSA, II:25).

Una consecuencia social de este proceso había sido una distancia peligrosa entre la economía y el mundo de las personas, hecho que había llevado a la creación de una dimensión paralela, casi religiosa. Hauser veía aún la ideología del poder dominante como falsa conciencia y le daba aún el significado de fuerza ‘espiritual’, y por eso invencible. Hauser lo hacía explícito:

“Los factores decisivos de la economía se vuelven cada vez más oscuros para la mayoría de la gente, y cada vez más difíciles de gobernar desde la posición del común de los hombres. La coyuntura adquiere una realidad misteriosa, pero, por ello, tanto más implacable; pesa con una fuerza superior e inevitable sobre la cabeza de los humanos” (HSA:26).

Nuestro autor había creado un puente directo entre la ideología burguesa y la literatura, algo que no estará tan presente en *Manierismo*, donde Hauser vinculaba las producciones culturales más bien con el malestar existencial típico de la época, y donde la economía perdía su protagonismo. En particular, en *Historia social del arte*, Hauser relacionaba la nueva condición económica y social que se había creado en Inglaterra con las obras de Shakespeare y por eso señalaba:

El principio del orden, la idea de la autoridad y la seguridad se convierten en fundamento de la ideología burguesa, una vez que las clases adquirentes se han convencido de que para ellas nada es más peligroso que una autoridad débil y la conmoción de la jerarquía social. “Cuando la jerarquía vacila, la empresa padece” (Troilo y Crésida, I, 3): tal es el resumen de su filosofía social. El monarquismo de Shakespeare, lo mismo que el de sus contemporáneos, se explica en primer lugar, por su miedo al caos [...] Expresa opiniones políticas que arraigan en la idea de los derechos humanos [...] pero condena también lo que él llama la arrogancia y

prepotencia del populacho, y coloca, en su temor burgués, el principio del “orden” por encima de todas las consideraciones humanitarias (HSA:70).

Asimismo, no podía faltar la acostumbrada referencia a Marx y Engels y a la idea de realismo que como hemos visto estaba presente en la teoría del arte hauseriana. Los dos filósofos, explicaba Hauser, habían visto en Shakespeare, a pesar de su pertenencia a la clase burguesa, la sensibilidad de un artista que sabía denunciar la realidad de la condición histórica de su época:

Ambos, Shakespeare y Balzac, fueron, a pesar de su posición conservadora, campeones del progreso, pues ambos habían comprendido lo crítico e insostenible de la situación ante la que la mayoría de sus contemporáneos estaban tranquilos [...] el puro hecho de que en una época de ascenso de la nación y de florecimiento económico, del cual él [Shakespeare] también tanto provecho sacaba, expresara una visión trágica del mundo y un pesimismo profundo, demuestra su sentido de responsabilidad social y su convencimiento de que no todo estaba bien cual estaba [...] No sólo el contenido y la tendencia, sino también la forma del drama shakespeariano está condicionada por la estructura política y social de la época. Surge de la fundamental vivencia de la política realista (HSA:75).

La característica ‘economicista’ de *Historia social del arte*, de la que hablamos hace unas líneas, es muy evidente en ciertos temas que el autor abordaba aquí y que se matizaban luego en *Manierismo*. Un ejemplo lo encontramos cuando analiza el papel que la Reforma y Lutero habían tenido en la sociedad y lo hace casi exclusivamente en relación a los intereses de la burguesía. Hauser aquí dibuja un perfil bastante cínico de la burguesía de la época –que intentaba sacar provecho de cualquier revuelta social– y sobre todo de Lutero, quien había renunciado a la “revolución social” para aliarse con la clase dominante. En *Historia social del arte* el autor escribía:

“Los elementos burgueses que hacían con entusiasmo la guerra contra los privilegios feudales del clero no sólo se retiraron del movimiento tan pronto como consiguieron sus fines propios, sino que se opusieron a todo

progreso que hubiera perjudicado a sus intereses en beneficio de los estratos inferiores” (HSA, II:28).

Y sobre Lutero, Hauser añadía: “Con verdadero olfato político, juzgó tan desfavorablemente las opiniones de las clases revolucionarias que poco a poco se puso totalmente de parte de aquellos estratos cuyos intereses estaban enlazados con el mantenimiento del orden y la autoridad [...] quería a toda costa guardarse de toda apariencia de tener algo que ver con la revolución social” (HSA, II:28).

Asimismo, Hauser no descuidaba poner sus comentarios –en unos términos bastante revolucionarios– sobre la política y la religión que él consideraba históricamente unidas:

No sucedió entonces por primera vez que el ideal religioso sellara un compromiso con la vida práctica –toda la historia de la Iglesia cristiana parece un equilibrio entre lo que es de Dios y lo que es del César–, pero [...] la desviación del protestantismo ocurrió, por el contrario, a plena luz del día, en la época de la imprenta, de los folletos, del general interés y capacidad de juicios políticos (HSA, II:29).

Hauser consideraba que para la mayoría de los artistas y de los intelectuales manieristas la Reforma había representado un consuelo y una alternativa a la mundanidad y al corrupto materialismo del catolicismo. Sin embargo, en el momento en que se habían percatado de la derrota moral en la que había incurrido también la misma Reforma, su desilusión y su inquietud se había hecho incurable. Otra vez estamos delante de la evidencia de que el autor se espejaba en las épocas que analizaba, a tal punto que también en este caso estaba proyectando las desilusiones de su generación –tal vez con un paralelismo con lo que ocurría con Stalin y la derrota moral del comunismo durante y después de la segunda guerra mundial– en las del Manierismo.

Las críticas de Hauser a la religión son muy importantes desde nuestro punto de vista porque nos cuentan el compromiso emocional del autor en el momento de escritura de su ensayo. En efecto, aunque

otros historiadores y sociólogos –como Max Dvôrak (1924) o Max Weber (1905)– habían hablado de la importancia y de la influencia del factor religioso en la cultura de la época, ninguno de los dos había expresado juicios éticos sobre este fenómeno, sino que se habían limitado a analizar la relación entre los factores. Hauser había criticado el cristianismo que, según él, había sido el ejemplo más cínico de aquel concepto de ‘realismo político’ del cual Maquiavelo se había hecho intérprete. Hauser afirmaba:

Mientras tanto, la historia produjo ejemplos de realismo político [...] ¿qué era Lutero, el fundador de la religión popular por excelencia, que luego entregaba el pueblo a los señores y dejaba que la religión de la interioridad se convirtiese en el credo de la clase social más hábil para la vida y más decididamente mundana? ¿E Ignacio de Loyola, que hubiera crucificado a Cristo de nuevo, su las doctrinas del Resucitado, como en la leyenda de Dostojevskij, hubieran amenazado la subsistencia de la Iglesia? ¿Y que fue en último término toda la economía capitalista, sino una ilustración de la teoría de Maquiavelo? (HSA, II:35).

Esta postura tan declaradamente ‘anticlerical’ no la encontramos en *Manierismo*, donde su actitud se hacía más prudente y las palabras y los tonos eran sin duda más contenidos. En *Historia social del arte*, el autor hablaba de Maquiavelo para explicar el realismo político de la Iglesia, y aunque reconociera la importancia de este intelectual, reflexionaba sobre su figura como un lúcido intérprete de aquella doble moral que era típica sobre todo, según decía el autor, de la institución eclesiástica. En el ensayo *Manierismo*, en cambio, se daba mucha más importancia a la figura de Maquiavelo y se analizaba y describía más a fondo su perfil, sin crear un puente tan directo entre su teoría de la doble moral y el catolicismo.

No es casual, entonces, que las duras críticas que Hauser había recibido con *Historia social del arte* no se repitieran con *Manierismo*, que, en cambio, obtuvo una acogida calurosa tanto por parte de la academia como por la de la crítica: de hecho, el historiador del arte Dale Riepe había celebrado con gran entusiasmo *Manierismo* de

Hauser en su reseña publicada en 1966 en *Philosophy and Phenomenological Research*, definiéndolo: “one of the major events not only in art history in the twentieth century, but in aesthetics, the philosophy of history, and social history” (Riepe, 1966:124)²⁰⁷.

Igualmente, cabe señalar que este ensayo pasó un poco desapercibido por los intelectuales más célebres de la época, probablemente porque el papel de la economía aparecía menos y de una forma menos evidente que en el primer ensayo o tal vez porque Hauser había ya dejado de tener una cierta eco dentro del mundo académico. Aun porque, tal vez, en los años en que Hauser escribía *Historia social del arte* la lucha contra los marxistas dentro de las academias era más categórica. Lo que tenemos claro es que los críticos que escribieron sobre su *Historia social del arte y de la literatura*, y las revistas que acogieron dichas reseñas, tenían nombres más prestigiosos de los sobre *Manierismo*.

Sobre *Manierismo*, podemos citar la reseña de Robert M. Burgess (1966), que en su artículo aparecido en *Comparative Literature* alabó este ensayo como y la consideró una gran aportación a nivel no sólo estético sino también sociológico: “One cannot have studied these two new volumes by Arnold Hauser...without having gained a far deeper knowledge not only of the aesthetic life of the period under consideration but also of the sociological and psychological developments which helped to condition it” (Burgess: 1966, 284). Lo que más llama nuestra atención es que tanto esta reseña como las de William H. Halewood (1968), publicada en *History and Theory*, aconsejaban este texto de Hauser de cara a la enseñanza en las escuelas y en las universidades. Asunto interesante porque como hemos visto²⁰⁸, esto había sido uno de los puntos centrales de las

²⁰⁷ Dale Riepe añadía: “With this he combines the admirable scholarship in depth and detail that has characterized the best of French and German scholarship in art history” (Riepe, 1966:124).

²⁰⁸ Hemos tratado esta cuestión en el capítulo 3.2.

críticas de Gombrich, que a su vez pensaba que *Historia social del arte* podía confundir los alumnos antes que adoctrinarles: “¿podemos seguir enseñando a nuestros estudiantes una jerga que nubla, más que clarifica, la fascinadora cuestión planteada?” (Gombrich, 1968:119). Oponiéndose a esta opinión, Burgess escribía que “Hauser’s new volumes should be of the greatest interest to Renaissance scholars and students. They may disagree with some of his conclusions and classifications, but they will find his work pregnant with a thousand provocative ideas” (Burgess: 1966, 286).

Por su parte, el crítico William H. Halewood (1968) reprochaba a los historiadores del arte, en general, el hecho de no haber sido capaces de encontrar aún una fórmula coherente y válida para definir el Manierismo, y por eso el autor recuperaba el trabajo de Hauser subrayando su capacidad de interdisciplinariedad, no solamente “for its reflection of the intricacies of the concept in art history, but also for the boldness which it claims other territories”. En este sentido, y aunque no olvidaba alertar sobre los “risks of irrelevance and distortion” (Halewood, 1968:96) que este método podía conllevar, el autor señalaba la importancia de este texto dentro de un ambiente académico y por eso decía: “There is much here for the student of mannerism to fasten on, and much for the historian interested in the general question of style” (Halewood, 1968:91).

8.3.3 Una comparación con los estudios de Frederick Antal

A lo largo de la tesis hemos hablado del historiador del arte Frederick Antal porque había tenido un recorrido biogeográfico muy similar al de Hauser y porque como él había llegado a Londres y había intentado sentar las bases de la historia social del arte marxista. Hasta ahora nos hemos limitado a marcar las características intelectuales comunes entre los dos autores. En este capítulo queremos abrir un paréntesis sobre la diferencia entre los dos, a partir de una

investigación que Antal había emprendido sobre el Manierismo. Bastante antes que *Historia social del arte* fuera publicada, en 1934-35, Antal daba un ciclo de seminarios en el Courtauld Institute of Art de la Universidad de Londres sobre “La pintura de la Italia Central en los siglos XVI y XVII”²⁰⁹.

Como explicaba Hadjinicolaou en la introducción a la edición inglesa del libro²¹⁰ *Rafael entre el clasicismo y el manierismo, cuatro conferencias sobre la pintura de Italia central en los siglos XVI y XVII* (1976), el enfoque declaradamente marxista de Antal había obstaculizado cualquier éxito profesional del autor dentro de la academia inglesa. Hadjinicolaou denunciaba una actitud reaccionaria y conservadora de la academia en contra de Antal y de su materialismo histórico y por eso denunciaba:

Este importante historiador del arte y experto en arte italiano del siglo XVI tal vez no recibiera en las instituciones académicas inglesas el reconocimiento que merecía [...] desde luego hay muchos que rechazan este método y sus logros por el compromiso de Antal con la teoría del materialismo histórico. Es natural. Sin duda es cierto que si Antal no hubiera adoptado esta metodología, habría recibido más estima y elogios por su impresionante erudición (Antal, 1988:11).

²⁰⁹ Interesante también sobre el tema del Manierismo fue la aportación de intelectuales como Nikolaus Pevsner (1925), que fue el primero que puso directamente en relación el Manierismo con la reforma protestante y la contrarreforma y Erwin Panofsky (*Idea* (1924), Madrid: Catedra, 1989) que hablaba de los cambios que se registran en el Manierismo a través de los cambios en la teoría del arte, a través de sus autores como Zuccari, Lomazzo, etc. Aunque se centre mucho también en la idea de estilo, éste último afirmaba la importancia de un cambio espiritual aunque en ningún momento lo relacionaba con los cambios culturales, sociales y económicos y ni siquiera religiosos de la época.

²¹⁰ Que fuera Hadjinicolaou quien escribiera la introducción al libro de Antal es un dato interesante entre otras cosas porque este autor, como hemos dicho, fue muy crítico con la historia del arte convencional por su voluntad ideológica de perpetuar la tradición y los valores burgueses. Hadjinicolaou daba a Antal el mérito de haber entendido que el verdadero motor de la historia era la lucha de clases: en efecto, el historiador húngaro había marcado la cuestión sobre la coexistencia de diferentes estilos en una misma época se podía explicar a la luz de la lucha de clase. Sobre Antal cf. Parte I.

Y sin embargo, a pesar de que tampoco Antal tuvo éxito académico ni grandes reconocimientos oficiales, las reseñas de los críticos fueron mucho más clementes con él que con Hauser²¹¹. Esto se debe probablemente a que Antal, aunque reconociera la importancia del papel económico en la creación de las obras artísticas, en ningún momento las relacionaba abiertamente y sobre todo directamente. Este enfoque menos ‘ortodoxo’ y menos ‘causalista’ –respeto al de Hauser en *Historia social del arte*– hería menos la sensibilidad de toda aquella cultura burguesa que había construido a lo largo de los siglos una estética que se basaba en la excepcionalidad de la obra de arte. Además, tanto la metodología como la estructura de su ensayo eran mucho más formales y académicamente ‘correctas’ que las que en cambio proponía, experimentalmente, Hauser. En estos artículos sobre Manierismo, el autor buscaba en las obras de Pontormo las influencias²¹² del Michelangelo manierista, del *Quattrocento* y de Dürer. Hauser, en cambio, a partir de sus estudios y de los datos históricos construía una suerte de poética de la época que investigaba. Era menos ordenado, quizás, y sus ensayos eran aparentemente menos ‘científicos’ que los de Antal, quien, por eso, parecía más prudente en sus consideraciones, más despegado emocionalmente y también por eso probablemente menos criticado y mucho más apreciado²¹³. Sin embargo, a diferencia de Antal, Hauser –y eso fue uno de sus gran méritos– abordó sus estudios sobre la época manierista ocupándose no sólo de arte sino también de literatura, música y filosofía,

²¹¹ Antal recibió numerosas reseñas positivas como la que escribió Millard Meiss (1949); también hablaba de Antal en términos muy positivos, Enrico Castelnuovo (2007).

²¹² Más que de ‘influencias’, Antal prefería hablar de “paralelismos de tendencias similares”, puesto que, explicaba el autor, “hay que tener presente que un pintor está sujeto a influencias que se mueven en la dirección que se siente inclinado a seguir él también” (Antal: 1988, 55).

²¹³ A diferencia de Hauser, Antal había tenido muchos seguidores en el mundo de la historia del arte, que lo habían tomado como punto de referencia, como Anthony Blunt, Rudolf Wittkower y John Berger.

demostrando siempre una gran erudición y capacidad de relación interdisciplinar. Además, alternaba teoría e historia del arte, explicando su método, a la vez que lo exponía.

En las ya citadas conferencias del Courtauld Institute, Antal relacionaba el estilo manierista con las tendencias religiosas y a la vez las relacionaba con la evolución política, social y económica y por tanto con las ideologías de las clases sociales, condicionadas por dicha evolución. Estudiaba la relación que existía entre las condiciones económicas y las ideologías de clase por un lado, y los estilos artísticos y estas ideología de clase, por el otro. A diferencia de Hauser, Antal daba mucha importancia al papel de mecenazgo como clave para entender las relaciones entre obras de arte y grupos sociales. Ambos autores creían que la ideología de la clase dominante era la que imponía el estilo artístico oficial. Así leemos en Antal: “Es esencial conocer (al menos) las líneas generales de las concepciones del mundo de las diferentes clases, ya que la clase más importante determina el estilo artístico” (Antal, 1988:35).

A la vez, Antal ponía en relación las obras de arte con las diferentes clases sociales para las cuales trabajaba el artista: como en el caso de Pontormo que trabajaba a la vez para los Medici, una clase altoburguesa en decadencia, y para la pequeña burguesía, más irracional, espiritual y religiosamente pasional. Por supuesto, el autor subrayaba también los aspectos económicos de las clases sociales que tomaba en consideración, pero insistía más bien en sus aspectos culturales y en su actitud religiosa, como cuando marcaba la diferencia entre Pontormo y Rosso refiriéndose a la diferencia de enfoque religioso entre la ciudad de Florencia, aún altoburguesa, y la de Siena con un gobierno pequeñoburguésph (Antal, 1988:54). Como sabemos, en cambio, Hauser relacionaba directamente economía y cultura y, por ejemplo, hablaba abiertamente del racionalismo de la clase altoburguesa y de su reflejo en el racionalismo de la economía capitalista y en la pintura del Renacimiento. Por supuesto, también en Antal era evidente una postura materialista en el sentido de que

también para él los artistas y sus obras estaban condicionados por el entorno social y cultural de la época y aunque no evidenciara en primer plano el papel económico, sí que le sustraía al arte –y al artista– aquella autonomía de lo real, aquella sacralidad que seguía dándole el idealismo.

En los ensayos de Antal podemos leer análisis de artistas, descripciones de cuadros y comparaciones estilísticas. Sin embargo, si Antal por un lado daba muchas noticias útiles para entender el contexto de las obras y de las épocas, por el otro su manera de organizar el trabajo está tan dividida en compartimientos estancos que acaba produciendo una sensación de falta de homogeneidad. Hauser en *Historia social*, en cambio, ponía informaciones y descripciones a la vez, el uno dentro del otro, creando una disertación más equilibrada. Hauser conseguía una unidad y conmixión de análisis, de escritura y de valoraciones –también él describiendo el entorno cultural de las obras– que le permitían perfilar una poética de las diferentes épocas que trataba. A nuestro parecer, Hauser fue único en esto. En este sentido, en *Manierismo* se puede apreciar un cambio formal, ya que, como decía anteriormente, el autor formulaba su ensayo de manera más canónica, escribiendo un tomo con una larga introducción y dos tomos más en los cuales hablaba de pintura y de literatura e igualmente conseguía crear una narración empática con el lector.

8.4. El contexto académico e ideológico de *Manierismo*: “una vuelta atrás a Wölfflin”

La cuestión del Manierismo recuperaba su interés también en los años 50: en 1955 se organizaba en el Rijksmuseum de *Amsterdam* una gran exposición “De Triomf van het Maniërisme” (El triunfo del manierismo europeo), organizado por el Consejo de *Europa*. Todavía, en 1963, en Estados Unidos, en la universidad de Princeton, en el

marco del veintésimo congreso de historia del arte, la mayoría de las conferencias propuestas se centraban en el tema del Manierismo. En estos mismos años, precisamente en 1964, Hauser escribía su ensayo y como veremos su investigación interdisciplinar y de enfoque marxista resultaba como siempre una voz a contracorriente.

En la introducción al libro de Antal del que hemos hablado en el apartado anterior, Hadjinicolaou denunciaba que en los años 60 las nuevas investigaciones sobre la época manierista habían excluido otra vez cualquier relación con los factores externos a la obra, marcando una “vuelta a Wölfflin” (Antal, 1988:17). Leemos:

Es interesante observar el cambio en el punto de vista sobre el manierismo de los historiadores del arte burgueses actuales (Antal habría dicho "historiadores del arte de la concepción antigua"). La tendencia general conduce a una eliminación de cualquier clase de interpretación que relacione el manierismo con los acontecimientos o tendencias sociales, políticas y religiosas contemporáneos. En cierto modo, una vuelta a Wölfflin y la autogénesis del estilo... (Antal: 1988, 17).

El historiador griego se refería específicamente a un ensayo *Manierismo* (1963) de John Shearman, que había cosechado un gran éxito académico en aquellos años. A diferencia del ensayo de Hauser, donde –como hemos dicho repetidas veces– se investigaba sobre la crisis existencial manierista a partir de las condiciones sociales y económicas de la época, John Shearman proponía un punto de vista completamente opuesto, sosteniendo que: “uno de los aspectos más significativos del Manierismo es que su nacimiento fue fácil y no hubo de esperar a ninguna crisis” (Shearman, 1984:53). Shearman era profesor en Princeton, una de las universidades más prestigiosas de Estados Unidos y además en los años 60 cuando, bajo la guerra fría, la ‘dictadura’ cultural estadounidense se iba imponiendo cada día más en la cultura europea (Saunders, 2000; 2001). El enfoque del historiador estadounidense era estilístico y formalista y lo que proponía, como explicaba Hadjinicolaou, era un planteamiento diferente donde el Manierismo se concebía como estilo, sin problemáticas de fondo.

Shearman, así como otros historiadores del arte de Princeton como Craig Hugh Smyth (1963) y S. J. Freedberg (1965), proponían cambiar la palabra “manierismo” con “maniera” tal como se encontraba originalmente en *Le vite* (1550) de Giorgio Vasari, y arrebatando a esta corriente cualquier autonomía estilística y cultural preferían hablar de “tardo renacimiento”.

Según estos autores, los historiadores de la generación de los años 20 del siglo XX –que como hemos explicado encontraban muchas similitudes entre su propia generación y la manierista– habían fundamentado su interpretación del manierismo sobre un gran equívoco: el de interpretar esta época con ojos contemporáneos, es decir con los ojos de las crisis y de la sensibilidad de las vanguardias. Escribía Shearman:

Aproximadamente desde 1920 se acostumbra interpretar las obras manieristas en términos de “tensión”, “reacción”, “irracionalismo” y “crisis” [...] de ansiedad (en la mente del artista), de desazón espiritual [...] Si retrocedemos un poco, veremos que la “tensión” y todo lo demás tiene un regusto propio de comienzos de siglo XX, y de hecho el historiador sabe perfectamente que la interpretación expresionista del Manierismo es una invención del periodo expresionista (Shearman, 1984:163).

Shearman consideraba que no se podía mirar a una obra de arte con los ojos del presente, sino que había que hacerlo con los de la época tomada en consideración y por eso señalaba: “Y siempre que podamos debemos interpretar una obra de arte devolviéndola a la red de ideas en que nació [...] La finalidad de la historia es [...] mostrar que el pasado no es lo mismo que el presente. Las normas y criterios de hoy no son la guía adecuada para entender el pasado; por el contrario, son una verdadera traba” (Shearman, 1984:164). Según Shearman, pues, las interpretaciones del manierismo como época de crisis eran totalmente infundadas. Casi desafiando aquella larga e importante historiografía sobre la cuestión, el autor rechazaba todas las teorías que hasta entonces se habían propuesto, sosteniendo que, contrariamente, el Manierismo era una época de tranquilidad.

Shearman lo hacía explícito:

El Manierismo es un estilo de excesos y [...] sólo podían florecer en un ambiente muy seguro de sí mismo [...] y una de las razones de esta seguridad era el convencimiento de que los artistas, lejos de situarse en una actitud de reacción contra algo, estaban en esa línea de perfección progresiva que, retrospectivamente, resultaba manifiesta en el Renacimiento (Shearman, 1984:197).

Su idea de Manierismo era totalmente opuesta, pues, a la lectura sufrida, melancólica, apasionada e intelectual de Hauser. Shearman hablaba en cambio del Manierismo como de una época hedonista, y por eso señalaba:

Las obras manieristas se hicieron, quizás más agresivamente que las demás para disfrutar de ellas. Son productos de una sociedad epicúrea; una sociedad ciertamente más dada al escepticismo que al entusiasmo, pero capaz de entusiasmarse sobre todo con la belleza artística. Belleza que deseaban y cultivaban en todos los terrenos imaginables (Shearman, 1984:212).

Como vemos, su tendencia formalista le empujaba a sostener que el Manierismo como estilo se difundía gracias a unos artistas, fundadores de una corriente artística, mientras que Hauser, Antal y sin embargo también Dvôrak hablaban en cambio de una corriente nacida no sencillamente como evolución de otro estilo, sino como exigencia ética y espiritual frente a una crisis social²¹⁴.

El ensayo de Shearman puede ser útil para nuestra tesis ya que nos

²¹⁴ Shearman consideraba que Tintoretto no se le podía definir como manierista, a diferencia de Hauser y Antal. El historiador estadounidense afirmaba: “Su obra es elegante en ocasiones y a veces resulta algo abstracta, pero nunca es pulida y arde siempre con una energía que la descalifica como manierista” (Shearman, 1984:64). De hecho según Shearman, el “denominador común de todas las obras de arte manieristas” era la “estilización deliberada” y un intelectualismo virtuoso. El historiador pensaba que el Manierismo se podía resumir en una “búsqueda de un estilo refinado en todas las artes y la convicción de vivir en una época más culta que su inmediata predecesora” (Shearman, 1984:67).

describe el clima intelectual en el que Hauser había tenido que vivir y que ya habíamos perfilado en la primera parte de esta tesis: un ambiente académico que miraba con desconfianza a los estudios interdisciplinarios y a Hauser indirectamente. En estos términos hablaba Shearman: “La tendencia moderna a una creciente especialización en todas las ramas de la investigación y el saber ha desalentado los estudios comparativos entre las artes; y los pocos que se hacen suelen inspirarnos desconfianza” (Shearman, 1984:66). Como hemos discutido, la historia del arte de tradición wolffliniana había intentado desanimar cualquier análisis que pusiera en relación los factores sociales y económicos con las obras de arte. Después de veinte años, Hauser volvía a enfrentarse con una realidad académica que ahora incluso rechazaba la idea de que el artista mismo pudiera ser susceptible a su entorno, y por eso Shearman afirmaba: “Sabemos aun muy poco del proceso de creación, pero está bastante claro que la mente del artista aísla la mayoría de las obras de arte incluso de sus crisis, sus alegrías, sus tragedias personales, igual que un niño está protegido en la matriz” (Shearman, 1984:72). Shearman y sus compañeros de Princeton, con su rechazo a otorgar cualquier papel a la historia y con su distancia bien marcada respecto a los estudios interdisciplinarios, volvían a tomar una postura conservadora, una “vuelta atrás a Wölfflin”. En las palabras de Shearman se hacía patente:

Se ha discutido mucho sobre las causas del Manierismo. Las polémicas se han centrado principalmente en torno a los factores históricos que pueden haber determinado la evolución de este estilo, lo cual suele llevar a terrenos muy alejados de proceso de la creación artística [...] Es posible dar muchos ejemplos de una indiferencia aparente de los artistas hacia las condiciones coetáneas. De hecho, es muy difícil determinar hasta que punto los hechos políticos, militares y económicos afectan directamente a los estilos artísticos (Shearman, 1984:70-72)²¹⁵.

²¹⁵ En este contexto Shearman afirmaba que en Venecia no hubo un estilo manierista a pesar de sus condiciones históricas y sociales desastrosas: “Sin embargo, los artistas venecianos continuaron trabajando en la misma línea, con serenidad imperturbable, totalmente ajeno a los desastrosos acontecimientos que habían

A pesar de esta renovación de los estudios formalistas sobre la época manierista²¹⁶, Hauser había seguido con sus ideas y había escrito su ensayo remarcando la importancia del desarrollo histórico en la lectura de las obras de arte, así como del papel necesario, a la hora de historizarlas, de los factores sociales y económicos. Y por eso en *Manierismo* afirmaba: “aun cuando todo artista es en cierto respecto ‘un caso único’, todos llevan en sí la signatura de una época [...] incluso el fenómeno más peculiar tiene también su lugar histórico y se halla en una conexión mayor o menor con otros fenómenos históricos simultáneos” (M:51)²¹⁷.

sacudido a su ciudad natal” (Shearman, 1984:72).

²¹⁶ Como los formalistas estadounidense, también en Europa la tendencia general en estos mismos años había sido la de desconocer el punto de vista de la generación de los años 20 y de sus discípulos. En Francia, por ejemplo, André Chastel (1968) no hablaba de Manierismo, sino de crisis del Renacimiento. Sin embargo, y aunque de manera más diluida y menos directa, también este autor volvía a hablar de una “crisis” de la época y creaba un marco histórico-social como premisa fundamental, alrededor de las explicaciones de esta. En los años 80, aún se escribía sobre el Manierismo, sobre todo en Italia, y aunque no se retomara la historia social de Hauser o de Antal, sin embargo se criticó mucho el punto de vista de los estudiosos de Princeton: Hessel Miedema (1978-1979), Antonio Pinelli (1998) y Maurizio Calvesi (1988). En Italia, Antonio Pinelli (1998), estaba de acuerdo con Shearman en que no había que mirar al Manierismo con los ojos de los “expresionistas” y en general de los vanguardistas. Pinelli definía como “*transfert culturale*” (Pinelli, 1998:13) aquel mecanismo cultural generado por la escuela austroalemana que veía la crisis en su época y la proyectaba en la del siglo XVI. Miedema, Pinelli y Calvesi asumían totalmente la idea de Manierismo como espejo de una crisis espiritual y social y a la vez hacían desaparecer el papel de la economía como factor de desarrollo histórico.

²¹⁷ Otro tema que dividía en dos bandos muy distintos la lectura marxista de la idealista y formalista era el del arte y del artista en la época del libre mercado, asunto que hemos tratado varias veces según el punto de vista de los intelectuales de izquierda. Shearman tenía otra lectura del tema y proponía una visión de la competitividad entre artistas en un sentido positivo: “la competición entre los vivos era además un estimulante para la consecución de un estilo perfecto” (Shearman: 1984, 81). Lo mismo ocurría con la obra de arte, que ahora se transformaba en una “realización perdurable de un virtuoso”: “El Manierismo está basado en la obsesión por conseguir una reacción favorable de la audiencia, y el estímulo de esa reacción

Sin embargo, se nos antoja cada vez más claro el porqué de la censura académica de Hauser. Por supuesto, la vuelta atrás a Wölfflin, se traducía inevitablemente en el desprecio dirigido al análisis marxista de la historia. Hauser publicaba *Historia social del arte y de la literatura* al comienzo de la guerra fría, con todas los riesgos que un texto marxista podía suscitar en aquella época y luego escribía *Manierismo* a mitad de los años 60 con un enfoque interdisciplinar en el momento en que se registraba una vuelta al formalismo: parece que, en este sentido, Hauser siempre se equivocaba de época. Él mismo lo había confesado, cuando en *Conversaciones con Lukács* escribía sobre sí mismo: “Si tuviera que expresarme en pocas palabras diría que soy alguien que hace la vendimia muy tarde, que cosecha las uvas después de la primera madurez, cuando el vino adquiere su aroma otoñal” (CCL:41). O tal vez este autor sólo intentó –torpemente– seguir sosteniendo su tesis materialista de la historia en un mundo que rechazaba –cada vez más– una postura intelectual abiertamente marxista. Finalmente, Hauser quedaba, de esta manera, como “un revolucionario sin revolución”, un intelectual a contracorriente.

pasa a ser una parte más importante que nunca de la función de la obra” (Shearman, 1984:79).

CONCLUSIONES

A lo largo de la tesis, hemos analizado a fondo la figura intelectual de Hauser y su teoría estética desglosando, tal vez con excesiva empeño, los aspectos –aparentemente– inconciliables de su pensamiento. Sin embargo, ha sido una operación útil para llegar a la conclusión de que detrás de las incongruencias que se pueden leer en ciertos pasajes de sus razonamientos se esconde la compleja personalidad intelectual de nuestro autor, caracterizada por una “existencia simultánea de contrastes netos” (Lukács, 1969:9). Nos hemos servido de la definición que Lukács daba de sí mismo y de su generación superviviente de la primera guerra mundial –dentro de la cual Hauser entraba de pleno derecho– en el prefacio a la segunda edición de *Historia y conciencia de clase*. En esta que fue su primera obra marxista, el filósofo húngaro admitía la condición ambigua y bipolar de algunos intelectuales marxistas e idealistas a la vez que tenían que convivir con dos actitudes y dos sentimientos casi opuestos hacia el mundo. En Hauser estos contrastes son evidentes: si por una parte hablaba del ‘hombre real’ en la sociedad, insertándolo en una determinada condición histórica y cultural, por la otra este sujeto se traducía en un ser individual y transhistórico cuyo sufrimiento existencial era paradigma de toda la humanidad.

El perfil de Hauser como intelectual “de contrastes netos” lo hemos explicado a través de otra formulación de Lukács, es decir, la de “romántica y anticapitalista” (Lukács, 1969:8). A través de la biografía de Hauser nos hemos percatado de que todas las realidades culturales que vivió y experimentó durante sus exilios por las capitales europeas estaban impregnadas de este sentimiento romántico, anticapitalista: así fue Budapest y su círculo dominical, así Viena y también Londres. A diferencia de Lukács cuyo ‘viraje ontológico’ hacia el marxismo (Löwy:

1976) –entendido como praxis política– solucionó en parte estas ‘disonancias’, Hauser se quedó siempre en esta condición dicotómica, por cuestiones políticas y académicas que hemos analizado en la tesis, la guerra fría y la fuerza del bloque estadounidense en la capital inglesa donde vivió casi toda su vida, y también por la falta de relaciones humanas, debidas probablemente a su dimensión social, intelectual y económica de marginalizado y *refusé*. Hay, sin embargo, otro factor que hay que tener en consideración para explicar esta característica del pensamiento de Hauser: nuestro autor no se desapegó nunca realmente de su identidad de intelectual de *fin de siècle*, y por eso fue mucho más cercano a un autor como Dvôrak, con sus luchas entre espíritu y materia, que a muchos de sus contemporáneos.

La lucha que nuestro autor había declarado al capitalismo se traducía en un grito de socorro, finalmente silencioso, para una humanidad representada por un sujeto individual, sin clase social y sin identidad histórica, un sujeto desnudo de cualquier politización más allá de la de existir, de pretender su lugar y de reivindicar su dignidad en tanto que ‘hombre entero’. En el primer capítulo de la segunda parte habíamos citado ya a Benjamin, que acababa *El autor como productor* (1934) diciendo que “la lucha revolucionaria no es una lucha entre el capitalismo y el espíritu sino entre el capitalismo y el proletariado” (Benjamin, 2004:35). Benjamin se refería a la inteligencia alemana de izquierda –que “siendo de izquierdas es burguesa” (Benjamin, 2004:32)– sosteniendo que por muy revolucionaria que quisiera parecer, ejercía funciones contrarrevolucionarias, porque el escritor experimentaba “su solidaridad con el proletariado sólo según su propio ánimo, pero no como productor” (Benjamin, 2004:32). Aunque hemos destacado que Hauser no había mantenido nunca la lucha proletaria como un fin a perseguir, sí que había guardado esperanzas en un utópico derrocamiento del capitalismo aunque fuera desde una posición de ‘observador’ e incluso a veces conservadora, –en su búsqueda de un *status quo* idealizado. En el caso de Hauser, como vemos, la lucha se puede resumir en el dualismo “capitalismo *versus* espíritu”, donde por espíritu Hauser entendía la interioridad del

hombre, el significado más profundo de la existencia humana, el que el capitalismo estaba amenazando.

Parecería que Hauser eligió un camino solitario en lugar de colectivo, solitario como había sido toda su vida. Fue entonces un revolucionario sin revolución pero porque más bien fue un hombre rebelde. Por eso nos gusta retomar el concepto de revuelta tal como Camus lo definía en su ensayo *El hombre rebelde* (1951). Camus, como Hauser, pensaba que el gesto del hombre rebelde nacía de la defensa de la naturaleza humana en su realidad *hic et nunc*, es decir, procedía a partir de la experiencia individual hacia la búsqueda del valor de la solidaridad entre hombres. En efecto, como hemos discutido a lo largo de la tesis, a pesar de sus intenciones teóricas ligadas al materialismo dialéctico, Hauser insinuaba constantemente la existencia de una naturaleza humana que sobrevivía, a pesar de las épocas, y por eso hablaba de un arte ‘auténtico’ que aliviaba al individuo de aquella existencia caótica y dolorosa que era la vida. Aunque Hauser se refería al hombre moderno y a sus sentimientos de desamparo y desolación frente a la sociedad burguesa, estaba hablando de un individuo único y general a la vez, cuyo sufrimiento era más existencial que político y además dentro de una vida inefable de por sí. Como decía Camus: “La rebelión nace del espectáculo de la sinrazón ante una condición injusta e incomprensible. Pero su impulso ciego reivindica el orden en medio del caos y la unidad en el corazón mismo de aquello que huye y desaparece” (Camus, 2008:15). En estas líneas de Camus encontramos parte de lo que hemos visto en las reflexiones de Hauser. “¿Qué es un hombre rebelde? –decía Camus– Un hombre que dice que no... ¿Cuál es el contenido de ese “no”? Significa por ejemplo, “las cosas han durado demasiado” “hasta ahora, sí; en adelante, no”, “vais demasiado lejos” y también “hay un límite que no pasaréis” (Camus, 2008:17).

El marxismo de Hauser no se fundaba, como en otros autores, en la praxis política, sino más bien en una cuestión ética que, sorprendentemente para un autor que se declaraba marxista, estaba

desvinculada del aspecto político. En efecto, el *trait d'union* entre la posición marxista de Hauser y su identidad romántica anticapitalista se traduce en el “llamamiento moral y el mensaje humanista”, que nuestro autor atribuía al arte —y a su público— por su potencial de emancipación y liberación frente al destino trágico que la humanidad estaba viviendo en la sociedad burguesa. Este anhelo inscribía la experiencia individual en el marco de un compromiso ético con los demás. Por eso Hauser afirmaba:

El llamamiento moral y el mensaje humanista que transmite el arte no estriba, sin embargo, en sensaciones especiales ni en prohibiciones expresas, sino en el llamamiento a un comportamiento serio, sereno y racional hacia el mundo, la vida y todo lo que pueda comportar la coexistencia con los demás (SA:510).

Sin embargo, esta teoría del arte que hemos definido en muchos pasajes de la tesis como ‘intersubjetiva’ y ‘tráns-histórica’ sabía convivir con un valiente análisis del presente, tal como lo hemos analizado en su ensayo *Manierismo*. Hauser, en efecto, utilizaba la alegoría de la historia para poder explicar a la humanidad la condición del presente en su desarrollo material. Y, como hemos comentado, bien lo había detectado Gombrich, en su crítica al autor, cuando consideraba que: “quizá el problema reside en que Arnold Hauser confiesa no estar interesado en el pasado en cuanto tal, sino en tomar como propósito de la búsqueda histórica la comprensión del presente” (MCJ:92).

En estas conclusiones de la tesis queremos enfatizar, de hecho, que Hauser, lejos de ser un autor obsoleto, puede ser considerado un autor aún muy actual. Por ejemplo, a principio de los 90 Keith Moxey, reactualizando el discurso de Michael Bakhtin y Valentin Volosinov, escribía un interesante artículo titulado “Semiotics and the Social History of Art” (1991), y llegaba a la conclusión que no sólo las obras de arte son un dispositivo ideológico, sino que también lo es el historiador del arte, definido por el autor como “an ideological sign engaged in the production of ideological signs” (Moxey, 1991:990). El autor añadía después que “Not only is the historian’s understanding of

the past an ideology critique but the critique itself is ideological” (Moxey, 1991:990). La cuestión que Moxey desarrollaba en su reflexión era un tema que había sido central en el pensamiento de Hauser cincuenta años atrás, es decir que el punto de vista del historiador no podía darse nunca por cerrado y absoluto, porque él mismo era productor de valores ideológicos de su cultura. Hauser lo había enunciado de la siguiente manera:

Las distintas observaciones críticas en relación con la misma obra se comportan entre sí, de hecho, más como variaciones que como soluciones de un problema en mutua competencia. Por lo general, no pueden compararse entre sí como más o menos correctas, acertadas o decisivas, sino que revelan un número mayor o menor de rasgos ilustrativos de la obra respectiva. Queda abierta la cuestión de si se trata en general de una consideración objetiva, racionalmente inmejorable, o más bien *de un punto de vista situado en el límite entre poesía y verdad, teoría y praxis* [...] Ninguna crítica de arte puede ser totalmente objetiva, ajena al presente, atemporal y definitiva. Cada crítica es esencialmente crítica del día y se emite desde el punto de vista de las condiciones respectivas (SA:608-609).

Hauser había criticado la historia del arte de su época por haber descuidado y ensombrecido no solamente la individualidad histórica, social y cultural del artista sino también la del historiador mismo, la del crítico y más en general la del intelectual. Según la historia del arte “sin nombres” –definición que Hauser tomaba especialmente de Wölfflin y reutilizaba para referirse a la historia del arte tanto idealista como marxista (IHA:167)– el artista era mero instrumento de una voluntad que en realidad podía prescindir de éste, porque produciendo las obras de arte daba vida a formas y a valores que preexistían en su genialidad, o en la voluntad de Dios o del Espíritu (idealismo), o en las contradicciones de la realidad (marxismo); asimismo, los historiadores y los críticos eran vates, personas iluminadas que explicaban narrativamente el sentido de una realidad ya establecida. Lo que salvó a Hauser de caer en esta trampa, fue su relativismo y su prudente antidogmatismo que se manifestaba en su visión de la historia del arte y de las mismas producciones culturales como algo que nunca se da por concluido, que nunca está acabado y que nunca puede llegar a la

verdad, porque siempre varía y cambia el punto de vista cultural, histórico y social del sujeto crítico. Cualquier juicio sobre el arte representa una construcción de los valores del presente y por eso nuestro autor afirmaba:

Una cosa parece segura, y es que ni Esquilo ni Cervantes ni Shakespeare, ni tampoco Giotto o Rafael estarían de acuerdo con nuestra interpretación de sus obras. A menudo, llegamos a una “comprensión” de las creaciones de la cultura, sólo arrancando un motivo de su conexión originaria y situándolo en la conexión de nuestra propia concepción del mundo [...] No es tan absurdo afirmar que toda comprensión del pasado histórico es, en cierto modo, una “incomprensión”. El punto de vista desde el que se considera la historia no se encuentra, ni mucho menos, fuera de la historia (IHA:315-320).

Emancipando la figura del historiador/intelectual de una tradición que le negaba un valor individual, y reinsertándolo plenamente en la historia, Hauser decía algo muy innovador e incómodo a la vez, sobre todo si consideramos la ideología cultural que él mismo representaba y la época en la que estaba viviendo. El hecho de que el intelectual no fuera imparcial, sino que fuera falible, le devolvía la posibilidad de ser sujeto; por un lado dejaba de transmitir valores universales para poder construir los valores de su sociedad y de la cultura de su época, y por el otro además podía transmitir –aunque sin darse cuenta– lo que era su historia personal, sus convicciones y su humanidad.

En este sentido, Hauser puede ser considerado una referencia para entender –y no olvidar– cuestiones ciertamente cruciales de la historia del arte como diagnóstico del presente. En 1994 John Roberts escribía *Art Has No History* y clamaba por la reconstrucción de una historia del arte materialista. En 1998, Gen Doy publicaba el ensayo *Materializing Art History*, cuyo título e intención intelectual demostraba que aún muchos historiadores del arte mantenían –y mantienen– cierta reticencia a considerar las obras de arte en su condición de objetos materiales, es decir, de producciones culturales. Las consideraciones de los dos historiadores del arte marxistas nos remiten a las luchas que

hace más de sesenta años habían empezado Antal y Hauser y que siguen siendo actuales en la medida en que los estudiosos marxistas aun intentan resistir y afirmar un análisis de las producciones culturales que se base en un estudio social, cultural, histórico y económico y que a la vez se dé cómo praxis política de investigación sobre las dinámicas de la sociedad en su conjunto²¹⁸.

Hauser abría la perspectiva a través de la cual escribir sobre arte y sobre su historia no se traducía solamente en expresar un juicio sobre un acontecimiento del pasado, sino que servía para descubrir y construir valores en el presente, influyendo en ello y luchando por ello. La historia del arte como dispositivo construía un acción ética y política en el presente. La afirmación de Hauser, en los años 50, por la cual “ninguna historia del arte puede considerarse nunca como conclusa” (IHA, 325) nos ayuda a volver a plantear una visión más actual de la historia del arte en tanto que parte fundamental de la historia de la cultura del hombre, y que por eso mismo no puede cerrarse nunca del todo. Una historia del arte pensada y vivida como algo fluido y a la vez como algo que no debe tener una necesidad de verdad, de cientificidad en el sentido objetivo, más allá del momento histórico que inevitablemente representa. Un estudio marxista del arte, como proponen Andrew Hemingway y John Roberts en *ReNew Marxist Art History* (2013), que investigue las condiciones sociales y económicas de las producciones artísticas no como telón de fondo, sino como sustancia y terreno de los conflictos sociales e históricos:

Exposing art history –following German critical theory more generally- to a transcendental method, in which political economy and the social

²¹⁸ En el capítulo 2.3.1 y en el capítulo 8.1, hemos analizado los escritos de Hauser y Antal sobre el tema del arraigo de la historia del arte tradicional, que consideraba la obra de arte aun como algo inefable y casi sagrado. En 1958 Hauser escribía su *Introducción a la historia del arte* y acusaba a la teoría del arte formalista de aislar el arte de su conexión con los aspectos sociales y materiales e insistía en que la resistencia de estas posturas era de origen político e ideológico.

production of art are not simply the ‘backdrop’ to artistic exemplariness but the very *substance* of its structural limitations, aporiae and possibilities, in other words, the historical art work becomes a set of conflicts that artists inherit, deflect, obscure, remake, expand or define under different conditions and with different expectations (Hemingway, 2013:40).

Y sigue Roberts remarcando la importancia de una historia del arte que no puede ser proyectada como solución hacia el futuro, sino sólo en un presente de praxis política: “Indeed, if art history is to be adequate to the contemporary and future conditions of art’s production, it must proceed from the blockages and hiatuses of the present” (Roberts, 2013:40).

Analizando a Hauser como marxista hemos llegado a la conclusión de que su aportación al marxismo, aunque inevitablemente peculiar, estaba bien arraigada dentro de la tradición de su generación. Es inevitable considerar que hay muchos “marxismos” (Fernández Buey, 1998) en la medida en que las diferentes generaciones que se han sucedido después de la muerte de Marx lo han interpretado de manera diferente, creando verdaderas corrientes de pensamiento crítico que reflejaban sus propias exigencias culturales e históricas. A la vez, cada autor de esta tradición ha aportado su enfoque personal. Como señalaba Francisco Fernández Buey:

La otra parte de la historia de siempre es que los herederos, continuadores o discípulos del pensador renovador tienden, como es natural, a ampliar el punto de vista de éste precisamente a aquellos ámbitos poco o nada tocados, y en ese esfuerzo de ampliación piden a veces al maestro respuestas a preguntas que por modestia científica, desconocimiento o falta material de tiempo aquél no pudo sino esbozar o tratar marginalmente (Fernández Buey, 1986:43).

Los escritos de Marx son una obra abierta que nunca dejará de ser investigada e interpretada aunque cada generación necesite dar una lectura propia y la defienda como la más oportuna: las ideas forman parte integrante de la realidad cultural y social de los individuos, y por eso cambian, son fluidas. La mayoría de los escritos de Marx no

fueron acabados o no fueron publicados antes de su muerte²¹⁹, y en el caso de los escritos sobre el arte donde encontramos más bien fragmentos y comentarios en lugar de teorías definidas y articuladas, ha sido evidentemente comprensible la búsqueda de una interpretación por parte de los autores posteriores. Estamos de acuerdo con la perspectiva del historiador del arte marxista David Craven, que sostiene que es precisamente gracias a esta condición “no cerrada” de los escritos de Marx que ha sido posible el desarrollo de una larga y fructífera tradición crítica (Craven, 2002:268): “this point of irresolution at the center of Marx’s position has triggered a healthy, virtually unrivalled richness within Marxist Thought that continues to make it one of the major modern traditions for mounting a systematic critique” (Craven, 2002:268). Con estas reflexiones, podemos afirmar que cada lectura sobre Marx y Engels añade algo a la historia y es testimonio de su momento; como ya decía Hauser, “a pesar de todo no es tanto el objeto sino más bien el punto de vista lo que varía y cambia” (IHA:60). Y este punto de vista del historiador depende del cambio de ideología, entendida aquí por Hauser no como falsa conciencia sino como “aquel aspecto compartido colectivamente, casi convencionalmente” (IHA:60). Retomando la parte final de nuestra Introducción, podemos seguir afirmando que Hauser no se puede considerar un autor ‘superado’, ni debería ser olvidado. Al contrario, dentro del pensamiento complejo y a veces contradictorio del autor, se esconden propuestas innovadoras que nos ayudan a replantear la historia del arte como praxis política.

²¹⁹ Poco a poco se fue extendiendo la necesidad de abordar definitivamente una edición exhaustiva, crítica y profesionalizada de los escritos de Marx. Tras superar múltiples dificultades, el que se viene llamando *MEGA-2* logra encarrilarse en la década de los noventa con la fundación de la IMES (*Internationale Marx-Engels Stiftung*), para que asumiera la responsabilidad de la edición. La IMES, establecida en Amsterdam en 1990, aglutina actualmente una densa y extensa red internacional de Academias, Universidades y Centros de Estudio e Investigación de máximo prestigio de todo el mundo. El proyecto *MEGA-2* recibe subvenciones de numerosas fundaciones y entidades. Hasta hoy, de los 114 volúmenes previstos, los publicados se acercan a los 60.

En esta tesis hemos intentado revalorizar la figura intelectual de Arnold Hauser, para que tenga la consideración que merece. Esta investigación tiene sin duda aspectos criticables; una lectura a veces demasiado política de ciertas cuestiones, como en el caso de la disputa entre Gombrich y Hauser; o haber exigido de nuestro autor, con excesivo énfasis, una teoría marxista más coherente o tal vez sólo más revolucionaria. Sobre este segundo aspecto, especialmente, porque se lo hemos pedido a un autor profundamente nostálgico, solitario y aislado que a pesar de ello no dejó de creer en un mundo mejor. A la vez, algunas de las temáticas que aquí hemos abordado sólo las hemos podido esbozar, y sin duda merecerían más atención y consideración, como la de la crisis de la modernidad en los intelectuales de principio de siglo XX, o los plausibles vínculos intelectuales entre Hauser y otros autores, como en el caso de Simmel.

Sin embargo, nos damos cuenta que es inevitable pagar las consecuencias de la elección de escribir una monografía sobre un autor tan complejo, un judío solitario, marxista y romántico. Además, cuando se investiga sobre un solo autor, sobre su vida y su pensamiento, tal vez sea inevitable identificarse con él, y por eso exigirle respuestas a nuestras propias inquietudes.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

* En la bibliografía, hemos indicado entre paréntesis el año de la primera edición de los textos. A lo largo del trabajo, hemos utilizado exclusivamente esta fecha cuando hemos citado una obra; sin embargo, las páginas a las que nos referimos son las de la edición empleada (que cuando no coincide con la primera edición, el año de publicación aparece al final de la referencia bibliográfica).

AA. VV. (1964). *Marxismo y Sociología*. Buenos Aires: Jorge Álvarez editor.

ABELL, Walter (1953). “Review of the book: *The Social History of Art* by Arnold Hauser”. En: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 11, núm. 3, p. 265.

ADORNO, Theodor W (1951). *Minima moralia*, Madrid: Akal, 2004.

—— (1951). *Prismas: la crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ariel, 1962.

—— (1956). *Disonancias: Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Akal, 2009.

—— (1966). *Dialéctica negativa*. Madrid: Akal, 2005.

—— (1970). *Sobre Walter Benjamin*, Madrid: Cátedra, 1995.

—— (1970), *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004.

—— (1974). *Notas de literatura*. Madrid: Akal, 2003.

ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER Max (1947). *Dialectica de la ilustración*. Madrid: Akal, 2007.

—— (1956). *La Sociedad: lecciones de sociología*. Buenos Aires: Proteo, 1971.

—— (1959). “Teoría de la Pseudocultura”. En: *Sociológica*. Madrid: Taurus, 1966, p. 175-199.

ADORNO, Theodor y BENJAMIN Walter. *Correspondencias (1928-1940)*. Madrid: Trotta, 1998.

- ADORNO, Theodor y POPPER, Karl (1969). *La disputa del positivismo en la sociología alemana*, Barcelona: Grijalbo, 1973.
- AGAMBEN, Giorgio (2001). *La comunidad que viene*. Torino: Bollati Boringhieri.
- ALTHUSSER, Louis (1965). *La revolución teórica de Marx*. México, D.F.: Siglo XXI, 2004
- (1966). “Sobre el conocimiento del arte: respuesta a Andre Daspre”. En: *Ideas y valores*, núm. 30-31 (1968) p. 7-11.
- (1970). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado: Freud y Alcan*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- ALTHUSSER, Louis y ÉTIENNE Balibar (1967). *Para leer el capital*. México, D.F.: Siglo XXI, 1969.
- ANDERSON, Perry (1969). *La cultura represiva, elementos de la cultura nacional británica*. Barcelona: Anagrama, 1977.
- (1976). *Consideraciones sobre el marxismo occidental*. México, D.F.: Siglo XXI, 1979.
- (1990). “A Culture in Contraflow-II”. En: *New Left Review*, núm. 182, p. 85-137.
- ANTAL, Frederick (1934-35). *Rafael entre el clasicismo y el manierismo, cuatro conferencias sobre la pintura de Italia central en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Visor, 1988.
- (1936). “Reflections on Classicism and Romanticism”. En: *The Burlington Magazine*, vol. 68, núm. 396, p. 130-141.
- (1947). *El Mundo florentino y su ambiente social: la república burguesa anterior a Cosme de Medicis*. Madrid: Guadarrama, 1963.
- (1949). “Remarks on the Method of Art History: I”. En: *The Burlington Magazine*, vol. 91, núm. 551, p. 49-52.
- (1966). *Clasicismo y romanticismo*. Madrid: Alberto Corazón, 1978.
- ARATO, Andrew y BREINES, Paul (1979). *El Joven Lukács y los orígenes del marxismo occidental*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- AZATYAN, Vardan (2010). “Ernst Gombrich’s Politics of Art History: Exile, Cold War and The Story of Art”. En: *Oxford Art Journal*, núm. 33, p. 127-141.

- BANN, Stephen (1986). "How Revolutionary is the New Art History?". En: *The New Art History*. A.L. Rees y Frances Borzello (eds.), London: Camden Press, p. 19-39.
- BARAVALLE, Marco (ed.) (2009). *L'arte della sovversione*. Roma: Manifestolibri.
- BARR, Alfred H. (1936), *Cubism and Abstract Art*. New York: Museum of Modern Art.
- BAUDELAIRE, George (1862). "La pérdida del aureola". En: *Spleen de París*. México: FCE, 2000, p. 157-158.
- BAUDRILLARD, Jean (1970). *La sociedad de consumo: sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI, 2009.
- BAUMAN, Zygmunt (1964). *Fundamentos de sociología marxista*, Madrid: Alberto Corazon, 1975.
- (2007). *Arte, ¿Líquido?* Madrid: Sequitur.
- BAXANDALL, Lee (1968). *Marxism and aesthetics: A selective annotated bibliography*. New York: Humanities
- BAXANDALL, Michael (1972). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.
- BEAUMONT Matthew, HEMINGWAY Andrew, LESLIE Esther, ROBERTS John (eds.) (2007). *As Radical as Reality Itself: Essays on Marxism and Art for the 21st Century*. Bern: Peter Lang International Academic Publisher.
- BECK, Heinrich (1988). "Arnold Hauser und Theodor Adorno Zeugnisse einer Freundschaft". En: *Der aquädukt, 1763-1988*. Múnich: Beck, pp. 507-514.
- BELLORI, Giovanni (1672). *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*. Torino: Einaudi, 2009.
- BENHABIB, Seyla (1994). "La crítica de la razón instrumental". En: Žižek (2003).
- BENJAMIN, Walter (1925). *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.
- (1929). "El Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea". En: *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid: Taurus, 1980.
- (1931). *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro, 2011.

- (1934). *El autor como productor*. México: Itaca, 2004.
- (1936). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Taurus, 1989.
- (1940). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: UACM, 2008.
- BEREL, Lang y FORREST, Williams (eds.) (1972). *Marxism and art: writings in aesthetics and criticism*. New York: McKay.
- BERGER, John (1954). “Frederick Antal: a personal tribute”. En: *Burlington Magazine*, vol. 96, núm. 617, p. 259-260.
- (1958). *Un pintor de hoy*. Barcelona: Alfaguara, 2002.
- (1972), *Ways of Seeing*, London: Penguin Books, 2008
- BERGSON, Henri (1907). *La evolución creadora*. Buenos Aires: Cactus, 2007.
- BERMUDO, José Manuel (1977). *Filosofía marxista: manual de materialismo dialéctico*. Barcelona: Madrágora.
- (1975). *El concepto de praxis en el joven Marx*. Barcelona: Península.
- (1979). *De Gramsci a Althusser*. Barcelona: Horsori.
- BERNABEI, Franco (1991). *Percorsi della critica d'arte*. Padova: Cleup.
- BIRD, John (1986). “On Newness, Art and History: Reviewing Block 1979-1985”. En: A.L. Rees and Frances Borzello (1986), *Londres: Camden Press*, p. 32- 40.
- BLOCH, Ernst (1918). *El Espíritu de la Utopía*. Madrid: Aguilar, 1977.
- (1921). *Thomas Müntzer, teólogo de la revolución*. Madrid: Machado, 2002.
- (1951-1956). *Entremundos en la Historia de la Filosofía*. Madrid: Taurus, 1984.
- (1959). *El Principio esperanza*. Madrid: Trotta, 2004-2006, III vol.
- BLUNT, Anthony (1973). “From Bloomsbury to Marxism”. En: *Studio International*, (Reprinted *Art Monthly*), núm. 32, 1979, p. 12-17.
- BOASE, Thomas S. R. (1952). “review of the book: *The Social History of Art* by Arnold Hauser”. En: *The Burlington Magazine*, vol. 94, núm. 595, p. 299.
- BOBBIO, Norberto (1969). “Pareto e la critica delle ideologie”. En: *Saggi sulla scienza politica in Italia*. Bari: Laterza.

- (1969). “L’ideologia in Pareto e in Marx”. En: *Saggi sulla scienza politica in Italia*. Bari: Laterza.
- BODEI, Remo (1993). “Tempi e mondi possibili: arte, avventura, straniero in Georg Simmel”. En: *Aut Aut*, núm. 257, p. 59-71.
- BOIME, Albert (1987). *Historia social del arte moderno*. II vol, Madrid: Alianza.
- BOLOGNA, Ferdinando (1979). “I metodi di studio dell’arte italiana e il problema metodologico oggi”. En: *Storia dell’arte italiana. Questioni e metodi*, vol. 1. Torino: Einaudi.
- BORDONI, Carlo (ed.) (2001). *Introduzione alla Sociologia dell’arte, Antologia storica e metodologie critiche*. Pisa: SEU.
- BORN, Robert (2013). “World Art Histories and the Cold War”. En: *Journal of Art Historiography*, núm. 9, p. 1-20.
- BOTTOMORE, Tom (1975). *La sociología marxista*, Madrid: Alianza, 1976.
- BOURDIEU, Pierre (1977). *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (1979). *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1998.
- BOURDIEU, Pierre y DARBEL, Alain (1969). *L’amour de l’art: Les musées d’art européens et leur public*. París: Les Éditions de Minuit.
- BOYLAN, Thomas A. (2008). “Challenging Popperian Rationality: Wittgenstein and Quine Reconsidered”. En: *Popper and Economic Methodology*, Thomas Boylan y Paschal O’Gorman (eds.). Nueva York: Routledge, p. 58-72.
- BOZAL, Valeriano (ed.) (1996). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid: Visor.
- (1999). *El gusto*, Madrid: La bolsa de la Medusa.
- BRAUDEL, Fernand (1968). *La historia y las ciencias sociales*. Madrid: Alianza 1974.
- BRECHT, Bertolt (1920-1929). *El Compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Península, 1984.
- BREINES, Paul (1979). “Young Lukács, Old Lukács, New Lukács”. En: *The Journal of Modern History*, vol. 51, núm. 3, p. 533-546.

- BRIHUEGA, Jaime (1996). "La sociología del arte". En: Bozal (1996), p. 264-278.
- BURCKHARDT, Jakob (1855). *El Cicerone*, Barcelona: Iberia, 1953.
- BÜRGER, Peter (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1997.
- BURGESS, Robert M. (1966). "Review of the book: *Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art* by Arnold Hauser". En: *Comparative Literature*, vol. 18, núm. 3, p. 284-286.
- BURKE, Peter (1971). "Pierre Francastel and the Sociology of Art". En: *Archives européennes de sociologie*, vol. XII, núm. 1, p. 141-154.
- (1972). *El Renacimiento italiano*. Madrid: Alianza, 1993.
- (1983). "Review of the book: *The Sociology of Art* by Arnold Hauser". En: *The Burlington Magazine*, vol. 125, núm. 968, p. 707-708.
- (2004). *What is Cultural History?*. Cambridge: Polity Press, 2008.
- CALVESI, Maurizio (1989). *Il Sacro Bosco di Bomarzo e le poetiche del terribile e del meraviglioso nell'età del manierismo*. Roma: Bagatto libri.
- CAMUS, Albert (1951). *El hombre rebelde*. Barcelona: Losada, 2008.
- CARDÚS I ROS, Salvador (1993). "Notas para una lectura actualizada de *Ideología y utopía*". En: *Ries*, núm. 62, p. 123-131.
- CARRIER, David (1983). "Gombrich on Art Historical Explanations". En: *Leonardo*, vol. 16, núm. 2, pp. 91-96.
- CARTER, Warren, HARAN, Barnaby y SCHWARTZ, Frederic J. (eds.) (2013). *ReNew Marxist Art History*. Londres: Art/Books.
- CASTELNUOVO, Enrico (1972). "Per una storia sociale dell'arte I". En: *Arte, industria e rivoluzioni*. Pisa: Edizioni della Normale, 2007.
- CASTORIADIS, Cornelius (2007). *Ventana al caos*. México: Fondo de cultura económica, 2008.
- CAUDWELL, Christopher (1937). *Ilusión y realidad: una poética del arte marxista*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1972.
- (1938). *La Agonía de una cultura burguesa*. Barcelona: Anthropos, 1985.
- CHASTEL, André (1965). *La crisis del Renacimiento: 1520-1600*. Barcelona: Carroggio, 1968.

- CHOMSKY, Noam (1967). *La Responsabilidad de los intelectuales y otros ensayos históricos y políticos: los nuevos mandarines*. Barcelona: Ariel, 1974.
- CLARK, Timothy (1973). *Imagen del pueblo: Gustave Courbet y la Revolución de 1848*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- (1974). “The conditions of Artistic Creations”. En: *The Times Literary Supplement*, núm. 24, p. 561-563.
- (1982). “Clement Greenberg’s Theory of Art”. En: *Critical Inquiry*, vol. 9, núm. 1, (The Politics of Interpretation), p. 139-156.
- (1999). *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848-1851*. Berkley: University of California Press.
- CODELUPPI, Vanni (2008). *Il Biocapitalismo. Verso lo sfruttamento integrale dei corpi, cervelli ed emozioni*. Torino: Bollati Boringhieri.
- COLLETTI, Lucio (1959). “Il marxismo come sociología”. En: *Società*, núm. 4.
- CONGDON, Lee (1983). *The Young Lukács*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- (1991). *Exile and Social Thought: Hungarian Intellectuals in Germany and Austria, 1919-1933*. Princeton N.J.: Princeton University Press.
- (2001). *Seeing Red: Hungarian Intellectuals in Exile and the Challenge of Communism*. De Kalb: Northern Illinois University Press.
- (2004). “Arnold Hauser and the Retreat from Marxism”. En: *Essays on Wittgenstein and Austrian Philosophy*, Tamás Demeter (ed.), Amsterdam: Rodopi, p. 41-61.
- CRAVEN, David (1994). “Meyer Schapiro, Karl Korsch, and the Emergence of Critical Theory”. En: *Oxford Art Journal*, vol. 17, núm. 1, p. 42-54.
- (2002). “Marxism and Critical Art History”. En: *A Companion to Art Theory*, Paul Smith y Carolyn Wilde (ed.), (2002). Oxford: Blackwell, p. 267-286
- (2008). “Review of the book: *Marxism and the History of Art: From William Morris to the New Left* by Andrew Hemingway”. En: *The Art Bulletin*, vol. 90, núm. 2, p. 302-306.

- CROCKROFT, Eva (1974). "Abstract Expressionism: Weapon of the Cold War". En: *Artforum*, vol. 12/10, p.43-54.
- CURTJUS, Ernst Robert (1948). *Literatura europea y Edad media latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- DAUVIGNAUD, Jean (1972). *Sociología del arte*, Barcelona: Península, 1988.
- DAY, Gail (2010). *Dialectical Passions: Negation and Postwar Art Theory*. Nueva York: Columbia University Press.
- DE PAZ, Alfredo (1976). *La crítica social del arte*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979.
- DEHINARD, Hanna (1975). "Reflections on Art History and Sociology of Art". En: *Art Journal*, v. 35, n. 1, p. 29-32.
- DESTUTT DE TRACY, Antoine-Louis (1796). "Mémoire sur la faculté de penser". En: Kennedy Emmet, *A Philosopher in the Age of Revolution: Destutt de Tracy and the Origins of Ideology*". Philadelphia: The American Philosophical Society, 1978.
- DILTHEY, Wilhelm (1883). *Introducción a las ciencias del espíritu: ensayo de una fundamentación del estudio de la sociedad y de la historia*. Madrid: Alianza, 1980.
- (1885). *Teoría de la concepción del mundo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- (1905). *Poética: La imaginación del poeta. Las tres épocas de la estética moderna y su problema actual*. Barcelona: Losada, 1961.
- DONAGGIO, Enrico. *La scuola di Francoforte: la storia e i testi*. Turín: Einaudi, 2005.
- DOY, Gen (1998). *Materializing Art History*. Oxford and Washington D.C.: Berg Publishers.
- DURÁN, José María (2008). *Hacia una crítica de la economía política del arte*. Madrid: Plaza y Valdés.
- DVÓRAK, Max (1923). *Idealism and Naturalism in Gothic Art*. Notre Dame Press, 1967.
- (1924). *The History of Art as the History of Ideas*, London: Routledge & Kegan Paul, 1984.
- EAGLETON Terry (1990). *La estética como ideología*. Madrid: Trotta, cop., 2006.

- (1991). *Ideología, una introducción*, Barcelona: Paidós, 2005.
- EGBERT, Donald D. (1967). “English Art Critics and Modern Social Radicalism”. En: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 26, núm. 1, p. 29-46.
- (1969). *El arte y la izquierda en Europa*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- ELIAS, Norbert (1939). *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- FARRELL, James T. (1942). “Literature and Ideology”. En: *College English*, vol. 3, núm. 7, p. 611-623.
- FEHÉR Ferenc y WIKOFF Jerold (1977). “The Last Phase of Romantic Anti-Capitalism: Lukács' Response to the War”. En: *New German Critique*, núm 10, p. 139-154.
- FERMI, Laura (1968). “Illustrious Immigrants: The Intellectual Migration from Europe, 1930-41”. En: *Science*, vol. 160, p. 636-638.
- FERNÁNDEZ BUEY, Francisco (1984). “Los gustos y las opiniones de Karl Marx sobre cuestiones literarias y artísticas”. En: *Enrahonar: quadernos de filosofía*, núm. 9, p. 84-85.
- (1998). *Marx (sin ismos)*. Barcelona: El Viejo Topo, 2004.
- FERNIE, Eric (ed.) (1995). *Art History and its Methods: A Critical Anthology*. Londres: Phaidon.
- FEYERABEND, Paul (1975). *Tratado contra el método: Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*. Madrid: Tecnos, 1986.
- FIRTH, Raimond (1957). “Review of the book: *The Social History of Art* by Arnold Hauser”. En: *American Anthropologist, New Series*, vol. 59, núm. 1, p. 138-140.
- FISCHER, Ernst (1959). *La necesidad del arte*. Barcelona: Península, 1989.
- (1963). *El artista y su época*. Madrid: Fundamentos, 1972.
- FONTANA, Josep (2013). *Por el bien del imperio: una historia del mundo desde 1945*. Barcelona: Pasado & Presente.
- FOSTER, Stephen C. (1975). “Clement Greenberg: Formalism in the ‘40s and ‘50s”. En: *Art Journal*, vol. 35, núm 1, p. 20-24.
- FRANCASTEL, Pierre (1951). *Pintura y sociedad*. Madrid: Cátedra, 1990.

- (1953). “Review of the book: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur by Arnold Hauser”. En: *L'Année sociologique* (1940/1948), Vol. 7, p. 527-529.
- (1970). *Sociología del arte*. Buenos Aires: Emecé, 1972.
- FRANK Mitchell B. y ADLER Daniel (eds.) (2012). *German Art History and Scientific Thought – Beyond Formalism*. Surrey, Burlington: Ashgate.
- FRANK, Tibor (2009). *Double Exile: Migrations of Jewish-Hungarian Professionals through Germany to the United States, 1919-1945*. Oxford: Peter Lang.
- FRASCINA, Francis (2003). “Institutions, Culture, and America’s «Cold War Years»: the Making of Greenberg’s «Modernist Painting»”. En: *Oford Art Journal*, vol. 26, p. 69-97.
- (2004). “Revision, Revisionism and Rehabilitation 1959/1999: The American Century, ModernStarts and Cultural Memory”. En: *Journal of Contemporary History*, vol. 39, núm. 1, p. 93-116.
- FREEDBERG Sidney J. (1965). “Observation on the painting of the maniera”. En: *Art Bulletin*, núm. 47, p.187-97.
- FRIEDLANDER, Walter (1957), *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*. New York: Columbia University Press.
- FRIGYESI, Judit (1998). *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*. Berkley: University of California Press.
- FROMM, Erich (1936). *Estudio sobre la autoridad y la familia*. Barcelona: Paidós, 1984.
- (1956). *El arte de amar*. Barcelona: Paidós, 2014.
- FROSINI, Fabio (2003). *Gramsci e la filosofia. Saggio sui Quaderni del carcere*. Roma: Carocci.
- FRY, Roger (1920). “Art and Socialism”. En: *Vision and Design*, New York: Norton, 1947.
- FURIÓ, Vicenç (1999). “Gombrich y la Sociología del arte”. En: *La Balsa de la Medusa*, núm. 51-52, pp. 131-161.
- GARAUDY Roger, SARTRE Jean Paul, FISCHER Ernst (eds.) (1986). *Estética y Marxismo*. Barcelona: Planeta Agostini.

- GINZBURG, Carlo (1986). "Da A. Warburg a E. H. Gombrich. Note su un problema di método". En: *Miti, emblemi, spie*, Turín: Einaudi, 1992, pp. 29-107.
- GLUCK, Mary (1985). *Georg Lukács and His Generation 1900-1918*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- GOLDMANN, Lucien (1963). *Towards a Sociology of the Novel*. London: Tavistock Publications, 1975.
- (1967-68). *Lukács y Heidegger: hacia una filosofía nueva*. Buenos Aires: Amorrortu, 1975.
- (1969). "Introducción a los primeros escritos de Georg Lukács". En: Lukács (1996), p. 150-178.
- GOMBRICH, Ernst H. (1953). "Historia social del arte". En: *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona: Seix Barral, 1968, p. 113-123.
- (1960). *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate, 2002.
- (1973). "Historia del arte y ciencias sociales". En: *Ideales e Ídolos: ensayo sobre los valores en la historia y el arte*. Madrid: Debate, 2000, p. 156-203.
- (1984). *Temas de nuestro tiempo*. Madrid: Debate, 1997.
- (1991). "Padre de la historia del arte. Lectura de las *Lecciones sobre estética* de G. W. F. Hegel (1770-1831)". En *Tributos: versión cultural de nuestras tradiciones*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 53- 67.
- GREENBERG, Clement (1939). "Avant-garde and Kitsch". En: *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 1961.
- (1960). "Modernist Painting". En: *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 1961.
- GUILBAUT, Serge (1983). *How New York Stole The Idea of Modern Art*. Chicago: The University of Chicago Press.
- (1980). "The New Adventures of the Avant-Garde in America: Greenberg, Pollock, or from Trotskyism to the New Liberalism of the 'Vital Center'". En: *October*, núm. 15, p. 61- 78.
- GUYAU, Jean Marie (1887). *El arte desde el punto de vista sociológico*. Madrid: Daniel Jorro, 1931.

- HABERMAS, Jurgen (1968). *Conocimiento e interés: la filosofía en la crisis de la humanidad europea*. Valencia: Universidad de Valencia, 1997.
- (1982). “Questions and Counter-questions”. En: Bernstein Richard J. (ed.). *Habermas and modernity*. Cambridge: Mit Press, 1985.
- HADJINICOLAU, Nicos (1973). *Historia del arte y luchas de clases*. Mexico: Siglo XXI, 1974.
- (1986). “The Social Art History of Art – An Alibi?”. En: *Ideas and Production*, núm. 5, p. 8-17.
- HALEWOOD, William H. (1968). “Review of the book: *Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art* by Arnold Hauser”. En: *History and Theory*, vol. 7, núm. 1, p. 90-102.
- HALL, Stuart (1977). *The Hinterland of Science: Ideology and the “Sociology of Knowledge*. Londres: CCCS of Birmingham University.
- (1992). “Cultural Studies and its Theoretical Legacies”. En: *Cultural Studies*, Lawrence Grossberg, Cary Nelson, Paula Treichler (eds), Nueva York: Routledge.
- HARDT, Michael y NEGRI, Antonio (2010). *Comune. Oltre il privato e il pubblico*. Milán: Rizzoli.
- HARRIS, Jonathan (2001). *The New Art History: A Critical Introduction*. Londres: Routledge.
- (2005). “Introduction”. En: *Social history of art* by Arnold Hauser, Londres: Routledge.
- HASKELL, Francis (1963). *Patrons and Painters*. London: Chatto and Windus.
- (1968). “Review of the book: *Classicism and Romanticism* by Frederick Antal”. En: *Burlington Magazine*, vol. 110, núm.780, p. 161.
- HATT, Michael y KLON, Charlotte (2006). *Art History: a Critical Introductions to its Methods*. Manchester: Manchester University Press.
- HAUSER Arnold (1951). *Historia social del arte y de la literatura*, Madrid: Debate, 1998, 3 vols.
- (1952) “The New Outlook”. En *Art News*, vol. 51, núm. 4, p. 43-45.
- (1958) *Introducción a la historia del arte*, Madrid: Guadarrama, 1975.

- (1964) *El Manierismo: la crisis del Renacimiento y las orígenes del arte moderno*, Madrid: Guadarrama, 1965, 3 vols.
- (1972) *Sociología del arte*, Madrid: Guadarrama, 1977, 5 vols.
- (1978) *Conversaciones con Lukács*, Madrid: Guadarrama, 1979.
- (1979) “The ‘l’art pour l’art’ Problem”, *Critical Inquiry*, vol. 5, núm. 3, pp. 425-440.
- HAYEK, Friedrich (1960). *The Constitution of Liberty*. Chicago: The University of Chicago Press.
- HAYES, Calvin (2009). *Popper, Hayek, and the Open Society*. Londres, Nueva York: Routledge.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1835). *Estética*. Buenos Aires: Losada, 2008.
- HEIDEGGER, Martin (1935). *El origen de la obra de arte*. Madrid: Alianza, 1996.
- HEINEMANN, Margot (1985). “The People’s Front and the Intellectuals”. En: Fyrth Jim (ed.). *Britain, Fascism and the Popular Front*. Londres: Lawrence & Wishart, p. 157-186.
- HEINICH, Natalie (2001). *Sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.
- (2011). “Sociologies of Art: With and Against Art History”. En: Rampley M. (ed.) (2011).
- HEMINGWAY, Andrew (1994). “Meyer Schapiro and Marxism in the 1930s”. En: *Oxford Art Journal*, vol. 17, núm. 1, p. 13-29.
- (1994). “Meyer Schapiro and Marxism in the 1930s”. En: *Oxford Art Journal*, vol. 17, núm. 1, p. 13-29.
- (1996). “Marxism and Art History after the Fall of Communism”. En: *Art Journal*, vol. 55, núm. 2, p. 20-27.
- (2006). *Marxism and History of Art: From William Morris to the New Left*. Londres: Pluto.
- (2007). “Marxist Art History now”. En: *As Radical as Reality Itself: Essays on Marxism and Art for the 21st Century*, Beaumont, Hemingway, Leslie, J. Roberts, (eds), Bern: Peter Lang International Academic Publisher, p. 29-37.
- (2009). “Arnold Hauser: Between Romantic Anti-Capitalism and Marxism”. Conferencia presentada en el Congreso internacional

- “L’histoire sociale de l’art, généalogies et enjeux d’une pratique”, 2009, INHA, Paris.
- HOBBSBAWM, Eric (1971). “From Social History to the History of Society”. En *Daedalus*, vol. 100, núm. 1, p. 20-45.
- (1980). *Marxismo e historia social*. México: Universidad autónoma de Puebla, 1983.
- (1996). *Historia del siglo XX, 1914-1991*. Barcelona: Crítica, 2011.
- HODIN, Joseph P. (1953). “Review of the book: *The Social History of Art* by Arnold Hauser”. En: *College Art Journal*, vol. 12, núm. 3, p. 303-309.
- HORKHEIMER, Max (1937). *Teoría tradicional y teoría crítica*. Barcelona: I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2000.
- (1942). *Estado autoritario*. México: Itaca, 2006.
- JACHEC, Nancy (1998). “Modernism, Enlightenment Values, and Clement Greenberg”. En: *Oxford Art Journal*, vol. 21, núm. 2, p. 123- 132.
- JAMESON, Frederic (1980). *Aesthetics and Politics*. Londres: Verso.
- JANOS Andrew C. y BRADLEY SLOTTMAN William (eds.) (1971). *Revolution in Perspective: Essay on the Hungarian Soviet Republic of 1919*. Berkley: University of California Press.
- JUMONVILLE, Neil (1991). *Critical Crossings: The New York Intellectuals in Postwar America*. Berkley: University of California Press.
- KADARKAY, Arpad (1980). “Georg Lukács's Road to Art & Marx”. En: *Polity*, vol. 13, núm 2, p. 230-260.
- (1991). *George Lukács: Life, Thoughts and Politics*. Oxford: Blackwell.
- KANDINSKY, Vasili (1910). *De lo espiritual en el arte*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- KANT, Immanuel (1790). *Crítica del juicio*. Barcelona: Espasa libros, 2006.
- KARLIP, Joshua M. (2013). *The Tragedy of a Generation: the Rise and Fall of Jewish Nationalism in Eastern Europe*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

- KETTLER, David (1971). "Culture and Revolution: Lukács in the Hungarian Revolutions of 1918-1919". En: *Telos*, núm.10, p. 35-92.
- KLEIN, Peter (1976). "Marxism and Arnold Hauser's concept of the social history of art". En: *Papers Presented to the Marxism and Art History Session of the College Art Association Meeting in Chicago*, pp. 49-57.
- KLEINBAUER, W. Eugene (1970-1971). "Geistesgeschichte and Art History", *Art Journal*, vol. 30, núm 2, p. 148-153.
- (1971). *Modern Perspectives in Western Art History: An Anthology of Twentieth Century Writings on the Visual Arts*. Austin: Holt, Rinehart, and Winston.
- (1982). *Research Guide to the History of Western Art. Sources of Information in the Humanities*. Chicago: American Library Association.
- KLINGENDER, Frances (1945). *Marxism and Modern Art: an Approach to Social Realism*. Londres: Lawrence and Wishart, 1985.
- (1947). *Arte y revolución industrial*. Madrid: Cátedra, 1983.
- KRAUSS, Rosalind (1977). *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge Mass: The MIT Press.
- KUHN, Annette (1978). "Structure of Patriarchy and Capital in the Family". En: *Femminism and Materialism: Women and Modes of Production*, Annette Kuhn y Ann Marie Wolpe (eds.), London: Routledge and Kegan Paul.
- KULTERMANN, Udo (1966). *Historia de la historia del arte*. Madrid: Akal, 1996.
- LANG, Berrel y FOREST, Williams, (eds.) (1972). *Marxism & Art: writings in aesthetics and criticism*. Nueva York: Longman Inc.
- LARRAIN, Jorge (1979). *The concept of ideology*. Londres Hutchinson, 1986.
- LASKIN, David (2001). *Partisans: Marriage, Politics, and Betrayal Among the New York Intellectuals*. Chicago: University of Chicago Press.
- LAZAROMS, Ilse Josepha Maria (2011). "Double Exile. Migrations of Jewish-Hungarian Professionals through Germany to the United

- States, 1919-1945". En: *European Review of History: Revue européenne d'histoire*, vol. 18, núm. 5-6, p. 884-886.
- LECK, Ralph (1998). "Simmel's Afterlife: Tropic Politics and the Culture of War". En: *New German Critique*, núm. 75, p. 109-132.
- LEFEBVRE, Henri (1953). *Contribución a la estética*. Buenos Aires: La Pleyade, 1971.
- (1966). *Sociología de Marx*. Barcelona: Península, 1969.
- LENIN, Vladimir I. *Escritos sobre literatura y arte*. Barcelona: Península, 1975.
- *Obras completas*. Moscú: Progreso, 1981-1988.
- LEPENIES Wolf, (1985). *Le tre culture: sociologia tra letteratura e scienza*. Bologna: Il mulino 1987.
- LESLIE, Esther (2007). "Marxism Against Cultural Studies". En: Beaumont Matthew, Hemingway Andrew, Leslie Esther, Roberts John, (eds), p. 37-47.
- LICHTHEIM, George (1970). *Guida a Lukacs*. Milano: Rizzoli, 1978.
- LIGUORI, Guido (2004). "Ideología". En *Le parole di Gramsci. Per un lessico dei "Quaderni del carcere"*. Milano: Carrocci, p. 131-149.
- LIZARRAGA-GUTIÉRREZ, Paula (2011), "E. H. Gombrich: relectura de las Lecciones sobre estética de Hegel". En: *Pensamiento y Cultura*, vol. 14, núm. 2, p. 164-173.
- LÖWY, Michael (1976). *Pour une sociologie des intellectuels révolutionnaires: l'évolution politique de Lukacs: 1909-1929*. Paris: Presses Universitaires de France.
- (1979). *Marxisme et romantisme révolutionnaire*. Paris: Sycomore.
- (1981). "Introducción". En: Rigoberto lanz. *Marxismo y Sociología: para una crítica de la sociología marxista*. Barcelona: Fontamara.
- (1987). "Naphta or Settembrini? Lukács and Romantic Anticapitalism". En: *New German Critique*, núm. 42, p. 17-31.
- LÖWY, Michael y SAYRE, Robert (1984). "Figures of Romantic Anti-Capitalism". En: *New German Critique*, núm. 32, p. 42-92.
- LUKÁCS, György (1910). *El alma y las formas*. Barcelona: Grijalbo 1975.
- (1912). "Historia evolutiva del drama moderno". En: Lukács (1966), p. 251-81.
- (1916-1918). *Estetica di Heidelberg*. Milán: Sugarco Edizioni, 1971.

- (1920). *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Siglo XX, 1966.
- (1923). *Historia y conciencia de clase: estudios de dialéctica marxista*. México: Grijalbo, 1969.
- (1931). “Las s de Willi Bredel”. En: Lukács (1961), p.297-302.
- (1936). “¿Narrar o describir? A propósito de la discusión sobre naturalismo y formalismo”. En: Lukács (1966) .
- (1955). *Problemas del realismo*. México: F. C. E., 1966.
- (1961). *Sociología de la literatura*. Barcelona: Península, 1966.
- (1963). *Estética, vol. II*, Barcelona, Grijalbo, 1966.
- LUNN, Eugene (1986). *Marxismo y Modernismo: un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno*. México: F.C.E.
- LYND, Robert S. (1939). *Knowledge for What? The Place of Social Science in American Culture*, Princeton.
- MACDONALD, Dwight (1953). “A Theory of a Mass culture”, En: *Diogenes*, núm. 3, p. 1-17.
- (1962). *Against The American Grain: Essays on the Effects of Mass Culture*. Nueva York: Randomhouse, 1965.
- MALACHI, Haim Hacoheh (1999). “Dilemmas of Cosmopolitanism: Karl Popper, Jewish Identity, and “Central European Culture””. En: *The Journal of Modern History*, vol. 71, núm. 1, p. 105-149
- (2000) *Karl Popper. The Formative Years, 1902–1945: Politics and Philosophy in Interwar Vienna*. Cambridge, Cambridge University Press.
- MANNHEIM, Karl (1929). *Ideología y utopía: introducción a la sociología del conocimiento*. Madrid: Aguilar, 1963.
- (1943). *Diagnosis of Our Time. Wartime Essays of a Sociologist*. Londres: Routledge.
- (1950). *Freedom, Power, and Democratic Planning*. Oxford: Oxford University Press.
- (1956). *Ensayos de sociología de la cultura: hacia una sociología del espíritu*. Madrid: Aguilar, 1963.
- MARCUSE, Herbert (1953). *Eros y civilización*. Barcelona: Ariel, 1989.
- (1964). *Hombre unidimensional: ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Barcelona: Ariel, 1987.

- (1965). *La Tolerancia Represiva y Otros Ensayos*. Madrid: Catarata, 2010,
- (1978). *La dimensión estética*. Barcelona: Materiales.
- MARTIN, Jay (1974). *La imaginación dialéctica, Historia de la Escuela de Francfort y el Insitituto Social (1923-1950)*. Madrid: Taurus.
- MARTIN, John R. (1951). “Marxism and the History of Art”. En: *College Art Journal*, vol. 11, núm. 1, p. 3-9.
- MARX, Karl (1841). “Los debates sobre la libertad de prensa y la publicación de los debates de la Dieta”. En: *Escritos de Juventud*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 173- 219.
- (1843). Crítica de la filosofía del derecho de Hegel, en *Escritos de Juventud*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- (1847). *Miseria de la filosofía*. Madrid: Siglo XXI, 1970
- (1852). *El Dieciocho brumario de Luis Bonaparte*. Madrid: Fundación F. Engels, 2003.
- (1859). *Una contribución a la crítica de la economía política*. Madrid: Siglo XXI, 1980.
- *El Capital* (1867, 1885, 1894). Barcelona: Grijalbo, 1976, III. vol.
- (1932). *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844*. Madri: Alianza Editorial, 1974
- MARX, Karl y ENGELS, Friedrich. *Cuestiones de arte y literatura*. Salinari G. (ed.), Barcelona: Península, 1975.
- MARX, Karl y ENGELS, Friedrich. *Textos sobre la producción artística*. Bozal (ed.), Madrid: Alberto Corazón, 1976
- (1848). *Manifiesto del partido comunista*. México: Centro de Estudios Socialistas Carlos Marx, 2011.
- (1932). *Ideología alemana*. Barcelona: Grijalbo, 1972
- MATHEWS, John (1976). “Art and Politics in Cold War America”. En: *The American Historical Review*, vol. 81, núm. 4, p. 762-787.
- MAY, Ekkehard (1976). “Art, art science and sociology. To the theory and method discussion in Arnold Hausers sociology of the art”. En: *The work of art*, núm. 1, p. 3-10.
- MEISS, Millard (1949). “Review of the book: Florentine Painting and Its Social Background by Frederick Antal”. En: *The Art Bulletin*, vol. 31, núm. 2, p. 143-150.

- MERKER, Nicolao (1986). *Introduzione a Karl Marx - Friedrich Engels, La concezione materialistica della storia*. Roma: Editori Riuniti.
- MIEDEMA, Hessel (1978). "On Mannerism and Maniera". En: *Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 10, núm. 1, p. 19-45.
- MITCHELL Frank B. y ADLER Daniel (eds) (2012). *German Art History and Scientific Thought – Beyond Formalism*, Surrey, Burlington: Ashgate.
- MITCHELL, William T. J. (1989). "Ut Pictura theoria: Abstract Painting and the Repression of Language". En: *Critical Inquiry*, vol. 15, núm. 2, p. 348-371.
- MORAWSKI, Stefan (1969). *Reflexiones sobre estética marxista*. México: Era, 1977.
- MORENO PESTAÑA José Luis y VÁZQUEZ García Francisco (eds.) (2006). *Pierre Bourdieu y la filosofía*. Barcelona: Montesinos.
- MORRIS, William (1879). *The Art of the People*. Londres: Nonesuch Press edition, 1942.
- MOXEY, Keith P.F. (1991). "Semiotics and the Social History of Art". En: *New Literary History*, vol. 22, núm. 4, p. 985-999.
- MUKAROVSKY, Jan (1935). *Función, norma y valor estético como hechos sociales*, Barcelona: gustavo Gili, 1977.
- MULLER, Jan-Werner (2008). "Fear and Freedom: On "Cold War Liberalism"". En: *European Journal of Political Theory*, vol. 7, núm. 1, p. 45-64.
- MUNRO, Thomas (1960). "The Marxist Theory of Art History: Socio-Economic Determinism and the Dialectical Process". En: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 18, núm 4, p. 430-445.
- NELSON, Robert S. y SHIFF Richard (eds.) (1996). *Critical terms for art history*. Chicago: University of Chicago.
- NIETZSCHE, Frederic (1872). *El Nacimiento de la tragedia: o helenismo y pesimismo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- NYIRI, Kristóf, (1981). "Arnold Hauser on his life and times. Part II". En: *The New Hungarian Quarterly*, vol. 22, núm. 81, p. 150-160.
- O'BRIAN, John (ed.) (1986-1993). *Clement Greenberg, the Collected essays and criticism*. Chicago: University of Chicago Press, IV vol.

- (2008). “Greenberg on Hauser: The Art Critic as Book Critic”.
En: *Canadian Aesthetics Journal*, vol. 14, p. 1-12.
- ORTEGA y GASSET, José (1925). *Deshumanización del arte*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.
- (1929). *La rebelión de las masas*. Madrid: Alianza, 2014.
- ORTON, Fred y POLLOCK, Griselda (1996). *Avant-Gardes and Partisans Reviewed*. Manchester: Manchester University Press.
- ORWICZ, Michael R. y BEAUCHAMPS, Claire (1985). “Critical Discourse in the Formation of a Social History of Art: Anglo-American Response to Arnold Hauser”. En *Oxford art Journal*, vol. 8, núm. 2, p. 52-62.
- ORWICZ, Michael (2010). “Class and Political Agency: Marxist Art History and the New Left in the US”. En: *Kunst und Politik*, Martin Papenbrock y Norbert Schneider (eds.).
- (2014). “Arnold Hauser”. En: *Encyclopedia of Aesthetics* Michael Kelly (ed.), Oxford: Oxford University Press, p. 278-280.
- OVERY, Paul (1986). “The New Art History and Art Criticism”. En: A.L. Rees y Frances Borzello (eds.), London: Camden Press.
- PANOFKY, Erwin (1924). *Idea*. Madrid: Catedra, 1989.
- PARKER Rozsika y POLLOCK Griselda (1987). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. London: Pandora.
- PARKINSON, G. H. R. (1977). *Georg Lukács: el hombre, su obra, sus ideas*. Barcelona: Grijalbo, 1983.
- PARSONS, Talcott (1950). “Psychoanalysis and the Social Structure”. En: *The Psychoanalytic Quarterly*, vol. XIX, núm. 3, p. 371-384.
- PÉREZ CARREÑO, Francisca (1992). “El qué y el cómo. La representación visual en E.H. Gombrich”. En: *Isegoría*, núm. 5, p. 29-46.
- (1996). “El Formalismo y el desarrollo en la historia del arte”. En: Bozal (ed.) (1996).
- (1996). “Konrad Fiedler”. En: Bozal (ed.) (1996).
- (1996). “Arte e Ilusión”. En: Bozal (ed.) (1996).
- PERNIOLA, Mario (2001). *L'estetica contemporanea*. Milano: Il mulino.

- PEVSNER, Nikolaus (1925). “La Controrreforma y el Manierismo”. En: *Estudios sobre arte, arquitectura y diseño*, Barcelona: Gustavo Gili, 1968, p. 12-37.
- PINELLI, Antonio. *La Bella Maniera: artisti del cinquecento tra regola e licenza*. Turín: Einaudi, 1998.
- PODRO, Michael (1974). *Los historiadores del arte críticos*. Madrid: Machado, 2001.
- PÒK, Attila (1988). “György Lukács' Workshops in Fin-de-siècle Budapest”. En: *Acta Historica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 34, núm. 2/3, p. 257-264.
- POLI, Francesco (1999). *Il sistema dell'arte contemporanea: produzione artistica, mercato, musei*. Roma-Bari: Laterza.
- POLLOCK, Griselda (1982). “Vision, Voice, and Power: Feminist Art History and Marxism”. En: *Block*, núm. 6, p. 2-21.
- (1988). *Vision and Difference Femminity. Femminism and Histories of Art*. New York: Routledge.
- (2007). “Modernidad líquida y análisis transdisciplinar de la cultura”. En: Bauman Zygmunt (ed.) (2007), p. 27-35.
- (2007). “Thinking sociologically: thinking aesthetically. Between convergence and difference with some historical reflections on sociology and art history”. En: *History of the Human Sciences*, vol. 20, núm. 2, p. 141-175.
- (2011). “Art Histories and Visual Studies in Great Britain and Ireland”. En: Rampley M. (ed.) (2011).
- POPPER, Karl (1940). “What is Dialectic?”. En: *Mind*, New Series, vol. 49, núm.196, p. 403-426.
- (1945). *La Sociedad abierta y sus enemigos*, Barcelona: Paidós, 1992.
- (1961). *La miseria del historicismo*. Madrid: Alianza, 1973.
- (1963). *El Desarrollo del conocimiento científico: conjeturas y refutaciones*. Buenos Aires: Paidós, 1979.
- POSADA, Francisco (1969). *Lukács, Brecht y la situación actual del realismo socialista*. Buenos Aires: Galerna.
- POULANTZAS, Nicos (1978). *Estado, poder y socialismo*. Mexico DF: Siglo XXI, 1980.

- PREZIOSI, Donald (ed.) (1998). *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford: Oxford University Press.
- RAMPLEY, Matthew (2009). "Art History and the Politics of Empire. Rethinking the Vienna School". En: *Art Bulletin*, vol. 91, núm. 4, p. 447-463.
- (ed.) (2011). *Art History and Visual Studies in Europe*, Leiden: Brill.
- (2012). *Heritage, Ideology and Identity in Central and Eastern Europe*. Nueva York: Boydell.
- (2013). *The Vienna School of Art History. Scholarship and the Politics of Empire, 1847-1918*. Pennsylvania State University Press.
- RANCIERE Jacques (1981), *La noche de los proletarios*, Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.
- *La palabra muda* (1998). Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- REA, Betty (ed.) (1935). *5 on Revolutionary Art*. Londres: Wishart.
- READ, Herbert (1945). *Arte y sociedad*. Madrid: Guadarrama, 1970.
- REES A.L. y BORZELLO Frances (eds.) (1986). *The New Art History*. Londres: Camden Press.
- RICHMOND, Sheldon (1994). *Aesthetic Criteria: Gombrich and the Philosophies of Science of Popper and Polanyi*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi.
- RIEGL, Alois (1893). *Problemas de estilo: fundamentos para una historia de la ornamentación*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- (1901). *El arte industrial tardoromano*. Madrid: Visor, 1992.
- RIEPE, Dale (1966). "Review of the book: *Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art* by Arnold Hauser". En: *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 27, núm. 1, p. 124-126.
- RIFKIN, Adrian (1980). "Can Gramsci Save Art History?". En: *Block*, núm. 3, p. 37-39.
- ROBERTS, John (1994). *Art Has no History*, Londres: Verso.
- (2006). "Arnold Hauser, Adorno, Lukács and the Ideal Spectator". En: Hemingway (2006), p. 161-174.
- (2007). "Marxism and Art Theory: A Short Conspectus". En Beaumont, Hemingway, Leslie, Roberts (eds.) (2007)

- ROSENBERG, Harold (1959). *The Tradition of the New*. Nueva York: Horizon Press, 1959.
- (1963). “The Premises of Action Painting”. En: *Encounter*, vol. 20, núm. 5, p. 47-50.
- ROTH, Guenther (1976). “History and Sociology in the work of Max Weber”. En: *The British Journal of Sociology*, vol. 27, núm. 3, p. 306-318.
- RUSSELL, Jacoby (1987). *The Last Intellectuals*. New York: The Noonday Press.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo (1965). *Las Ideas estéticas de Marx: ensayos de estética marxista*. Mexico: Era.
- SÁNCHEZ DE LA YNCERA, Ignacio (1993). “Crisis y orientación. Apuntes sobre el pensamiento de Karl Mannheim”. En: *Reis*, núm. 62, p. 17-44.
- SAUNDERS, Francis S. (1999). *Who paid the piper?: the CIA and the cultural cold war*. Londres: Granta Books.
- (2000). *La CIA y la guerra fría cultural*. Madrid: Debate, 2001
- SCHAPIRO, Meyer (1936). “The Social Bases of Art”. En: *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Charles Harrison y Paul Wood (eds.). Oxford: Blackwell, 2000, p. 31-37.
- (1937). “Nature of Abstract Art”. En: *Marxist Quarterly*, vol. 1, núm. 83, p. 77-98.
- (1953). *Estilo, artista y sociedad: teoría y filosofía del arte*. Madrid: Tecnos, 1999.
- SCHILLER, Friedrich (1795). *Kallias, Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Anthropos, 2005.
- SEERY, John E. (1982). “Marxism as artwork: Weber and Lukacs in Heidelberg, 1912-1914”. En: *Berkeley Journal of Sociology*, núm. 27, p. 129-165.
- SETTON, Román (2003). “La polémica Lukács-Adorno sobre Heine”. En: *György Lukács: Pensamiento vivido*, Antonino Infranca, Miguel Vedda (eds.). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA), CeDInCI [edición digital].
- SHEARMAN, John (1953). *Manierismo*. Madrid: Xarait, 1984.

- (1963). “Maniera as an aesthetic ideal”. En: *Acts of the 20th International Congress of the History of Art*. Princeton: Princeton University Press, vol II, p. 200-221.
- SILBERMANN, Alfred (1968), *Sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1971.
- SIMMEL, Georg (1900). *La filosofía del dinero*. Madrid: Capitán Swing Libros, 2013.
- (1917). *El Conflicto, sociología del antagonismo*. Madrid: Sequitur, 2010.
- SMITH Paul y WILDE Carolyn (eds.) (2002). *A Companion to Art Theory*. Oxford: Blackwell.
- SMYTH CRAIG, Hugh (1963). *Mannerism and Maniera*. Viena: Irsa, 1992.
- SPENDER, Stephen (1963). *The Struggle of the Modernity*. Berkley: University of California Press.
- STEELE, Tom (2005). “Arnold Hauser, Herbert Read and the Social History of Art in Britain”. En: *Britain and Hungary: Contacts in Architecture and Design During the Nineteenth and Twentieth Century*, Gyula Ernyey (ed), vol.1. Budapest: Magyar Iparművészeti Főiskola, p. 200-213.
- STIRTON, Paul (2006). “Frederick Antal”. En: Andrew Hemingway (ed.) (2006), p. 45-67.
- STIRTON, Paul (2011). “The Budapest School of Art History”. En: *Kultúra, nemzet, identitás: a VI. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszuson*. József Jankovics, Judit Nyerges (eds.). Budapest: Nemzetközi Magyarástudományi Társaság, p. 144-150.
- (2013). “The Vienna School in Hungary: Antal, Wilde and Fülep”. En: *Journal of Art Historiography*, núm. 8, p. 1-17.
- SWANSON, G. W. (1996). “Marx, Weber, and the Crisis of reality in Arnold Hauser's sociology of art”. En: *The European Legacy*, vol. 1, núm. 8, p. 2199-2214.
- TAGG, John (1977). “Marxism and Art History”. En: *Marxism Today*, vol. 21, núm. 6 p. 183-192.
- (1986). “Art History and Difference”. En: A.L. Rees and Frances Borzello (1986), p. 164-171.

- TAMÁS, Demeter (2008). "The sociological tradition of Hungarian philosophy". En: *Studies in East European Thought*, núm 60, p. 1-16.
- TEIGE, Karel (1964). *Il Mercato dell'arte: l'arte tra capitalismo e rivoluzione*. Torino: Einaudi, 1973.
- TERTULIAN, Nicolas (1986), "Lukács/Adorno: la reconciliazione impossibile". En: *György Lukács nel centenario della nascita (1885-1985)*. D. Losurdo, P. Salvucci, L. Sichirolo (eds.), Urbino: QuattroVenti, p. 49-68.
- THOMPSON, Edward P. (1965). "The Peculiarities of the English". En: *Socialist Register*, Harmondsworth: Peregrine Books, 1976, p. 311-362.
- TIBOR, Frank (2009). *Double Exile: Migrations of Jewish Hungarian Professionals through Germany to United States 1919-1945*. Bern: Peter Lang.
- TICKNER, Lisa (1988). "Feminism, Art History and Sexual Difference". En: *Genders*, núm. 3, p. 99-110.
- TROTSKY, Leon (1938). "Art and Politics in Our Epoch". En: *Partisan Review*, núm. 18, p. 61-64.
- VASARI, Giorgio (1550). *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. Torino: Einaudi, 1986.
- VEDDA, Miguel (2000). "El joven Lukács y las tentativas de superación de la 'ética trágica'". En: *Pensamiento de los confines*, vol. 8, p. 187-189.
- (2006). *La sugestión de lo concreto*. Buenos Aires: Gorla.
- VERSTEGEN, Ian. *Gombrich Making Historical What he Said he Could Theoretically*. Gombrich Archive, (2003), <http://www.gombrich.co.uk/commentary.php>.
- VIRILIO, Paul (1980). *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama, 1988.
- VOLOSINOV, Valentin. *Marxism and the Philosophy of the language*. Cambridge: Harvard University Press, 1973.
- WAHNÓN, Sultana (1994). "Ética y determinismo en el pensamiento de Georg Lukács (sobre la relación entre la sociedad y la

- literatura)". En: *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 3, p. 231-253.
- WALD, Alan M. (1987) *The New York Intellectuals: The Rise and Decline of the Anti-Stalinist Left from the 1930s to the 1980s*. University of North Carolina Press.
- WALLACE, David (1996). "Art, Autonomy, and Heteronomy: The Provocation of Arnold Hauser's *The Social History of Art*". En: *Thesis Eleven*, núm 44, p. 28-46.
- WALLACH, Alan (1981). "In Search of a Marxist Theory of Art History". En: *Block*, núm. 4, p. 15-17.
- (1984). "Marxism and art history". En: Ollman B., (ed.). *The Left Academy*, vol. 2, Nueva York: Praeger, p. 25-53.
- WALLIS, Brian (ed.) (1984). *Arte después de la modernidad*. Madrid: Akal, 2001.
- WEBER, Max (1905). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Barcelona: Península, 2013.
- (1907). *La 'superación' de la concepción materialista de la historia : Crítica a Stammler*. Barcelona: Gedisa, 2014.
- (1922). *Economía y sociedad: esbozo de sociología comprensiva*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- WEINBERGER Martin (1951). "Review of the book: *Florentine Painting and Its Social Background* by Frederick Antal". En: *College Art Journal*, vol. 10, núm. 2, pp. 199-202.
- WERCKMEISTER, Otto K. (1973). "Marx on Ideology and Art". En: *New Literary History*, vol. 4, núm. 3, p. 501-519.
- (1982). "Radical Art History". En *Art Journal*, vol. 42, núm. 4, p. 284-291.
- (1984). "The Depoliticized Attenuated Version". En: *Art History*, vol. 7, núm. 3, p. 345-348.
- (1991). "A Working Perspective for Marxist Art History Today". En: *Oxford Art Journal*, vol. 14, núm. 2, p. 83-87.
- WESSELY, Anna (1990). "Simmel's Influence on Lukács's Conception of the Sociology of Art". En: *Georg Simmel and Contemporary Sociology*, M. Kaern and R. S. Cohen (eds). Dordrecht: Kluwer, p. 357-373.

- (1995). “The Reader’s Progress: Remarks on Arnold Hauser’s Philosophy of Art History”. En: *Science, Mind and Art: Essays on Science and the Humanistic Understanding in Art, Epistemology, Religion and Ethics*, Kostas Gavroglu, John Stachel, and Marx W. Wartofsky (eds.). Dordrecht: Kluwer, p. 29-43.
- WILFORD, Hugh (1955). *The New York Intellectuals*. Manchester: Manchester University Press, 1955.
- WILLIAMS, Raymond (1977). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 2000.
- (1983). “Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory”. En: *New Left Review*, núm. 82, p. 3-16.
- WITTKOWER, Rudolf y WITTKOWER, Margot (1963). *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid: Cátedra, 1992.
- WOLFF, Janet (1981). *La producción social del arte*. Madrid: Istmo, 1998.
- WÖLFFLIN, Heinrich (1915). *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid: Espasa, 2011.
- WOOD, Christopher S. (2003). *The Vienna school reader: politics and art historical method in the 1930s*. Nueva York: Zone Books.
- YONAN, Michael (2011). “Toward a Fusion of Art History and Material Culture Studies”. En: *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*, vol. 18, núm 2, p. 232-248.
- Žižek, Slavoj (1994). *Ideología: un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- ZOLBERG, Vera (1990). *Sociología de las artes*. Madrid: Fundación Autor, 2002.
- (1990). *Constructing a Sociology of the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ZOLTAN, Halasz (1975). “Arnold Hauser - Gyorgy Lukacs: On Youth, Art and Philosophy”. En: *The New Hungarian Quarterly*, vol. XXI, núm. 80, p. 90-96
- (1975). “In Arnold Hauser’s workshop”. En: *The new Hungarian quarterly*, vol. 16, núm. 58, p. 90-96.