

SOCIOLOGIA DE L'ART: QÜESTIONS TEÒRIQUES I METODOLÒGIQUES

VICENÇ FURIÓ

El fet que l'art i la societat estiguin estretament relacionats i s'influïïn mútuament és, avui, una idea força generalitzada i assumida. La sociologia de l'art, que estudia aquestes relacions, és per tant una disciplina de la qual ja se'n parla amb normalitat, comprenent la seva necessitat i intuïnt el seu contingut.¹ I és precisament d'aquest contingut i d'alguns problemes conceptuals i metodològics que existeixen per delimitar-lo i estudiar-lo del que volem tractar en el present article. Creiem interessant de fer-ho perquè les coses no estan pas gaire clares. Si poguessim comparar els programes que amb el títol de «Sociologia de l'Art» s'imparteixen en escoles i universitats d'arreu, segurament trobaríem una diversitat de plantejaments tan gran que seria una de les millors proves que podríem oferir de la poca claredat i consens de criteris a què ens referim. Creiem, doncs, que tan sols l'elaboració d'un programa raonat, que s'estructurés coherentment entorn d'una opció escollida després d'haver tingut en compte totes les existents, ja podria ser, en certa manera, una aportació dins d'aquest camp. Malgrat tot, no pretenem exposar aquí un temari i la seva bibliografia, sinó discutir alguns aspectes teòrics i metodològics relacionats amb la sociologia de l'art: fer algunes diferenciacions entre coses que sovint no es distingeixen, indicar alguns objectius, límits i dificultats, proposar alguns camins d'orientació i aproximació. I ho farem intentant d'explicar i justificar el millor possible els nostres

1. Diem només «intuïnt» el seu contingut perquè fins i tot autors que s'han dedicat especialment a aquesta disciplina mantenen opinions força diverses en aquest sentit. S'espera, i habitualment és així, que en una història de l'art del Renaixement s'estudiï el neoplatonisme, la perspectiva lineal i l'obra de Leonardo; o bé que en una panoràmica de l'art del segle XX no s'oblidi Picasso, el racionalisme arquitectònic o l'informalisme. Ara bé, la sociologia de l'art, parlarà d'obres i artistes en concret? Se centrarà en una època determinada? Analitzarà només els factors del context social que condicionen la producció i configuració de les manifestacions artístiques? En definitiva, quins són els temes que ha d'estudiar la sociologia de l'art i quins són els enfocaments o models teòrics i metodològics més adequats?

criteris, tant si són d'acord, d'escepticisme o de desacord, tot plegat enmig de l'encreuament de diferents autors, obres i tendències.

Possiblement una de les raons d'aquesta dispersió i falta de models més o menys acceptats i utilitzats de manera generalitzada, és la gairebé inexistència d'obres que s'hagin plantejat de proposar i desenvolupar un esquema de sociologia de l'art global, treballs generals d'introducció al tema i que es puguin fer servir de base o de punt de partida. La *Sociología del arte* d'Arnold Hauser o *Art i societat* d'Alexandre Cirici són dues obres ben conegudes i relativament pròximes a això que diem. Malgrat tot, ambdues, a més de ser molt diferents, tenen deficiències i insuficiències importants. La primera per voler abraçar un camp massa ampli i la segona per simplificar excessivament la complexitat d'aquesta amplitud.² A part d'aquests hi ha altres treballs titulats de manera igual o semblant però que, o bé s'enfoquen des d'un punt de vista molt idealista, a més d'estar desactualitzats, com el de L. Mendieta Núñez;³ o bé no tenen el caràcter de globalitat esmentat, essent només un conjunt de consideracions parcials o generals però no sistemàtiques, fetes des de teories psicològiques, des de l'estètica sociològica de començaments de segle o des d'una sociologia abstracta, com els treballs de Read, Bastide o Duvignaud respectivament;⁴ o són propostes híbrides, més pròximes a la història social de l'art que no pas a la sociologia de l'art pròpiament dita, com en el cas de Francastel;⁵ o són un recull d'articles de diversos autors, com els coordinats per Albrecht, Barnett i Griff, o per Silbermann i König;⁶ o són tan sols uns superficials comentaris sobre l'art i la societat, una pobra resposta si tenim en compte les expectatives despertades pel títol.⁷

2. A. HAUSER, *Sociología del arte*, Guadarrama, 2 vols., Madrid, 1975 (1974); A. CIRICI, *Art i societat*, ed. 62, Barcelona, 1964. Més endavant justifiarem el que acabem de dir. Donat que al llarg de l'article haurem de referir-nos a moltes obres, indiquem que, per a simplificar i per raons pràctiques, citarem habitualment la versió catalana o castellana, posant entre parèntesi — a la nota a peu de pàgina — l'any de la 1.ª edició en la llengua original. Únicament ens referirem a les obres escrites en llengua estrangera pel seu títol original quan no existeixi traducció o bé quan en aquesta s'hagi modificat el títol, canvi que també indicarem a la nota.

3. L. MENDIETA NÚÑEZ, *Sociología del arte*, Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Autónoma de México, 1962.

4. H. READ, *Arte y sociedad*, Península, Barcelona, 1977 (1937); R. BASTIDE, *Art et société*, Payot, París, 1977 (1945); J. DUVIDNAUD, *Sociología del arte*, Península, Barcelona, 1969 (1967).

5. P. FRANCASTEL, *Etudes de sociologie de l'art*, Denoël, París, 1970 (versió castellana: *Sociología del arte*, Alianza, Madrid, 1975).

6. M. C. ALBRECHT, J. H. BARNETT, M. GRIFF i altres, *The Sociology of Art and Literature*, Praeger, New York, 1970; A. SILBERMANN i altres, *Les arts dans le société*, Unesco, 1968 (versió castellana: *Sociología del arte*, Nueva Visión, Buenos Aires, (1971); A. SILBERMANN i R. KÖNIG, *Los artistas y la sociedad*, Alfa, Barcelonà, 1983 (1974).

7. Ens referim a articles com els d'A. MENDIETA, «Sociología del arte», *Humanitas*, n.º 9, 1968, pp. 529-539, i «Sociología del arte. Los retablos o exvotos populares», també a *Humanitas*, n.º 12, 1971, pp. 515-526, el primer dels quals és un recull de consideracions didàctiques i pedagògiques — com impartir les classes, quines lectures s'han de recomanar, què s'ha d'inculcar als alumnes, etc.—, que pel to en què està escrit sembla dirigit a mestres i alumnes d'ensenyament mitjà; i el segon és un estudi d'un aspecte particular que només queda reflectit en el subtítol. L'article de J. USCATESCU,

Aquesta falta de treballs, diguem per entendre'ns, generals, de sociologia de l'art, es refereix principalment a aquells que parteixen del concepte d'art en tota la seva amplitud, i especialment als que se centren en les anomenades arts visuals. La bibliografia d'estudis sociològics sobre la literatura, per exemple, és molt més extensa, i obres com les de Lukács, Escarpit o Goldmann,⁸ per citar-ne algunes, no tan sols són punts de referència obligats en el camp de la literatura sinó també molt útils a l'hora de plantejar-se qualsevol treball d'aquest tipus que abraçi d'altres manifestacions artístiques. També és un bloc de treballs molt ampli el dels estudis sociològics sobre els mitjans de comunicació de masses, especialment sobre el cinema, la ràdio i la televisió.⁹

«Arte y sociedad en una nueva perspectiva», *Arbor*, n.º 271-272, 1968, pp. 55-74, és tan sols un intent de demostrar que l'art contemporani «també» està relacionat amb la societat, i a més fet d'una manera que no creiem del tot vàlida: extrapolant a tot l'art contemporani les conseqüències d'unes particulars i discutibles relacions entre l'obra de quatre artistes (Bartók, Falla, Brancusi i Picasso) i les seves arrels geogràfico-nacionals. És un estudi molt pobre de sociologia de l'art aquell que es basa fonamentalment en comprovar la relació entre l'art i aquest tipus de factors, deixant de banda d'altres com els econòmics, polítics, sòcio-culturals, etc. També se centra en certs aspectes de l'art contemporani C. AREÁN a «En torno a la sociología del arte actual», *Razón y fe*, n.º 879, 1971, pp. 401-412. És un repàs superficial sobre la situació de l'art en un moment determinat —el paper de les escoles, els marxants, els avanços tècnics, etc.— al final del qual l'autor arriba a conclusions com que l'art s'hauria de desmercantilitzar o que el govern hauria de col·laborar més amb els artistes. Són un seguit d'opinions d'un marcat caràcter ètic sobre l'art contemporani, però de cap manera la proposta d'un esquema de sociologia de l'art. Aquest esquema s'apunta molt tímidament a l'article d'E. AGUADO, «El arte y la sociedad», *R.I.E.*, n.º 113, t. XXIX, 1971, pp. 23-28, que considera que l'art com a fet social té tres estrats o nivells diferents que són l'artista, l'obra i el destinatari. Malgrat tot és un breu text mancat de profunditat. Més interessant i també partint d'una diferenciació entre l'artista i el públic és el treball de J. M.ª de AZCÁRATE titulat «Arte y sociedad», una de les conferències del curs *Las artes en la sociedad española del siglo XX*, celebrat a la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander el 1967 (recull de conferències publicat l'any següent per Editora Nacional, pp. 11-30 la que ens ocupa). Aquí s'assenyalen diferents opcions que té l'artista en relació amb el context social que l'envolta, i també els diferents estrats socials —depenent del nivell cultural— que configuren aquest context. És interessant el fet que es destaquï l'heterogeneïtat d'aquests dos pols, el grup de productors i el de consumidors. Falta, però, incloure els intermediaris, i al nostre entendre li sobre algunes consideracions excessivament idealistes. Aquests articles són només alguns exemples que ens serveixen per emmarcar un tipus de treballs que sota els títols de «Sociología del Arte», «Arte y sociedad», etc., només hi ha uns textos de divulgació o de caire periodístic, sense treball bibliogràfic i, el que és més important —excloent potser aquí el d'Azcarate— sense tractar realment de qüestions pròpies de la sociologia de l'art. N'hem comentat alguns per justificar el fet que els descartarem a partir d'ara.

8. G. LUKÁCS, *La teoría de la novela*, ed. 62, Barcelona, 1965 (1920) (la seva *Sociología de la literatura*, Península, Barcelona, 1968 (1961), és un recull d'articles diversos escrits al llarg de la seva vida); R. ESCARPIT, *Sociología de la literatura*, Edima, 1968 (1958); L. GOLDMANN, *Para una sociología de la novela*, Ciencia Nueva, Madrid, 1967 (1964). Diferents treballs sobre el tema amb més bibliografia estan agrupats a L. GOLDMANN i altres, *Sociología de la creación literaria*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1971 (1968).

9. Per a una àmplia bibliografia comentada sobre la sociologia dels *mass-media* es pot veure A. SILBERMANN, *Communication de masse. Eléments de sociologie empirique*, Hachette, París, 1981 (1969, 1977). Destaquem aquí, pel que fa al cinema, I.C. JARVIE,

Hem dit que aquí volem discutir alguns problemes teòrics i metodològics en relació amb la sociologia de l'art, problemes que tenen un pes específic molt important dins d'aquesta disciplina. Estem d'acord amb Néstor García quan diu que la sociologia de l'art és «un campo de problemas vagamente delimitado por estudios de orientaciones divergentes»,¹⁰ i prova d'això és que molts dels treballs que s'enfronten amb aquest tema comencen amb amplis capítols que pretenen «netejar el terreny», saltar obstacles, desfer malentesos, criticar les opcions dels altres i defensar les pròpies. A vegades i ha tants aclariments i presa de posicions a fer que aquesta introducció ocupa tot el llibre. És a dir, tot i no essent tampoc gaire àmplia, hi ha més bibliografia dedicada a problemes metodològics que no pas orientada a desenvolupar en un cos ordenat i coherent totes aquelles qüestions bàsiques que la sociologia de l'art hauria d'estudiar.¹¹

Sociología del cine, Guadarrama, Madrid, 1974 (1970), i sobre ràdio i televisió els nombrosos treballs de J. CAZENEUVE, per exemple, *Sociología de la radio-televisión*, Paidós, Buenos Aires, 1967 (1963). Pel que fa a d'altres mitjans de comunicació de masses destaquem, sobre la fotografia, P. BOURDIEU i altres, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Ed. de Minuit, París, 1965; el cartell, A. A. MOLES, *L'Affiche dans la société urbaine*, Dunod, París, 1970; el còmic, F. LACASSIN, *Pour un neuvième art, la Bande Dessinée*, Unión Générale d'editions, París, 1971; el video, A. WILLENER, G. MILLIARD i A. GANTY, *Vidéo et société virtuelle*, París, 1972; l'ordinador, A. A. MOLES, *Art et Ordinateur*, Castermann, París, 1971. Deixant de banda els mass-media, aprofitem l'ocasió per completar la nota i citar algunes obres sobre sociologia d'altres manifestacions artístiques. Pel que fa a l'urbanisme destaquem M. CASTELLS, *Problemas de investigación en sociología urbana*, Siglo XXI, Madrid, 1971; al teatre, J. DUVIGNAUD, *Sociología del teatro*, F.C.E., Mèxic, 1966 (1965); i a la música, A. SILBERMANN, *Estructura social de la música*, Taurus, Madrid, 1961 (1957) (*vid.*, notes 63 i 69). Quant a les arts plàstiques *vid.*, H. P. THURN, «Sociología de las artes plásticas. Estado y perspectivas de la investigación» a A. SILBERMANN i R. KÖNIG, *op. cit.*, pp. 79-153.

10. N. GARCÍA, *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, Siglo XXI, Mèxic, 1979, p. 17.

11. Alguns dels principals treballs que es plantejen problemes teòrics i metodològics són: E. C. SEWTER, «The Possibilities of a Sociology of Art», *Sociological Review*, XXVII, 1935, pp. 441-453; R. BASTIDE, «Les problèmes de la sociologie de l'art», *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol. IV, 1948; A. HAUSER, *Philosophie der Kunstgeschichte*, C. H. Beck, Munich, 1958 (a la primera versió castellana de l'editorial Guadarrama es titulà *Introducción a la historia del arte*. Posteriorment l'autor canvià el títol per *Methoden moderner Kunstbetrachtung*, actualment traduït per *Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*, Guadarrama, Madrid, 1975), i també del mateix autor *Sociología del arte*, cit.; P. FRANCASTEL, «Problemas de la sociología del arte» a G. GURVITCH i altres, *Tratado de Sociología*, Kapelusz, Buenos Aires, 1963 (1960), t. 2, pp. 327-350, i del mateix autor el primer capítol de la seva *Sociología del arte*, cit., pp. 7-34; J. KOGAN, *El lenguaje del arte. Psicología y Sociología del Arte*, Paidós, Buenos Aires, 1965, pp. 177-220; A. SILBERMANN, «Art», a R. KÖNIG i altres, *Sociologie*, Flammarion, París, 1972 (1967), pp. 27-37, i del mateix autor, «Introducción. Situación y vocación de la sociología del arte», a A. SILBERMANN i altres, *op. cit.*, pp. 9-41; J. DUVIGNAUD, *Sociología del arte*, cit.; M. C. ALBRECHT, J. H. BARNETT, M. GRIFF i altres, *op. cit.*, especialment pp. 529-739 (*Part V. Methodology* i *Part VI. History and theory*); V. CASTELLANO, «Difficoltà, contenuto e limiti di una sociologia dell'arte», *Revista Internacional de Sociología*, any XXVIII, 1970, pp. 5-20; J. WOLFF, *Hermeneutic philosophy and the sociology of art*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1975; diversos autors, *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire. L'oeuvre et l'influence de*

HISTÒRIA SOCIAL DE L'ART, ESTÈTICA SOCIOLÒGICA I SOCIOLOGIA DE L'ART

D'entrada creiem que és fonamental fer una diferenciació entre *història social de l'art*, *estètica sociològica* i *sociologia de l'art*.¹² No és una distinció radical ni que poguem fer amb absoluta precisió, com tampoc no és fàcil de situar determinats autors o obres en algun d'aquests grups, doncs a vegades estan a cavall de més d'un i a vegades semblen no participar amb claredat de cap dels tres. Però són excepcions. També hem de dir que s'han proposat altres divisions,¹³ malgrat tot aquesta ens sembla la més adient. I, com ja hem indicat, necessària per orientar-nos en un camp on s'encreuen tantes línies diferents i per intentar delimitar allò que considerem més propi de la sociologia de l'art.

La història social de l'art és una història de l'art on es posa un especial èmfasi en les condicions socials que fan possible i influeixen, que es relacionen, en definitiva, amb la producció artística. En realitat, doncs, tota història de l'art és, o hauria de ser, una història social de l'art. Com diu Gombrich, «*si por historia social entendemos una presentación de las cambiantes condiciones materiales bajo las cuales fue encargado y creado el arte en el pasado, tal historia es uno de los desiderata de nuestro campo*».¹⁴ Per tant, hem de remuntar-nos als començaments de la història de l'art com a ciència i a partir d'aquí veure quins autors s'han preocupat especialment d'investigar aquests aspectes als quals es refereix l'adjectiu «social», i també veure en quin grau ho han fet, de quina manera i quins resultats han aconseguit. No podem estendren's en aquest punt, però si

Pierre Francastel, Denoël/Gonthier, París, 1976; A. DE PAZ, *La pratica sociale dell'arte. Estetica e sociologia dell'arte*, Liguori, Nàpols, 1976 (versió castellana: *La crítica social del arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979. D'aquesta obra *vid.*, nota 4, p. 178 per a més bibliografia italiana sobre problemes de caràcter general entorn de la sociologia de l'art); N. GARCÍA, *op. cit.*; R. WILLIAMS, *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Paidós, Barcelona, 1982 (1981). Per a bibliografia alemanya sobre el tema *vid.*, nota 52.

12. És la diferenciació general que apunta S. MARCHÁN a *La Estética en la cultura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, pp. 221-228, encara que en desenvolupar-la barreja altres opcions que compliquen aquesta divisió inicial. D'altra banda, pels seus objectius no necessita citar alguns autors que nosaltres no podem ignorar.

13. Silbermann, per exemple, en els articles citats (*vid.*, nota 11), fa una distinció semblant a la que nosaltres defensem, però hi afegeix altres grups com la «sociologia de la cultura» o la «història artística de les societats», que ho emboliquen massa. A més entenem que és excessivament parcial quan considera la investigació empírica gairebé com l'única opció vàlida de la sociologia de l'art. Per citar un altre autor, si la diferenciació de Silbermann és confusa la de Castellano és insuficient i deixa massa buits, en distingir només entre crítica sociològica i sociologia de l'art, segons que l'èmfasi es posi en l'obra d'art o en les condicions socials respectivament («Difficultà, contenido...», *cit.*, pp. 18-20). És una altra versió d'aquest difícil equilibri que busca la sociologia de l'art — i també la història de l'art — entre els dos termes de la seva pròpia denominació, la falta del qual ja fou motiu de discussió al VII Congrés Alemany de Sociologia celebrat a Berlín el 1930, on, com ens recorda Marchán, «*se apreciaban dos enfoques encontrados, ya fuera que se tomara como punto de partida el arte — Kunstsoziologie — o la sociología — Kunstsoziologie —*». *Op. cit.*, p. 227.

14. E. H. GOMBRICH, «La historia social del arte» a *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Seix Barral, Barcelona, 1968 (1963), p. 113.

deixem de banda Winckelmann, pel seu idealisme, en el segle XIX és Burckhardt el primer que es plantejà la reconstrucció d'una època, la del Renaixement italià, a partir d'un gran recull de dades diverses que interrelacionà per fer una peculiar barreja d'història, cultura i art, sense seguir, però, una narració cronològica dels fets.¹⁵ Malgrat tot, aquesta obra, juntament amb la posterior història de l'art com història de l'esperit de Dvorák,¹⁶ poden considerar-se en certa manera un antecedent de la història social de l'art, que en realitat tindria els seus punts de referència més clars i alhora discutits en els primers treballs d'Antal i de Hauser, ja a meitat del nostre segle.

No podem estar d'acord amb aquells que consideren l'obra d'Antal, i especialment *Florentine painting and its social background*, com un model de sociologia de l'art,¹⁷ ni tampoc amb la idea força estesa que identifica o confon la sociologia de l'art amb la *Història social de la literatura i l'art* de Hauser, obra que, a més, porta un títol que explicita prou bé les intencions de l'autor. Tots dos estudis pretenen reconstruir una evolució històrica entenent que el motor de la mateixa és la infraestructura material de les societats —aconseguint millors resultats Antal per la seva major rigorositat i per centrar-se en un període limitat—,

15. J. BURCKHARDT, *La Cultura del Renacimiento en Italia*, Losada, Buenos Aires, 1962 (1860).

16. M. DVORÁK, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, Piper, Munich, 1924.

17. *Vid.*, A. DE PAZ, *La crítica social del arte*, cit., pp. 50-67. Diu aquest autor: «...[Antal] puede, por tanto, ser considerado como la figura tal vez más representativa, en el ámbito de la historia del arte, de una metodología sociológico-dialéctica...» (*ibid.*, p. 50). A continuació De Paz, per explicar el mètode d'Antal, recull la seva coneguda comparació entre *La Verge i el Nen* de Masaccio i la de Gentile da Fabriano (*ibid.*, pp. 52-55). També al treball signat per X. COMPANYY i A. CIRICI, «Combats per la història de l'art», *L'Avenç*, n.º 63, 64 i 65, setembre, octubre i novembre de 1983, pp. 60-65, 66-71 i 62-70, respectivament, en la tercera part de l'article —que de pp. 67-69 segueix gairebé literalment A. De Paz— s'exposa i es defensa, tal com se'ns diu a la introducció, una «possible alternativa vàlida a l'actual historiografia de l'art: una metodologia de base sociológico-dialéctica». Creiem que aquesta part de l'article de Company-Cirici es presta a confondre la història social de l'art amb la sociologia de l'art, doncs a vegades es parla d'aquest mètode de base sociológico-dialéctica com si fos equivalent a la sociologia de l'art —per referir-se a les seves dificultats i limitacions se citen textos (*ibid.*, p. 66) del llibre *Art i societat* de Cirici i de la *Sociologia del arte* de Hauser— però en canvi es proposa com a principal model l'obra d'Antal (*ibid.*, pp. 66-70), que nosaltres entenem que està molt més pròxima a la història social de l'art. El nostre desacord amb Company-Cirici és major que no pas en relació amb la proposta d'A. De Paz, on l'explicació del model de l'historiador de l'art hongarès formava part d'un context més ampli i alhora es comparava i es completava amb l'estudi de l'obra de Mukarovsky, Goldmann i Bourdieu (*ibid.*, pp. 68-142), per aconseguir, tot plegat, uns altres resultats. D'altra banda, anteriorment a De Paz, és precisament Hauser qui remarcà la idea i la necessitat d'una sociologia dialèctica (*vid.*, *Sociologia del arte*, vol. I, pp. 17-123 i 127-132, i vol. II, pp. 11-129). Malgrat tot, en l'article de Company-Cirici l'obra de Hauser quasi no és esmentada, així com tampoc no hi ha referències a les investigacions empíriques d'Escarpit, Bourdieu, Silbermann, etc., treballs que considerem més propis de la sociologia de l'art que no pas l'obra d'Antal. Utilitzar aquesta última com a principal model de l'anomenada sociologia-dialèctica, i a més defensar aquest mètode barrejant conceptes de la sociologia de l'art, la història social de l'art i fins i tot de l'estètica sociològica, creiem que pot induir a confusió, a part de marginar els treballs més importants i específics de la sociologia de l'art tal com nosaltres l'entendem.

però cap d'ells no es planteja com a objectiu el fet de construir models o esquemes que expliquin el funcionament dinàmic i històricament variable de les relacions entre l'art i la societat en tots dos sentits, al nostre entendre un dels objectius específics de la sociologia de l'art, que més endavant comentarem. Concretament, la confusió de la *Història social...* de Hauser amb la sociologia de l'art és especialment greu per dues raons. La primera, perquè pot suposar un desconeixement de les altres obres de Hauser, entre les quals hi ha l'originalment titulada *Philosophie der Kunstgeschichte*, publicada el 1958, i la *Sociologia del arte*, de 1974; aquests treballs sí que són de sociologia de l'art, l'un tractant de problemes metodològics i l'altre desenvolupant un ambiciós esquema global. La segona raó és perquè la *Història social...*, en part degut a la seva desmesurada amplitud, no fou una obra elaborada amb la rigorositat i el detall que haurien estat desitjables, cosa que implica, sense negar-li aspectes positius —com l'envergadura del treball i la importància que va tenir en aquell moment— que hi hagi errors, buits i insuficiències, fruit d'un discutible enfocament inicial.¹⁸ Per tant, no és lícit fer extensives les característiques d'aquesta primera obra ni a les posteriors del mateix autor ni a la sociologia de l'art en general.

El cas de Pierre Francastel és molt peculiar. Si amb Antal i amb el primer Hauser era força clar —deixant de banda ara criteris valoratius— que feien història social de l'art, Francastel ens és difícil de situar-lo. Sens dubte que ell es considerava sociòleg de l'art i així era considerat i encara ho és per molta gent. No podem oblidar el segell oficial i per tant l'empenta que suposà per a la institucionalització i difusió d'aquesta disciplina la càtedra de sociologia de l'art que ocupà des del 1948 a l'Escola d'Alts Estudis de París. I tampoc no podem passar per alt la gran influència que des d'aquest lloc exercí.¹⁹ Malgrat tot, la idea que nosaltres tenim sobre el que ha de ser la sociologia de l'art no concorda amb allò que les seves obres ens ofereixen, que més aviat ens inclinarien a si-

18. Es poden veure dues valoracions d'aquesta obra, de signes oposats, a U. ECO, «Función y límites de una sociología del arte», *La definición del arte*, Martínez Roca, Barcelona, 1978 (1968), pp. 35-46, i E. H. GOMBRICH, «La historia social del arte» a *Meditaciones...*, cit., pp. 113-123. Malgrat que la crítica d'Eco la considerem excessivament positiva, estem d'acord amb ell quan remarca la flexibilitat que en alguns aspectes demostra Hauser —que en les seves obres posteriors anirà augmentant— lluny de dogmatismes i rígids determinismes, que són arguments que a vegades s'han utilitzat per a criticar-lo. D'altra banda, hem d'assenyalar que en aquest article, Eco, entenem que poc afortunadament, es refereix al llibre de Hauser com «una sociologia del arte» (*ibid.*, p. 43). S'ha de tenir en compte, però, que l'article és de l'any 1955, quan encara entorn d'aquesta disciplina no s'havien agrupat gaire especialistes i realitzat alguns importants treballs que ara coneixem. La crítica de Gombrich, potser excessivament dura però molt precisa, ens fa veure que una cosa és la flexibilitat i una altra les distorsions i imprecisions degudes a forçades simplificacions i a la falta de rigor històric i d'adequació metodològica. Una crítica que ocuparia un punt mig entre la d'Eco i Gombrich és la de V. BOZAL a *El lenguaje artístico*, Península, 1970, pp. 109-120. Per a més valoracions sobre el tema *vid.*, E. CASTELNUOVO, «L'histoire sociale de l'art. Un bilan provisoire», *Actes de la recherche en sciences sociales*, n.º 6, Paris, desembre de 1976.

19. Sobre aquesta influència es pot veure l'obra de diversos autors, *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire, L'oeuvre et l'influence de Pierre Francastel*, cit. Recordem també que durant els anys cinquanta i seixanta bastants historiadors i teòrics de l'art del nostre país estudiaren a França i això facilità la importació de les seves idees.

tuar-lo prop de la història social de l'art. Ara bé, si pensem en Antal, per exemple, com un bon model dintre l'esmentat grup, les obres de Francastel ens queden penjades, a mig camí, com si fossin híbrides. Estem bastant d'acord amb Hadjinicolaou, sense ser, però, tan radicals, quan diu que el cas de Francastel és excepcional perquè «no mantiene relación alguna —ni aún la más lejana— con lo que se proclama sociología del arte. Es un historiador de arte representativo de la escuela de Wölfflin (sin su determinismo), ¡que tiene después de todo el gran mérito de haber persuadido a no pocos de que él hacía 'sociología del arte'!». ²⁰

Intentarem justificar la nostra falta d'entusiasme per la sociologia de l'art de Francastel. En el seu Article d'introducció als problemes de la sociologia de l'art —repetidament citat en la majoria d'obres sobre el tema— que realitzà pel *Tratado de sociología* de Gurvitch, després de desqualificar totalment Hauser i d'exposar les insuficiències —que no estem segurs que ell supleixi— dels treballs d'autors com Sorokin, Antal o Panofsky, defineix així el contingut i els objectius d'aquesta disciplina:

«...una problemática que trata de precisar, en lo concreto, tanto los problemas que conciernen al carácter específico de las técnicas —apoyo indispensable del objeto figurativo— como los que se refieren a los mecanismos de una actividad mental concebida como un medio original de expresión, inasimilable al lenguaje hablado como a todos los demás modos de intelectualización de los fenómenos. Será esencialmente una problemática de lo imaginario, querrá definir las estructuras originales del objeto así como las relaciones del objeto figurativo con los otros productos de la técnica y de la imaginación. Se planteará, en una palabra, los múltiples problemas de inserción de una categoría bien delimitada de hechos que poseen una realidad objetiva, en el conjunto de las actividades cuya complementaridad y cuyo carácter intrincado permanente definen esos cuerpos en movimiento perpetuo que son las sociedades». ²¹

Precisament un caràcter «intrincat», com diu Francastel, és el que nosaltres trobem en el seu propi text, que no veiem que es destaquï per la seva concreció o claredat. Ni aquest text ni la reelaboració que va fer-ne posteriorment com a introducció metodològica a la seva última obra, *Sociología del arte*. ²² D'altra banda, si ens fixem en la seva principal bibliografia veurem que la majoria d'obres tracten de temes més pròxims a la història de l'art que no pas a la sociologia

20. N. HADJINICOLAOU, *Historia del arte y lucha de clases*, Siglo XXI, Madrid, 1976 (1973), pp. 54-57, aquí p. 54.

21. P. FRANCASTEL, «Problemas de la sociología del arte», a G. GURVITCH i altres, *Tratado de Sociología*, cit., vol. II, p. 330.

22. Ens referim al capítol titulat «Para una sociología del arte: ¿Método o problemática?» a *op. cit.*, pp. 7-34. A partir de la meitat dels anys seixanta Francastel comença a utilitzar en els seus escrits d'una manera molt peculiar alguns termes i conceptes provinents de l'estructuralisme i de la semiologia, essent aquesta una de les principals diferències de l'obra aquí esmentada en relació amb les seves formulacions anteriors.

de l'art,²³ destacant, però —si ens deixem guiar pel títol—, el llibre que acabem de citar, en realitat amb un tema bàsic que també és una reelaboració de la seva anterior *Pintura y sociedad*. Centrant-nos, doncs, en aquestes dues obres, diguem d'entrada que la hipòtesi del procés de naixement, destrucció i construcció d'un espai pictòric des del segle XV fins a finals del segle XIX i començaments del XX, ens sembla interessant i suggestiva. Ara bé, si pensem en un treball de sociologia de l'art trobem a faltar aspectes com, per exemple, al·lusions a la situació econòmico-política en referir-se al context històrico-social, la consideració de la societat dividida en classes o grups socials diferents i les seves conseqüències, el procés de circulació social de les obres amb els seus intermediaris i públic receptor, la influència al mateix temps d'aquestes obres sobre la societat, etc. I, sobretot, i ara pensant en un estudi de tipus històric —recordem que pretén seguir, almenys parcialment, l'evolució històrica de l'esmentat cicle, ja que se centra especialment en el procés que té lloc al llarg del Quattrocento i des del romanticisme fins aproximadament la quarta dècada del segle XX—, sobretot, dèiem, creiem que hi ha aspectes que els assenyalen de manera massa superficial i abstracta, com per exemple quan es refereix als canvis que en el pensament de l'època es relacionen amb la destrucció de l'espai pictòric.

En ocasions els seus escrits són, des del nostre punt de vista, excessivament, inconcrets, diluint les relacions que sovint pretén establir en una espècie de context indiferenciat. En la seva *Sociología del arte* hi trobem repetidament expressions generalitzadores i ambigües del tipus «la nova concepció general de la vida», «els canvis d'actitud que la societat adoptà en relació al món exterior», «la modificació de l'existència diària», «l'esfondrament dels quadres socials i intel·lectuals de la humanitat», etc., però no hi trobem allò que més ens interessa, que és quins són en concret i quin és el contingut essencial d'aquests nous plantejaments, sobretot filosòfics i científics, que es corresponen amb la nova organització pictòrica (principalment la filosofia de Bergson i Husserl i els descobriments de la física relativista i quàntica), ni tampoc a través de quines mediacions es produeix la suposada relació. Si això es concretés podríem veure d'una manera més clara, més «palpable», la realitat i la naturalesa d'aquests possibles paral·lelismes o influències —és a dir, si no ens faltessin dades d'una de les dues parts, la del context sòcio-cultural— i, d'aquesta manera, el seu intent de relacionar l'art i la societat aconseguiria uns resultats més sòlids que no pas els que al nostre entendre s'assoleixen. Citem a continuació alguns paràgrafs en els quals es fa referència a això que acabem de dir:

«La orientación así adoptada por la especulación plástica hacia los años 1870 se explica no sólo por el progreso general de las técnicas exteriores y episódicas de la pintura, sino también por la diferente actitud que

23. Destaquem, *L'impressionisme*, Denoël, París, 1974 (1937); *Pintura y sociedad*, Cátedra, Madrid, 1984 (1951); *Historia de la pintura francesa*, Alianza, Madrid, 1970 (1955); *Arte y técnica de los siglos XIX y XX*, Fomento de Cultura, València, 1961 (1956); *La realidad figurativa*, Emecé, Buenos Aires, 1970 (1965); *La figura y el lugar. El Orden Visual del Quattrocento*, Monte Avila, Caracas, 1969 (1967).

la sociedad toda adoptó frente al mundo exterior. *Se ha dicho repetidas veces —yo mismo lo he dicho— que el Impresionismo es el arte de una época que se planteó, en el plano filosófico, el problema del análisis de los datos primitivos de los sentidos. Más exactamente, es el arte de una época que renuncia a la concepción mecanicista de un universo cuya figura permanente se cree conocer, para elaborar una concepción analítica de la naturaleza (...)* A partir de las postrimerías del siglo XIX, animada por la ciencia que le reveló las complejas estructuras del universo, la sociedad se vio como empujada a renovar su representación tradicional del espacio.

»La época moderna, al renunciar a considerar los objetos como datos fundamentales de la naturaleza, ha cambiado necesariamente su concepción de las relaciones entre el sujeto y los objetos entre sí. Al mismo tiempo, esta época moderna ha modificado su modo de existencia diaria y su concepción de las relaciones que sitúan a los hombres los unos en relación con los otros. Por lo tanto, ya no le es posible expresar con claridad las cosas por medio de las siluetas y los ropajes.

»Lo que me parece seguro es que, con los impresionistas primero, luego con la generación siguiente, la de los hombres de 1880-1890, el problema de la representación plástica de las cosas en el espacio fue completamente replanteado, en la misma medida en que cambiaron las concepciones generales de la vida.

»He deseado demostrar cómo el espacio plástico del Renacimiento había dejado de responder a las necesidades fundamentales de la sociedad moderna. Creo haber probado que esa destrucción de un espacio se realizó lentamente mediante la obra común de muchas generaciones, en vinculación estrecha con el desmoronamiento de los cuadros sociales e intelectuales de la humanidad». ²⁴

24. *Sociología del arte*, pp. 171, 173, 195 i 201 (els subratllats són nostres). No voldríem que aquest escepticisme en relació amb alguns aspectes de l'obra d'un autor de tan renom com Francastel semblés poc fonamentat, i per això afegirem aquí algunes cites de *Pintura y sociedad*, per ésser l'obra on exposà i desenvolupà el tema que ens ocupa per primera vegada i potser de manera més detallada, almenys quant a comentaris d'obres, a notes que completen el text i a referències bibliogràfiques. Malgrat tot, pensem que la «inconcreció» quant a dades referents al context sòcio-cultural a la qual hem al·ludit, s'hi fa també igualment palesa. Vegem-ho. «A partir de finales del siglo XIX, el impulso de la ciencia, que descubría unas estructuras del universo cada vez más complejas, llevó a la sociedad, más abierta y más audaz por su propia apertura, a renovar su representación tradicional del espacio» (*op. cit.*, p. 103). «La nueva sociedad transforma su universo material mediante el continuo descubrimiento de nuevas leyes que ponen en tela de juicio los principios generales de la ciencia clásica; transforma también sus creencias filosóficas mediante un análisis más riguroso del mecanismo de la mente; instaura una nueva dialéctica del pensamiento y modifica asimismo las condiciones cotidianas de la acción del hombre en el mundo exterior, así como su concepción de las distancias sociales, y todo ello le obliga a salir materialmente de ese espacio renacentista que correspondía a un determinado nivel de conocimientos físicos y a una determinada estructura jerárquica de la sociedad» (*ibid.*, p. 105). «De hecho, lo que nos unía con el Renacimiento está roto; los valores que interesan a los artistas —ritmo, velocidad, deformaciones, plasticidad, mutaciones, transferencias— coinciden con las formas generales de la actividad física e intelectual de nuestra época y, en cambio, se oponen violen-

Deixem ja la història social de l'art i el peculiar cas de Francastel, perquè ens interessa referir-nos a l'estètica sociològica. Abans, però, afegim que podríem incloure molts d'altres autors dins d'aquest grup de la història social, ja que en realitat, actualment, tot historiador de l'art és conscient que ha de tenir molt en compte el context social del moment per explicar les seves manifestacions artístiques, amb la qual cosa l'adjectiu «social» sembla superflu. La diferència, per tant, deixant ara de banda la valoració dels resultats assolits, seria bàsicament una qüestió de grau. És a dir, del menor o major èmfasi posat en les condicions materials de la societat i en la seva conseqüent divisió en grups socials diferents. Els historiadors de l'art marxistes, com Antal, o com Argan, Bozal o Hadjinicolaou, per citar alguns exemples més, estarien, lògicament, en aquest segon cas.²⁵

Seguint el mateix paral·lelisme, dins l'estètica sociològica s'inclourien aquells treballs que subratllen la influència dels factors socials en les discussions sobre la naturalesa i les funcions de l'art, problemes derivats de la percepció estètica, criteris de valoració de les obres, etc. Ja des de Plató trobem sovint al llarg de la història de les idees sobre l'art la consideració que aquest rep unes influències i té unes conseqüències en la societat. Malgrat tot, és en el segle XIX, amb el seu historicisme i les seves convulsions socials, quan la preocupació per aquests aspectes adquireix un especial relleu. Hem de citar aquí pel seu convenciment sobre la influència, especialment ètica i formativa, de l'art sobre la societat, alguns dels socialistes utòpics —Considéran i Cabet— i les obres de Ruskin i Morris; i, per destacar la relació inversa, és a dir, com la infraestructura material condiona la superestructura ideològica, les escasses i sovint indirectes referències a l'art —però de tanta influència posterior— dels escrits de Marx i Engels.²⁶ Potser l'obra més representativa d'aquest període és la *Filosofia del arte* de Taine, una espècie de barreja d'història social de l'art i estètica sociològica que inclou fins i tot alguns aspectes als quals posteriorment la sociologia de l'art dedicarà molta atenció, en concret el problema de com actuen i s'interrelacionen els diversos factors del context històric —naturals,

tamente a todas las aspiraciones de las sociedades surgidas del Renacimiento — estabilidad, objetividad, permanencia» (ibid., p. 149) (tots els subratllats són nostres). Però, repetim, quines lleis científiques? Quines creences filosòfiques? Quina és la nova dialèctica del pensament i la nova concepció de les distàncies socials? Quines són les formes generals de l'activitat física i intel·lectual de l'època? I, sobretot, com es relaciona tot això — influències directes o indirectes, simples paral·lelismes, etc. — amb la producció i configuració de les obres?

25. Destaquem, com a treballs de síntesi, G. R. ARGAN, *Storia dell'arte italiana*, Sansoni, 3 vols., Florència, 1968, i *El arte moderno, 1770/1970*, Fernando Torres, 2 vols., València, 1975 (1970); V. BOZAL, *Historia del Arte en España*, Istmo, 2 vols., Madrid, 1972. Els treballs de N. HADJINICOLAOU, com el ja citat *Historia del arte y lucha de clases* i *La producción artística frente a sus significados*, Siglo XXI, Madrid, 1981, s'orienten cap a la discussió i proposta metodològica.

26. D'entre les obres que recullen i interpreten aquestes referències, destaquem, amb selecció de textos, pròleg i notes de V. BOZAL, *Textos sobre la producción artística*, Alberto Corazón, Madrid, 1972, i amb selecció de textos, pròleg i notes de C. SALINARI, *Cuestiones de arte y literatura*, Península, Barcelona, 1975. Un assaig més lliure és el d'A. SANCHEZ VÁZQUEZ, *Las ideas estéticas de Marx*, Era, Mèxic, 1976 (1965).

sòcio-econòmics, culturals, etc.— i de quina manera i en quina mesura condicionen les produccions artístiques. La resposta que donà Taine fou d'un determinisme excessivament simple i rígid, però aquí volem fer notar que va aplicar el seu positivisme a una sèrie de qüestions que es poden relacionar, almenys tangencialment, amb els tres grups esmentats.²⁷ De finals del segle XIX citem l'estètica de Guyau, malgrat que el seu sociologisme és més idealista d'allò que podríem esperar del títol de la seva obra més coneguda,²⁸ i posteriorment recordem Charles Lalo, considerat el fundador de l'estètica sociològica francesa.²⁹

L'estètica marxista, que en realitat no es desenvolupà fins a les primeres dècades del segle XX, té en Plejanov al seu primer representant; posteriorment, destaquem les personalitats de Lukács, Fischer i Della Volpe. Plejanov defensà el determinisme en les relacions infraestructura-superestructura i el realisme estètic, oposant-se, però, a la idea de l'art com a publicitat. Lukács, Fischer i Della Volpe aplicaren les seves idees estètiques principalment a la crítica literària. També aquí podem incloure en certa manera alguns dels membres de l'heterodoxa Escola de Frankfurt, especialment Benjamin i Adorno, ja que del conegut Institut d'Investigació Social són els autors que més treballs ens han deixat sobre aspectes relacionats amb l'art, a partir d'una peculiar barreja de conceptes filosòfics, històrics i sociològics.³⁰

27. Vid., H. TAINE, *Filosofía del arte*, Espasa-Calpe, 2 vols., n.º 115 i 505, Madrid, 1960 (1865). Aquesta obra és un recull de les seves lliçons d'un curs a l'Escola de Belles Arts de París. Malgrat la barreja amb què s'exposen els diferents temes, podem assenyalar, per exemple, que dins la història de l'art es refereix principalment a la pintura del Renaixement italià (vol. I, pp. 83-161), a la pintura dels Països Baixos (vol. II, pp. 15-112), i a l'escultura grega (vol. II, pp. 113-206). En relació amb l'estètica exposa els seus objectius, intenta definir l'obra d'art i mesurar a través de paràmetres com la importància i beneficència social el grau de valor de les obres, fa una divisió de les arts, defensa la seva naturalesa no imitativa, etc. (vol. I, pp. 15-45 i vol. II, pp. 207-291). Finalment, quan parla de les lleis de la producció de les obres, la causa i configuració de les quals dependria de la combinació de les tres variables raça/medi/moment, està fent un tipus de proposta —de contingut insuficient— però pròxima com a objectiu a la sociologia de l'art (vol. I, pp. 46-88 i vol. II, pp. 15-206).

28. J. M. GUYAU, *El arte desde el punto de vista sociológico*, Daniel Jorro, Madrid, 1931 (1889).

29. Dels seus primers treballs, més preocupats per la sociologia que no pas els últims, més preocupats per la psicologia, destaquem CH. LALO, *L'art et la vie sociale*, G. Doin, París, 1921; per les seves idees sobre l'estètica sociològica, vid., «Méthodes et objets de l'esthétique sociologique», *Revue Internationale de Philosophie*, III, 1949, pp. 5-42. Sobre l'estètica sociològica del segle XIX es pot veure A. NEEDHAM, *Le développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIX siècle*, París, 1926.

30. Dins aquest grup d'estètica marxista destaquem les obres de G. V. PLEJANOV, *Arte y vida social*, Fontamara, Barcelona, 1974 (1912); G. LUKÁCS, *Estètica*, Grijalbo, 4 vols., Barcelona/Mèxic, 1965 (1963) i els assaigs literaris citats a la nota 8; E. FISCHER, *La necessitat de l'art*, Edicions 62, Barcelona, 1967 (1959), i *Arte y coexistencia*, Península, Barcelona, 1968 (1966); G. DELLA VOLPE, *Crítica del gusto*, Seix Barral, 1966 (1963). De l'Escola de Frankfurt, a part d'obres generals com G. THERBORN, *La Escuela de Frankfurt*, Cuadernos Anagrama, Barcelona, 1972 (1970), i P. V. ZIMA, *La Escuela de Frankfurt*, Galba, Barcelona, 1976 (1973), citem W. BENJAMIN, *L'obra d'art a l'època de la reproductibilitat tècnica*, ed. 62, Barcelona, 1983 (1935), i T. W. ADORNO, *Teoría estética*, Taurus, Madrid, 1980 (1970). Sobre estètica marxista en general desta-

Finalment també podem considerar prop de l'estètica sociològica alguns treballs de teòrics actuals, com per exemple la major part de les obres de Dorfles, que segueixen una línia, segons diu ell mateix, entre fenomenològica i sòcio-antropològica; i, més pròxims a nosaltres, els principals treballs de Rubert de Ventós i Arnau Puig.³¹

Una vegada hem diferenciat la història social de l'art de l'estètica sociològica, intentarem de definir i defensar allò que ens sembla més propi de la sociologia de l'art, i per tant assenyalar les diferències i coincidències amb els altres dos grups. No és que tinguem una obsessió classificatòria, però insistim que en el tema que ens ocupa creiem que una clarificació d'aquest tipus és fonamental. Repetim també el caràcter aproximatiu de la situació d'alguns autors i obres en aquesta divisió tripartita, i que, globalment, és només un mostratge que esperem que sigui representatiu. D'altra banda, res no està més lluny de la nostra intenció que considerar aquests grups com si fossin totalment diferents i no tinguessin cap relació. Al contrari. Precisament si ens preocupa mostrar allò que els distingeix és perquè a vegades es juxtaposen, i les seves interrelacions són tantes que molt sovint en una visió superficial es confonen o es posen tots dins el mateix sac.

OBJECTIUS, LÍMITS, DIFICULTATS I ORIENTACIONS

Lògicament, com que la sociologia de l'art és el tema central d'aquest article exposarem els nostres criteris amb més detall. Començant pels seus objectius diguem que el principal és estudiar les *relacions* entre l'art i la societat. Observem que remarquem la paraula «relacions», i amb això volem dir que no es tracta de centrar l'atenció en les obres en elles mateixes o en la seva evolució estilística, ni tampoc d'hipertrofiar l'anàlisi dels factors econòmics, polítics, socials o cultu-

quem l'àmplia antologia de textos d'A. SÁNCHEZ VÁZQUEZ, *Estética y marxismo*, Era, 2 vols., Mèxic, 1970, i de S. MORAWSKI, *Reflexiones sobre estética marxista*, Era, Mèxic, 1977 (1973). Morawski, professor polonès d'estètica marxista, també és autor d'uns *Fundamentos de estética*, Península, Barcelona, 1977 (1974). Recentment, i dedicat a l'obra d'A. Sánchez Vázquez, el n.º 52, agost de 1985, de la revista *Anthropos*, inclou també una selecció bibliogràfica sobre treballs d'estètica marxista.

31. Deixant de banda les recopilacions d'articles, destaquem de G. DORFLES, *Simbolo, comunicación y consumo* (1972); *Nuevos ritos, nuevos mitos*, (1965); *Naturaleza y arteficio* (1968); *El kitsch. Antología del mal gusto* (1968); *Las oscilaciones del gusto* (1970); *Del significado a las opciones* (1973); *El intervalo perdido* (1980) (totes ed. Lumen, Barcelona, i entre parèntesi any 1.ª ed. original). X. RUBERT DE VENTÓS, *Teoría de la sensibilidad*, ed. 62, Barcelona, 1968, i *La estética y sus herejías*, Anagrama, Barcelona, 1974; A. PUIG, *Sociología de las formas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979. Naturalment, aquests autors i obres volen ser només una espècie de mostratge. Podriem afegir-ne molts d'altres, amb les matisacions corresponents, com per exemple alguns treballs de R. Barthes (la majoria, però, dedicats a la literatura), o bé alguns estudis en què l'art i l'estètica es barregen amb la psicologia social i amb la sociologia de la cultura, com U. ECO, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Lumen, Barcelona, 1968 (1964); A. A. MOLES, *Sociodinámica de la cultura*, Paidós, Buenos Aires, 1978 (1967, 1971); o J. BAUDRILLARD, *El sistema de los objetos*, Siglo XXI, Mèxic, 1978 (1968).

als del moment històric, sinó que, coneixent totes dues coses —les obres i el context—, es tracta de centrar-se en l'estudi de les seves relacions, de les seves articulacions, per conèixer com i en quina mesura es condicionen i s'influencien mútuament. Destaquem també que aquesta relació o influència és *en els dos sentits*. Normalment en els treballs tradicionals d'història de l'art s'inclou a manera d'introducció al període estudiat una síntesi històrica on s'exposen els diferents factors d'ordre econòmic, polític, etc., que emmarquen i condicionen la producció i configuració de les manifestacions artístiques de l'època en qüestió. És a dir, s'intenta constatar la influència del context social en l'art (societat → art). És estrany, però, que es dediqui la mateixa atenció a la relació inversa, a la influència que tenen aquestes obres en la societat (societat ← art). La història de l'art pretén reconstruir el procés de producció de les obres i la seva evolució històrica, i estudia tots aquells aspectes que l'ajuden a fer aquesta reconstrucció, però una vegada coneix les causes, té la forma i el significat de l'obra acabada i l'ha situat en el lloc que li correspon, es desentén bastant de l'obra i del seus efectes. No acostuma a seguir-la en el seu procés de circulació social a través de més o menys intermediaris fins arribar al públic pel qual va estar pensada o bé fins arribar a altres públics diferents, contemporanis o futurs, tot plegat amb la intenció de conèixer el seu radi d'acció, l'efecte que produeix, l'interès que desperta, com és interpretada i utilitzada. L'obra d'art no és només un producte de la societat, és també un element actiu dintre seu, un element que pot consolidar o transformar situacions i valors, en definitiva, quelcom que ens influeix individualment i col·lectivament. La sociologia de l'art, doncs, té molt en compte aquesta acció recíproca i dialèctica, aquesta permanent doble direcció (societat ↔ art). Hauser insistí molt en aquest fet.³² I nosaltres ho recordem, subratllant aquí especialment, no perquè el considerem més important sinó perquè és menys tractat en els estudis d'història de l'art i més propi dels sociològics, el segon dels sentits esmentats, l'efecte que produeix l'art en la societat.³³

32. «*Arte y sociedad no mantienen ninguna relación unilateral de sujeto-objeto; cada uno de éstos pueden desempeñar la función de sujeto igual que la de objeto*». A. HAUSER, *Sociología del arte*, vol. I, p. 127. «*El sol que derrite la nieve, por ejemplo, no experimenta ningún cambio en el proceso. En el proceso social, no obstante, donde, como ya subrayó Georg Simmel, todo se basa en acción recíproca, jamás se produce semejante causalidad unilateral*» (*ibid.*, p. 129). «*Arte y sociedad están en una dependencia mutua ininterrumpida (...). Esto no significa solamente que se influyen mutuamente, que la sociedad es transformada por el arte, que es producto suyo, y el arte encuentra en la sociedad correspondiente una forma que anticipa algunos de sus rasgos, significa también que a cada cambio ocurrido en una esfera corresponde una alteración en la otra, y éste produce a su vez un cambio ulterior en el sistema del que partió la alteración*» (*ibid.*, p. 131).

33. Pensem, per exemple, en l'efecte que ja des d'un punt de vista físic exerceix sobre nosaltres l'urbanisme. Recordem tan sols l'estudi d'Ildefons Cerdà on demostrà quantitativament que el nivell de mortalitat a Barcelona variava segons la densitat del barri, l'amplada dels carrers, l'àrea de jardins interiors a les illes de cases, la localització cèntrica o perifèrica de la vivenda, etc. Més recentment, s'ha convertit ja en una cita habitual en els treballs d'arquitectura contemporània la dinamitació, l'any 1972, dels blocs d'habitatges de Pruitt-Igoe a St. Louis, Missouri, per les contínues destrosses que feien els seus usuaris a una construcció que també els agredia, perquè estaven sotmesos en aquella zona a un elevat índex de delinqüència, fruit, entre d'altres coses, de l'aïllament

Hem de fer algunes matisacions. El fet de parlar de les relacions entre l'art i la societat no creiem que impliqui en absolut que es consideri que són dues coses totalment distintes o que les obres d'art són quelcom extern a la societat i només un producte reflex d'aquesta, idea que Giulio Carlo Argan entén que sovint acompanya a la majoria de treballs que es plantejen estudiar les citades influències, i en relació amb la qual ha assenyalat en diverses ocasions el seu desacord.³⁴

dels blocs, de l'ínfima qualitat i despersonalització dels espais vitals, de la insuficient infraestructura de serveis i comunicacions, etc. Deixant de banda d'arquitectura i l'urbanisme —que aquí hem volgut utilitzar com exemple perquè incomprendiblement són ignorats en gairebé tots els estudis de sociologia de l'art— pensem en l'enorme influència que exerceix en la societat actual la propaganda ideològica transmesa pels *mass-media*, tota una indústria que possibilita que moltes manifestacions artístiques arribin a un públic molt més ampli que en èpoques passades, i per tant que fa que l'estudi d'aquests efectes tingui, sobretot avui dia, una importància i un relleu especials.

34. A l'entrevista realitzada per X. Company i publicada sota el títol «Història de l'art, història, ideologia i cultura», *L'Avenç*, n.º 80, març de 1985, pp. 70-74, Argan fa repetides al·lusions a aquesta qüestió. Destaquem-ne tan sols dues. La primera quan es refereix «...a una confusió pregona que tant els historiadors com els historiadors de l'art encara mantenim. Em refereixo a la reguardosa diferenciació que sovint fem entre l'art i la societat. És a dir, fins ara sempre parlem d'influències i relacions entre l'art i la societat, com si les produccions artístiques fossin quelcom d'extern a la societat» (*ibid.*, p. 70). Observem que Argan parla dels historiadors, no dels sociòlegs de l'art. A més assenyalam que la majoria de treballs contemporanis de sociologia de la cultura ja consideren les produccions culturals no solament com a derivades sinó també com a constitutives de l'ordre social (*vid.*, R. WILLIAMS, *op. cit.*, pp. 11-13). La segona al·lusió fa referència als plantejaments de Hauser (no sabem si Argan té en compte només la seva *Història social...* o bé la totalitat dels seus treballs). «Ja sé que Hauser potser es va preocupar excessivament per mostrar-nos unes relacions —sovint massa lineals— entre l'art i la societat. Entenc igualment com a insuficient o inadequada la seva voluntat de mostrar-nos l'art com un pur reflex —i prou— dels esdeveniments sòcio-econòmics de qualsevol període històric» (*ibid.*, p. 73). No podem estar d'acord amb Argan perquè creiem que Hauser deixà ben clar en diferents llocs en discutir les possibles mediacions existents entre la infraestructura i la superestructura que no considerava que aquestes relacions fossin lineals (sinó al contrari, molt complexes), ni que l'art fos un pur reflex de les condicions sòcio-econòmiques (sinó que intervenen molts d'altres factors). *Vid.*, A. HAUSER, *Sociología del arte*, vol. I, pp. 243-278, d'on ara escollim aquests textos pp. 260 i 261: «Sea lo que fuere de la cuestión de las 'mediaciones', el camino que conduce de las condiciones económicas de la producción a las diversas formas ideológicas a veces parece largo y sinuoso, otras más corto y directo, lo que nos hace pensar en una especie de jerarquía entre dichas formas ideológicas; pero resulta difícil encontrar un principio por el que comprobar una jerarquía clara y definida de las diferentes actividades, posturas y realizaciones intelectuales en relación con su base económica (...). Lo único que parece estar fuera de discusión es que, el salto de la economía a la religión y el arte, en las primeras épocas de la historia era más corto que en las posteriores». «Las objeciones y limitaciones que nos vemos inducidos a poner a la teoría de las 'mediaciones' no significan que hayamos de ver en las formas ideológicas y especialmente en las obras de arte el reflejo inmediato de la realidad socioeconómica (...). Tales tendencias económicas y artísticas [es refereix a feudalisme-rigor formal, capitalisme-naturalisme, etc.] pueden desarrollarse paralelamente, pero no cabe suponer entre ellas un nexo causal pues ni siquiera aparecen siempre unidas y nunca se suceden con la regularidad de causa y efecto. La hipótesis de escalones intermedios entre las condiciones socioeconómicas y las corrientes artísticas sólo en apariencia allanan la dificultad de definir la relación entre ambos órdenes». Ja a *Teorías del arte...*, Hauser havia dit: «Ninguna

Precisament acabem de defensar que la sociologia de l'art té la necessitat d'estudiar també la integració i els efectes de les manifestacions artístiques en el context social, és a dir, d'entendre-les com un agent actiu que forma part de l'estructura social i contribueix a la seva formació i funcionament. Compartim, doncs, l'opinió d'Argan quan diu que «*l'opera d'arte non è un fatto estetico che ha anche un interesse storico: è un fatto che ha valore storico perché ha un valore artistico (...) L'opera di un grande artista è una realtà storica non meno che la riforma religiosa di Lutero, la politica di Carlo V, le scoperte scientifiche di Galileo. Essa va dunque spiegata storicamente, come si spiegano storicamente i fatti della politica, dell'economia, della scienza*».³⁵ La compartim i ens hi recolzem per reforçar millor la reciprocitat de l'acció a la qual ens estem referint. Creiem, malgrat tot, que si bé l'art és efectivament un element *constituti*u de l'ordre social, i també, entre altres coses, un fet econòmic i cultural, no per això deixa de tenir unes característiques pròpies que el diferencien d'allò que entenem, per exemple, per inflació o per filosofia existencialista. Com assenyala Karel Kosík, l'art no només és una expressió de la realitat, sinó que també la crea o la produeix *artística*-ment.³⁶ Per tant, creiem que és vàlid parlar de relacions o influències entre l'art i la societat, i que utilitzar aquests termes no comporta necessàriament, com a vegades sembla apuntar Argan, ni que es parteix de la idea que són realitats d'ordre totalment diferent —encara que tampoc no són iguals—, ni que la seva relació és lineal i unilateral.

S'ha de tenir molt en compte, i això suposa una dificultat inevitable, que les relacions entre l'art i la societat tenen un caràcter dinàmic i variable històricament i socialment. Qualsevol plantejament determinista, amb gaire pretensions d'universalitat, o bé que no tingui la flexibilitat necessària per incorporar fets d'ordre molt divers, canviants i polivalents, està condemnat al fracàs. Apuntem tan sols algunes qüestions. Insistim primer que l'expressió «l'art com a reflex de la societat» és massa rígida i equívoca. L'art no és un simple reflex de la societat: n'és una resposta o interpretació (que alhora és una realitat social, no un reflex imaginarí o immaterial). Considerant-ho així no oblidem ni les facultats personals de l'artista ni el marge de llibertat que pugui tenir, i tampoc que tot això actua i es desenvolupa sota la influència i el condicionament dels factors socials. D'altra banda, aquesta resposta o interpretació no sempre és isomòrfica amb totes les estructures del seu context, ja que l'art tant pot reforçar com criticar o intentar transformar una determinada situació sòcio-cultural, a la qual, no per això, deixa d'estar vinculat. I recordem també aquí que pot anar a remolc d'aquesta situació però que també pot avançar-s'hi, o si més no que es pot avançar a la data oficial

sociología que supere las formas más ingenuas del materialismo verá en el arte un reflejo directo de situaciones económicas y sociales» (ibid., p. 270). Creiem que la sociologia de l'art de Hauser té insuficiències i que és criticable per diverses raons —més endavant n'indicarem algunes—, però no pas precisament per defensar un esquema rigid i determinista en les relacions art-societat.

35. G. C. ARGAN, «Premessa allo studio della storia dell'arte» a *Guida a la storia dell'arte*, Sansoni, Florència, 1977 (1974), p. 11.

36. *Vid.*, K. KOSÍK, *Dialéctica de lo concreto*, Grijalbo, Mèxic, 1967 (1963), pp. 125-168, especialment p. 143.

de naixement, de determinats fets o esdeveniments històrics, amb la qual cosa deixa d'anar al darrera per anar al davant. La diferència que assenyala Kubler entre allò que és el canvi de l'ambient i el canvi de les percepcions de l'ambient, o bé el fenomen del bloqueig i desbloqueig mental de què ens parla Cirici, són alguns exemples que poden servir per remarcar aquesta no necessària sincronia entre els fets artístics i els fets socials.³⁷ Amb tot això volem dir que existeixen correspondències, paral·lelismes, influències, etc., però no fàcils transposicions mecàniques ni reflexos únics i perfectes. En tot cas, si volem aprofitar la metàfora dels reflexos, podríem dir que estudiar les relacions entre l'art i la societat seria com intentar orientar-se en un laberint de miralls on costa de veure què és el que reflecteix i que és el reflectit, dificultat que s'accentua perquè en el laberint hi ha molta gent que entra i surt contínuament, perquè els miralls, de superfícies diferents, deformen les imatges, i també perquè tenen la propietat de mostrar imatges de persones que no estan situades dins el seu angle de reflexió.

Si ens centrem, per exemple, en això que s'anomena context històric o social, i volem veure com influeix en la producció i configuració de les manifestacions artístiques, hem de considerar els diferents factors que integren aquest context —naturals, econòmics, polítics, socials, culturals, etc.— i estudiar, en cada lloc i moment determinats, de quina particular manera es combinen, quin o quins dominen, quin és el seu joc d'oposicions o aliances, en definitiva, quina és la seva distribució o esquema de forces. El possible efecte d'un factor o grup de factors pot ser matisat o contrarestat, i per tant fins i tot notablement modificat, per un altre o per la resta dels altres. Kavolis ha insistit especialment en la importància d'estudiar aquesta dinàmica de compensacions.³⁸ Així doncs, no sempre dominen els factors econòmics, com a vegades s'ha estudiat des del marxisme més ortodox; ni és suficient explicar aquestes relacions a partir d'una sola variable o dues, com han fet per exemple Antal (factors socio-econòmics, a partir de la relació client-obra), o Francastel (factors culturals, sobretot ciència i filosofia); ni tampoc, i especialment, fer aquesta reducció quan es treballa amb esquemes que, pel seu propi caràcter generalitzador, ja es corre el perill no tan sols de simplificar sinó de deformar excessivament la realitat, com passa amb alguns dels esquemes que proposa Cirici.³⁹ Per tant, cal estudiar totes les variables, veure com interactuen, i tenir en compte que tant els factors a considerar com les seves interrelacions, com, lògicament, les resultants globals, són sempre diferents. Els esquemes que proposi la sociologia de l'art s'han de poder adequar a aquesta variabilitat, mostrant, doncs, flexibilitat, sinó serà una sociologia de l'art esclerotitzada i uns esquemes que no tindran cap validesa perquè no podran aguantar una confrontació amb realitats distintes.

37. Vid., G. KUBLER, *La configuración del tiempo*, Alberto Corazón, Madrid, 1975, pp. 79-101, i A. CIRICI, *op. cit.*, pp. 43-50.

38. V. KAVOLIS, *La expresión artística: un estudio sociológico*, Amorrortu, Buenos Aires, 1970 (1968).

39. Per exemple, a l'esquema de la transvehiculació (*Art i societat*, p. 28), Cirici intenta mostrar la relació existent entre el sistema econòmic d'una època i el seu vehicle o llenguatge típic. Segons l'autor, la pintura és el vehicle típic del Paleolític i del Renaixement, però en canvi veiem que tenen sistemes econòmics diferents (caçadors/capita-

Acabem de dir que s'han de tenir en compte tots els factors que intervenen en cada context determinat. Doncs bé, deixem ara el context i pensem en les variables que s'han de considerar en relació amb les manifestacions artístiques. Si s'estudia una relació s'ha de conèixer allò que es relaciona. I lògicament no es pot explicar la configuració de les obres d'art només per les influències del context, sinó que també s'ha de tenir en compte, entre altres coses, l'estructura del sistema receptor d'aquestes influències, en el nostre cas la naturalesa material, tècnica i «lingüística» de les obres. La sociologia de l'art inclou, en principi, l'arquitectura, l'escultura, la pintura, el disseny industrial, el teatre, la música, el cinema, la literatura..., i no totes aquestes arts, per les seves pròpies característiques intrínseques, poden respondre i responen igual a les influències del context. És el que explica Rubert de Ventós amb l'exemple del cop de puny, l'efecte del qual serà diferent si ens el donen a l'ull (ens sortirà un morat), o bé a l'estómac (ens podem quedar sense respiració). La naturalesa de l'element receptor canvia l'efecte del cop de puny, i per tant és insuficient explicar el fenomen només per l'agent extern que el va causar.⁴⁰

Silbermann assenyala que la sociologia moderna de l'art parteix de la idea que les diferents manifestacions artístiques formen part d'un *«proceso social continuo que implica una interrelación entre el artista y su entorno sociocultural, y culmina en la creación de una obra de uno u otro género, la que a su vez es recibida por el medio sociocultural y vuelve a actuar sobre él»*. Com a conseqüència d'això, el primer objectiu de la sociologia de l'art entén que ha de ser *«estudiar procesos artísticos totales, es decir la interacción y la interdependencia del artista de la obra de arte y del público»*.⁴¹ Efectivament, a la sociologia de l'art li interessa de seguir aquests processos artístics

listes). Sempre seguint l'esquema, l'arquitectura és l'art fonamental de l'imperi romà i de l'època gòtica, però apunta com a sistemes econòmics el cosmopolitisme i l'artesania. En el sentit invers les coses tampoc no semblen lligar, ja que, per exemple, dos sistemes econòmics basats en l'agricultura (el Neolític i l'època del feudalisme), tenen vehicles típics diferents (ceràmica i orfebreria respectivament). Tot i donant per bona la seva peculiar terminologia en referir-se als sistemes econòmics i acceptant els diferents vehicles típics que associa a cada època —aspectes que ja són prou discutibles—, si les coincidències entre sistemes econòmics no tenen la seva correspondència en els respectius vehicles típics ni a l'inrevés, de què serveix aquest esquema? En tot cas serveix pel contrari, és a dir, per demostrar que no existeixen aquestes relacions lineals i directes. En definitiva, una aparent contradicció i una deformació que es podria corregir si en cada època es tinguessin en compte també totes les altres variables —factores naturals, polítics, socials, culturals, etc.— i no només els factors de tipus econòmic. També caldria fer notar que no totes les arts responen de la mateixa manera a les mateixes influències del context.

40. Vid., X. RUBERT DE VENTÓS, *Las metopías. Metodologías y utopías de nuestro tiempo*, Montesinos, Barcelona, 1984, pp. 44 i 45.

41. A. SILBERMANN, «Introducción. Situación y vocación...», pp. 32 i 33. Insistim aquí en l'interès que pel sociòleg de l'art té l'estudi del públic artístic. En el mateix lloc Silbermann diu: *«El estudio sociológico de los diversos tipos de público —desde el del cantor de moda hasta el del autor de vanguardia—, todos los cuales tienen en común el hecho de recibir una obra de arte, consumirla y reaccionar a ella, suministra al sociólogo del arte importantes elementos de información (...). La conducta individual del consumidor de arte, las modas artísticas, las motivaciones y los modelos de compor-*

totals que, depersonalitzant l'última expressió de Silbermann, responen a l'esquema societat → art → societat. Tenint en compte, però, com ja hem indicat, que els termes d'aquest esquema es refereixen a realitats molt heterogènies. La societat que condiona la producció i la societat receptora és una barreja de factors d'ordre divers i està dividida en grups socials diferents, i les obres d'art, com a resultat i/o causa, són totes aquelles que en un determinat moment es consideren com a tals. D'altra banda, enmig d'aquest procés actuen molts intermediaris, des del client que encarrega l'obra i l'artista que la realitza —ja que com intermediaris es poden considerar dintre l'esmentat esquema— fins els marxants, galeries i crítics (si pensem en el mercat artístic actual), o bé les institucions com escoles, acadèmies, universitats, museus, etc. No podem comentar aquí cadascun dels elements que participen en el procés i que s'intercalarien en l'esquema i l'anirien detallant, però volem remarcar la importància d'alguns, com per exemple, la del client i les diverses formes de patronatge, o bé la del mateix artista, variables fonamentals a l'hora d'estudiar el procés de producció i la configuració de les obres. Estudis com els d'Antal i Gombrich sobre el Renaixement italià o com el de Haskell sobre l'època del Barroc, per citar alguns exemples,⁴² han posat de relleu el decisiu paper que juga qui en-

*tamiento del oyente, del espectador o del lector, el gusto artístico, la economía del arte, la política artística y la educación artística, el comportamiento colectivo de los consumidores de arte, el control social, etc., tales son algunos de los problemas que interesan al sociólogo del arte cuando se ocupa del público artístico» (ibid., p. 35). A part del treball de Silbermann, en el mateix llibre (A. SILBERMANN i altres, *Sociología del arte*, cit.) hi ha els articles de R. CLAUSE, «El gran público frente a la comunicación de masas», pp. 105-131, i el de B. WATSON, «Los públicos de arte», pp. 177-199. Un recull d'articles sobre el tema i més bibliografia es pot veure a M. C. ALBRECHT, J. H. BARNETT, M. GRIFF i altres, *op. cit.*, pp. 431-526 (*Part IV. Tastemakers and publics*). Una altra obra col·lectiva és J. E. MILLER, P. D. HERRING i altres, *The Arts and the Public*, University of Chicago Press, 1967, i una síntesi recent és la d'A.-M. MURA, «Il pubblico e la fruizione» a *Storia dell'arte italiana*, vol. 2, Einaudi, Torino, 1979, pp. 267-315. Afegim que la majoria d'estudis giren entorn del públic literari o bé del públic comprador de pintura, i per tant són orientats a conèixer el funcionament del mercat artístic; o bé, sobretot, entorn del públic dels *mass-media*. D'entre els primers destaquem, referits als segles XVIII i XIX a França i Anglaterra, respectivament, G. BOLLEME i altres, *Livre et société dans la France du XVIII siècle*, Mouton, París, 1965, i R. D. ALTICK, *The English Comon Reader. A Social History of the Mass Reading, 1800-1900*, University of Chicago Press, 1957; i recentment i més general, E. GASTON, *Sociología del consumo literario*, ed. Universitarias, Valparaíso, 1971. D'entre els segons destaquem G. REITLINGER, *The Economics of Taste*, Holt, Rinehart and Wilson, Nova York, 1961; R. MOULIN, *Le marché de la peinture en France*, Minuit, París, 1967; F. POLI, *Producción artística y mercado*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976 (1975). Tenint en compte també la literatura, la música i l'art de masses, remarcuem la proposta global d'una sociologia del públic feta per A. HAUSER a *Sociología del arte*, vol. II, pp. 133-415 (parts 4.ª i 5.ª). Com a investigacions empíriques concretes sobre la fotografia o la pintura destaquem els treballs de l'equip coordinat per P. Bourdieu (vid., notes 9, 48 i 68). Finalment, per a l'àmplia bibliografia que des de la sociologia empírica se centra en el públic dels *mass-media*, especialment la premsa, el cinema, la ràdio, la televisió i la indústria del llibre i del disc, es pot veure A. SILBERMANN, *Communication de masse...*, cit.*

42. F. ANTAL, *Florentine painting and its social background*, Kegan Paul, London, 1947 (versió castellana: *El mundo florentino y su ambiente social*, Guadarrama, Madrid,

carrega l'obra, les relacions entre l'artista i els seus patrons i mecenes, en definitiva, la importància de la naturalesa de la comanda. Quant a l'artista i la seva variable posició social al llarg de la història⁴³ —un aspecte estretament relacionat amb l'anterior— recordem tan sols com durant molt de temps l'aplicació a la pintura de determinats coneixements científics fou un dels principals recursos emprats pels pintors per justificar el caràcter intel·lectual i noble de la seva ocupació —un «art liberal»— i per tant aconseguir elevar el seu status social. La insistència en la representació «científica» de l'espai a la pintura del Renaixement, per exemple, no es pot separar del desig de situar-se en un determinat espai social.

Fixem-nos, doncs, que parlar d'estudiar els processos artístics totals no és pas referir-se a quelcom gaire diferent d'allò que entenem per estudiar les relacions recíproques entre l'art i la societat. En realitat és el mateix dit d'una altra manera. I posats a dir expressions equivalents també podríem afegir que la sociologia de l'art pretén estudiar les condicions sociològiques de l'existència de les obres i seguir la seva existència i efectes socials. En definitiva, estudiar el seu procés de producció, distribució i consum, tal com, per exemple, estructurarà Robert Escarpit la seva *Sociologia de la literatura*. I el fet de seguir aquest procés de circulació social de les obres té una especial importància en el món contemporani, ja que és en aquest procés que en la nostra societat de masses depèn de les complexes relacions entre una gran quantitat d'intermediaris, mitjans de comunicació, codis de desxiframent, etc., on les funcions de les obres es diversifiquen i varien.⁴⁴

1963); E. H. GOMBRICH, «El mecenazgo de los primeros Médicis» a *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1984 (1966), pp. 79-131; F. HASKELL, *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia barroca*, Cátedra, Madrid, 1984 (1963). Com a proposta metodològica es pot veure N. HADJINICOLAOU, *Historia del arte y lucha de clases*, cit., on totes les obres s'analitzen agafant com a punt de partida la ideologia de la classe social a la qual pertany el client, i per a una classificació de les diverses formes de patronatge citem R. WILLIAMS, *op. cit.*, pp. 36-52.

43. Es pot veure R. i M. WITTKOWER, *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Cátedra, Madrid, 1982 (1963); E. KRIS i O. KURZ, *La leyenda del artista*, Cátedra, Madrid, 1982 (1979). A. HAUSER a *Sociología del arte*, vol. I, pp. 313-390, fa una petita síntesi sobre el tema, i circumscrites al cas italià citem les síntesis de P. BURKE, «L'artista: momenti e aspetti» a *Storia dell'arte italiana*, vol. 2, Einaudi, Torino, 1979, pp. 85-113, i d'A. CONTI, «L'evoluzione dell'artista» a *ibid.*, pp. 115-263. Per a una desmitificació de l'artista modern destaquem J. GIMPEL, *Contra el Arte y los Artistas*, Gedisa, Barcelona, 1979 (1968), i J. M. INFUESTA, *¿Artistas o filisteos?*, Thor, Barcelona, 1976.

44. *Vid.*, N. GARCÍA, *op. cit.*, pp. 15-17, d'on traiem el següent text: «Si el descubrimiento de que el artista es sólo el iniciador del sentido de la obra surge en las sociedades contemporáneas, es porque las ediciones de masas, la amplia circulación de los mensajes y la pluralidad de códigos que los rigen modifican ese sentido original de un modo antes desconocido. Es cierto que lo artístico siempre estuvo imbricado en la estructura social: cualquier comunidad indígena precolombina nos ayuda a recordar como se relacionaban los temas y formas del arte, la elección de este animal o aquel color, con las diferencias de rango político y poder religioso. Sin embargo, quien comunicaba un mensaje plástico se dirigía a un conjunto homogéneo de receptores y éstos lo descodificaban del modo previsto por el emisor. En cambio, el autor de un cuento o un cuadro difundido en una revista de gran tiraje ignora los códigos de sus lectores; si tiene ocasión de ver interpretaciones de críticos de distintos países, lo sorprenden las aso-

Naturalment aquests objectius comporten unes limitacions i unes dificultats. La sociologia de l'art, com qualsevol altra metodologia — el formalisme, la iconologia, la psicologia de l'art, la semiòtica, etc — té limitacions i insuficiències, i lògicament no pot abraçar ni exhaurir la complexitat i diversitat d'aspectes propis i derivats de les manifestacions artístiques. Creiem que només un enfocament interdisciplinari que intenti sumar diferents aportacions — i no plantejaments unilaterals que les excloguin o les dificultin — és capaç d'interrelacionar els múltiples punts de vista que conflueixen en l'obra d'art, i que aquest enfocament és el principal camí d'aproximació a una comprensió integral de la mateixa obra. Tornant, però, a la sociologia de l'art i a les seves limitacions, hem de referir-nos a la coneguda expressió de Hauser que diu que *«todo arte está condicionado socialmente, pero no todo en el arte es definible socialmente. No lo es, sobre todo, la calidad artística, porque ésta no posee ningún equivalente sociológico»*.⁴⁵ Efectivament la sociologia de l'art no ho pot explicar tot, però l'expressió de Hauser es presta a diferents interpretacions i no totes elles són igualment vàlides. Si entenem que el seu sentit és equivalent al que volgué expressar Sartre quan digué que el marxisme pot demostrar que Valéry era un intel·lectual petitburgès i que el realisme de Flaubert està relacionat amb l'evolució política i social de la petita burgesia del Segon Imperi, però no pot explicar perquè tots els intel·lectuals petitburgesos no són Valéry o perquè Flaubert preferí la literatura a qualsevol altra cosa, hi estem d'acord.⁴⁶ La sociologia de l'art no pot explicar les arrels del talent individual ni «l'últim secret de l'art d'un Rembrandt», com diu el Hauser romàntic. Afegim, però, que li interessa més, i això sí que està al seu abast, considerar el major o menor desenvolupament d'aquest talent i els seus efectes — talent que en principi només és una potencialitat o possibilitat — en funció de les circumstàncies del context històric. És cert que tampoc la sociologia de l'art

ciaciones que su obra provoca, y descubre que el sentido virtual — mucho más amplio del que previó — se concreta y expande en la comunicación social». Advertim que només en part podem estar d'acord amb aquest text. En primer lloc, s'apunta una generalització a partir d'una suposada homogeneïtat de receptors i de descodificació que no veiem gaire clara. D'altra banda, és cert que la societat de masses accentua la diversitat de funcions, associacions i atribucions de sentit que es fan a les obres. Aquestes noves interpretacions poden modificar el seu sentit original, com diu Néstor García, però no oblidem que el poden modificar *erròniament*. Al sociòleg de l'art poden interessar-li igualment aquestes «desviacions», però recordem que l'historiador de l'art considera les obres com un document històric i cultural que li permet de fer una reconstrucció, i per tant entén que el seu significat és aquell que va voler transmetre l'autor — en la mesura que sigui possible determinar-lo — sota el condicionament de les circumstàncies del seu context concret. Néstor García no especifica què entén per «sentit» o «significat» d'una obra — termes, sens dubte, difícils de definir, però que sempre seria interessant de saber a què es refereix exactament l'autor que els utilitza — i això fa que la seva exposició pugui induir a confusions.

45. A. HAUSER, *Teorías del arte...*, p. 14 i següents. Es pot veure també *Sociología del arte*, vol. I, pp. 270-278.

46. *Vid.*, J. P. SARTRE, «Cuestiones de método» a *Crítica de la razón dialéctica*, Losada, Buenos Aires, 1963 (1960), vol. I, pp. 15-156, aquí pp. 55-64, on l'autor critica el marxisme contemporani especialment per la manca d'una jerarquia de mediacions i perquè es desentén d'allò que és particular.

no pot establir fàcils equivalències o relacions directament proporcionals entre la qualitat artística i factors d'ordre econòmic, polític o cultural. Però Hauser es refereix a la traducció de categories, a les falses i simplistes equivalències del tipus, per exemple, progrés social/progrés artístic, que efectivament queden al descobert tan sols en un superficial repàs a la història de l'art. Ara bé, una cosa és dir que el talent de Velázquez i el valor artístic de *Las Meninas* no es poden explicar o formular reduint-los a termes econòmics o polítics, o que l'alt nivell de la pintura espanyola del segle XVII no té una equivalència proporcional i sincrònica en els altres àmbits del seu context històric, i l'altra és interpretar —i això seria erroni però fàcilment deduïble de les paraules de Hauser— que la qualitat artística, és a dir, la *valoració* de les obres d'art, és independent del *sistema de valors* d'un determinat context social. Al nostre entendre, quan parlant d'aquesta limitació Hauser es refereix a la qualitat artística, a vegades sembla fer-ho de quelcom únicament propi de l'obra, inexplicable i inassequible, de quelcom que en tot cas en determinats moments històrics es pot sobreestimar o subestimar, però no d'un valor que mai no es pot separar ni definir fora de les normes, convencions, interessos i gustos existents en el context on es produeixen les obres i en el context des del qual s'interpreten. Creiem que cal matisar les repetides referències de Hauser a la impotència de la sociologia per comprendre el valor artístic de les obres, doncs la seva formulació és massa ambigua i pot induir a confusions. Aquest valor pot no ser una variable linealment dependent, per exemple, del grau de llibertat política, però sempre és una *atribució de valor* —que es pot comprendre i explicar— condicionada per la ideologia dels grups socialment i culturalment dominants en un moment donat.⁴⁷

47. No podem entrar aquí en la complexa problemàtica del valor o qualitat artística, però destaquem que si bé hi ha alguns aspectes relativament objectius (com per exemple, la destresa o l'habilitat tècnica dintre les normes de determinat estil o activitat), i alguns paràmetres susceptibles d'una certa generalització transcronològica i intercultural, aquests judicis sempre es fan des del sistema de valors d'un context determinat, i per tant estan lligats a les fluctuacions d'aquest context. És a dir, sempre existeix el condicionament dels interessos i gustos dominants en un moment donat difosos per les élites culturals —a part dels interessos i gustos particulars de cada grup social, normalment derivats o manipulats pels criteris dels grups que ostenten el poder—, tot plegat, orientacions i criteris de valoració que responen, en bona part, a causes econòmiques i político-socials. La valoració o desvaloració de les obres d'art, com armes ideològiques que són, depèn dels interessos materials i espirituals de determinats grups socials inserits en un context espàcio-temporal concret. Recordar aquí que Burckhardt i Taine s'interessaren pel Renaixement en una època que va viure l'expansió del positivisme i del liberalisme econòmic, que l'art barroc fou redescobert per Wölfflin a finals del segle XIX quan triomfava l'impressionisme, o bé que Dvorák després de la Primera Guerra Mundial i Hauser després de la Segona revaloraren el Manierisme (i que avui torni a estar de moda, amb la por d'una Tercera), potser són exemples, tot i essent ben significatius del que diem, que ens agafem massa de lluny. Però aquests últims anys hem tingut l'oportunitat de seguir ben de prop un fet a partir del qual podem comprovar directament que les atribucions de valor estan condicionades per circumstàncies conjunturals: el que s'ha anomenat el pas de la modernitat a la postmodernitat. És a dir, el procés mitjançant el qual els artistes i moviments considerats d'avantguarda —i les élites econòmiques i sòcio-culturals que havien pactat amb ells—, per continuar essent avantguardes i élites, havien d'aparentar renegar dels pressupòsits bàsics de la modernitat, ja que s'havia arribat a un punt en què la nove-

És una característica freqüent en treballs o propostes globals sobre el tema —més que no pas una limitació de la sociologia de l'art com a disciplina, com sovint s'ha dit— el fet de no tractar en profunditat, normalment, artistes i obres individuals, o almenys de manera sistemàtica, ja que el seu centre d'interès és l'estudi de les relacions entre l'art i la societat, i per tant dedica la màxima atenció a aquestes articulacions i als seus processos. En qualsevol cas, quan es fan aquests estudis particulars —i nosaltres creiem que és convenient de fer-ne— és en funció d'explicar, concretar o completar millor les esmentades relacions i processos, i no per un interès intrínsec —encara que evidentment el té— per la biografia, la personalitat o les facultats creatives d'un artista, o per l'anàlisi formal o iconològica d'una obra en concret. Tot això implica una insuficiència quan manquen aquests tipus d'estudis, i per tant els coneixements que poden aportar, i també implica la peculiaritat que quan efectivament aquests exemples d'artistes i obres són utilitzats per la sociologia de l'art, la tria pot no coincidir en absolut amb els exemples més rellevants de la història de l'art, ja que s'escolleixen en funció d'objectius diferents. D'altra banda, és evident que el grau d'atenció dedicada a artistes, obres i altres dades de tipus particular depèn també de la major o menor amplitud del camp sobre el qual es faci l'estudi sociològic, i que les diferències varien notablement segons els autors. Kavolis, per exemple, gairebé no fa cap referència a obres individuals; Francastel defensa la necessitat de partir d'anàlisis concretes, i així ho fa amb algunes pintures; Hauser s'estén en el comentari d'obres literàries; Silbermann i König denuncien l'escassa atenció dedicada a la situació de l'artista dins la societat; i Bourdieu s'ocupa fonamentalment de l'ús social de l'art, i per tant del públic artístic. No cal insistir en què cadascun d'aquests desplaçaments repercuteix en un altre lloc. Anteriorment hem assenyalat la imprecisió de Francastel en referir-se al context social i als

tat i el canvi s'integraven i s'acceptaven tan acríticament pel sistema (cultura oficial i burgesia il·lustrada), que ja no cridaven ni l'atenció ni els diners, diners que, per cert, en els anys setanta començaven a faltar (crisi econòmica del petroli, atur, inflació, etc.). Per tant, el postmodernisme és només en una petita part un refús dels pressupòsits de les avantguardes, i en una gran mesura *una camuflada nova versió de les mateixes*. Notem tan sols que el que té de novetat el postmodernisme —o millor dit, tenia— és que no pretenia ser totalment nou, i això, en els anys setanta, era una novetat. O dit d'una altra manera, per ser modern, *s'havia de fingir no voler ser-ho: o sigui, ser postmodern*. Aquesta subtil estratègia i aquest canvi aparent s'hagué de realitzar perquè en el fons res no canviés —tal com Lampedusa feia dir a un dels personatges de *Il Gattopardo*—, és a dir, perquè les avantguardes i les élites ho continuessin essent i el seu pacte es prorrogués. Ara bé, i aquí és on anàvem, aquest procés, que no ha provocat canvis profunds del sistema, sí que n'ha provocat de superficials, com les noves orientacions del gust i valoració de les obres que, en major o menor grau, més o menys inconscientment, han afectat i afecten a artistes, crítics, institucions i públic en general. Pensem tan sols si deu o quinze anys enrera hauria estat possible que bona part de la *intelligentsia* cultural valorés positivament —o almenys no negativament— els saqueigs, reciclatges i pastitxos històrics, i les dosis de diversió, frivolitat, superficialitat i conservadurisme que presenten la majoria d'obres i manifestacions més representatives de l'anomenada estètica postmoderna, i amb això no volem dir, advertim-ho, que qualifiquem l'estètica «moderna» amb els adjectius oposats. Pensem també en els estils, artistes i obres del passat que pel seu paral·lelisme amb el moment actual s'han revaloritzat.

ponts d'enllaç amb les obres. Ara afegim que Hauser, per exemple, ignora completament l'arquitectura i l'urbanisme. Evidentment s'imposa la consideració d'una altra limitació i alhora dificultat de la sociologia de l'art: la sovint excessiva generalització dels seus esquemes si es vol abraçar tot el seu camp, i la falta de perspectiva i mutilació de temes importants si el camp és molt restringit. Un problema i possible doble articulació per solucionar-lo, que comparteix amb altres disciplines i que en aquesta adquireix un matis especial. Preferim, però, retrobar i discutir aquesta qüestió al final de l'article.

Aprofitem que hem encetat l'apartat de dificultats no tant per sumar-ne de noves com per recollir i perfilar les que fins aquí ja s'han apuntat o poden haver quedat suggerides. De primer assenyaem, més que una dificultat pròpia de la disciplina, una possible dificultat o «indisposició mental» per apropar-s'hi. Ens referim a un excessiu idealisme, a un romanticisme que faci entendre l'art només com a sinònim de bellesa, sensacions i sentiments — actitud ben exemplificada per la teoria de *l'art pour l'art* i l'esteticisme —, o com a simple compensació psicològica — a partir d'algunes aproximacions de la psicoanàlisi. No podem aquí estendren's en aquesta qüestió, i tan sols recordem que la teoria de *l'art pour l'art* té causes i efectes socials, que recloure's en la torre de marfil de l'esteticisme negant o pretenent ignorar la dependència dels valors espirituals dels materials, però subratllant l'esforç que suposa aconseguir els primers — «l'estètica de *l'edelweiss*», com diu Rubert de Ventós —, s'utilitza normalment com a eina classista de distinció social i com a defensa de posicions privilegiades. Aquesta és la important funció de *l'amour de l'art* burgès que ha estudiat Bourdieu. I recordem també que la psicoanàlisi, en definitiva, és hereva del romanticisme i una de les seves formes, i que, com diu Gombrich, sense els factors socials els conflictes personals no podrien transformar-se en art.⁴⁸ L'enfocament tradicionalment idealista i humanista de la majoria d'estudis d'història de l'art també ha contribuït a reforçar la idea de l'art i els artistes com a quelcom pertanyent a un nivell diferent i superior, immaculat, no sotmès a les «vulgars» pressions d'ideologies polítiques, de la lluita de classes o de la llei de l'oferta i la demanda. Fins i tot alguns treballs dits de sociologia de l'art han quedat atrapats en aquest idealisme, com el de L. Mendieta Núñez.⁴⁹ És gairabé superflu assenya-

48. Sobre la bellesa com a segrestament, l'estètica de *l'edelweiss* i altres puritanismes *vid.*, X. RUBERT DE VENTÓS, *La estética y sus herejías*, cit., pp. 85-131. El paper que juga «l'amor a l'art» en la cultura burgesa l'han analitzat P. BOURDIEU i A. DARBEL a *l'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Minuit, París, 1969 (1966). A. HAUSER a *Teorías del arte...*, pp. 47-121, fa una crítica a la psicoanàlisi de Freud des de la sociologia de l'art, i E. H. GOMBRICH a «El psicoanálisis y la historia del arte», *Meditaciones...*, pp. 47-63, treu importància a la utilitat que per a l'historiador de l'art té el fet de conèixer el significat privat o personal dels artistes.

49. L. MENDIETA NÚÑEZ, *Sociología del arte*, cit. Tot i que és una obra que tracta molts dels temes propis de la sociologia de l'art i que considera que l'objectiu d'aquesta disciplina és l'estudi de l'art en la seva realitat social, el contingut és superficial i es veu massa limitat per l'accentuat idealisme de l'autor, molt influenciat per l'estètica de Croce i la teoria de l'art com a intuïció. Vegem com defineix l'art: «... puede definirsele como fenómeno social de intuición creadora que se concreta en la obra del artista con el fin de suscitar en el hombre y en la sociedad emociones estéticas, sentimientos de admiración

lar que els arguments proposats en contra de la consideració de l'art com a arma ideològica són escarransits en comparació amb els que s'han proposat i demostrat a favor.⁵⁰

La complexitat de les relacions entre la infraestructura material de les societats i la seva superestructura ideològica és una de les principals dificultats de la sociologia de l'art, i que prou la majoria d'estudiosos del tema s'han preocupat de subratllar. Per tant, no és vàlid generalitzar i acusar aquesta disciplina de basar-se en relacions simples, d'un mecànic determinisme i unidireccionals. Aquest podria ser el cas, i ja amb matisacions, dels treballs més ortodoxos d'estètica marxista (Plejanov, Lukács) i d'algunes reconstruccions i propostes metodològiques d'història de l'art (Antal, Hadjinicolaou). Però ja hem indicat anteriorment que nosaltres entenem aquesta relació en els dos sentits i com un trencaclosques on el número i situació de les peces és variable històricament i socialment. Remarquem tan sols aquí que ja Marx i Engels suavitzaren l'esmentat determinisme, i que Hauser insistí en l'extraordinària dificultat de controlar aquesta transició; prova d'això és que després d'intentar analitzar i discutir les diferents possibilitats d'articulació a través de salts i mediacions, només s'atreví a afirmar com a norma general que la transició és més curta en les primeres èpoques de la història que en les posteriors.⁵¹

És clar, doncs, que no es pretén el·ludir o ignorar dificultats ni haver resolt tots els problemes. Potser mai no s'arribarà a conèixer amb exactitud matemàtica quines són i com actuen les mediacions entre els factors materials i entre els fenòmens creatius, entre allò que és social i allò que és individual, però no perquè hi hagi diferències qualitatives o s'intueixi que sempre quedaran variables sense explicar s'ha de negar l'existència d'aquestes relacions i renunciar a

*y sublimaciones colectivas» (ibid., p. 9). I en un altre lloc arriba a dir: «En la emoción interviene, como elemento constante, como parte de ella misma, la admiración al artista, el genio creador cualquiera que sea el objeto de su creación siempre que en ella se advierta esa chispa divina, inspiración o intuición, que avalora toda auténtica obra de arte» (ibid., p. 12). Curiosos paraules per a un sociòleg de l'art! En fi, afegim tan sols que l'últim apartat del llibre, titulat *La significación social del Arte* (pp. 309-323), es divideix en tres capítols que bé podrien formar part d'un text de psicologia o psicoanàlisi (*El Arte como Sublimación, El Arte como Evasión, El Arte, Factor de Convivencia Humana*). Les limitacions de l'obra també es deuen a la bibliografia que utilitza l'autor, tant des del punt de vista ideològic com per la seva desactualització cronològica. Els autors més citats i en els quals es basa són, entre d'altres, Taine, Guyau, Lalo, Tolstoi, Dilthey, Croce i Dewey. L'obra de Mendieta és un curiós exemple de les «indisposicions mentals» a les que abans ens referíem, com a dificultat o inconvenient per apropar-se a la sociologia de l'art, curiós perquè aquí es manifesten en un treball que pretén ser de sociologia de l'art i que es realitzà l'any 1962.*

50. *Vid.*, A. HAUSER, *Teorías del arte...*, pp. 25-46. També es pot veure, com exemple d'aplicació a la pintura i la literatura, respectivament, N. HADJINICOLAOU, *op. cit.*, i E. de ANGELIS, *Arte e ideología de la alta burguesía: Mann, Musil, Kafka, Brecht, Akal, Madrid, 1977 (1971)*.

51. No el transcrivim, per ser prou conegut, el text de la carta d'Engels a Bloch on rebutja les atribucions que se li havien fet de defensar un rigid determinisme. *Vid.*, la selecció de textos de V. BOZAL, *Textos sobre la producción artística, cit.*, p. 59. Sobre Hauser, *vid.*, nota 34.

conèixer el millor possible la seva naturalesa i funcionament. Una de les raons de l'encara actual indefinició i confusa posició de la sociologia de l'art dintre les ciències socials és que els historiadors de l'art no tenen prou coneixements de sociologia, ni els sociòlegs suficients coneixements sobre la naturalesa dels fenòmens estètics i sobre història de l'art. Malgrat tot, hi ha hagut alguns fructífers «atreviments» des de tots dos camps. Cal fomentar-ne més perquè, com assenyalava Hans Peter Thurn referint-se a la sociologia de les arts plàstiques, és una noció equivocada i una dificultat que s'ha de superar «*la convicción aparentemente muy difundida aún de que la concepción de la sociología de las artes plásticas es en sí una empresa sin sentido porque es contradictoria, pues las artes plásticas i la sociología son disciplinas incompatibles*». ⁵² No ho són però poden semblar-ho si observem que, efectivament, molts tractats de sociologia ignoren el camp de l'art o li dediquen poca atenció —en aquest segon cas el modest espai que dedicà el voluminós tractat de Gurvitch a l'article de Francastel és l'exemple que sempre se cita— o bé si notem que en altres assaigs més lliures, com els d'Abraham A. Moles, Raymond Williams o Janet Wolff, la sociologia de l'art queda diluïda dintre la sociologia de la cultura o del coneixement. ⁵³

H.P. Thurn apunta dues dificultats més, l'una que afecta especialment a les investigacions empíriques —concretament es tracta del recel o desconfiança que persones i institucions sovint tenen per les exploracions dels sociòlegs—, i l'altra, que en realitat es una queixa i un inconvenient compartits per tots els qui ens interessem per la sociologia de l'art en el seu sentit més ampli, es refereix a la bibliografia, és a dir, a la seva dispersió, a la diversitat d'enfocaments i desigualtat de resultats, amb el perill que suposa el fet de seguir treballs superficials o tangencials i no tenir en compte alguns dels més importants. ⁵⁴ A partir d'aquestes referències volem fer algunes consideracions. La primera és que la sociologia de l'art, i més si està compromesa amb l'opció empírica, difícilment

52. H. P. THURN, «Sociología de las artes plásticas...», cit., p. 79.

53. *Vid.*, A. A. MOLES, *Sociodinámica de la cultura*, cit., R. WILLIAMS i J. WOLFF, *op. cit.*

54. *Ibid.*, pp. 79 i 80. Dificultat i perill que sens dubte s'accentua per l'inconvenient de no haver-hi traduccions de la majoria d'investigacions alemanyes sobre el tema, cosa que lamentem. Destaquem tan sols alguns d'aquests treballs: W. HAUSENSTEIN, «Versuch einer Soziologie der bildenden Kunst», *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, t. 36, 1913, pp. 758-794; L. von WIESE, «Methodologisches über den Problembereich einer Soziologie der Kunst», *Verhandlungen des Siebenten Deutschen Soziologentages in Berlin 1930*, Tübinga 1931; W. ZIEGENFUSS, «Kunst (Bildende Kunst und Literatur)», *Handwörterbuch der Soziologie*, editat per Alfred Vierkant, Stuttgart, 1931, pp. 308-338; M. MIERENDORF i H. TOST, *Einführung in die Kunstsoziologie*, Colònia, 1957; P. HONIGSHEIM, «Soziologie der Kunst, Musik und Literatur» a G. EISERMANN, *Die Lehre von der Gesellschaft*, Enke, Stuttgart, 1958, pp. 338-373; K. LENK, «Zur Methodik der Kunstsoziologie», *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, any 13, 1961, pp. 413-425; T. W. ADORNO, «Thesen zur Kunstsoziologie», *Ohne Leitbild, Parva Aesthetica*, Frankfurt del Meno, 1967, pp. 94-103; K. ROSSEL-MAJDAN, «Probleme der angewandten Kunstsoziologie», *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, any 21, 1969, pp. 607-623; A. SILBERMANN, *Empirische Kunstsoziologie. Eine Einführung mit Kommentierter Bibliographie*, Enke, Stuttgart, 1973; A. WICK, *Kunstsoziologie*, Du Mont, Colònia, 1979.

podrà obtenir els mateixos resultats si s'aplica a èpoques i situacions passades que si s'aplica a fets actuals, ja que en aquest darrer cas —almenys en teoria, a la pràctica ja hem vist que no sempre és així— pot obtenir i comprovar les dades més directament, a través d'enquestes, estadístiques, etc. No és gratuït que alguns dels resultats i descobriments més positius de la sociologia experimental s'hagin aconseguit en el camp de la sociologia de la comunicació de masses.⁵⁵ Si l'aproximació es fa des d'altres enfocaments o bé des de la història de l'art tradicional, aquest desequilibri potser es podrà anivellar més, però a l'hora de reconstruir els processos artístics totals també trobarem normalment més buits i manca d'informació a mesura que ens anem allunyant de l'època contemporània. Si a això hi sumem el fet que els nostres criteris de valoració —del present i del passat— estan sempre condicionats, encara que sigui inconscientment, per l'entorn socio-cultural on ens ha tocat de viure i per les seves variacions, és lògic que el sociòleg de l'art hagi d'estar especialment atent als esdeveniments contemporanis i que el gruix de treballs sobre temes concrets dins d'aquest camp es concentrin entorn d'èpoques i situacions relativament pròximes. D'altra banda, encara que la seva preocupació vagi encaminada a formular models de funcionament i esquemes generals, el fet de freqüentar exposicions, fer crítica d'art, seguir d'aprop les novetats cinematogràfiques, literàries o de qualsevol altre tipus, fixar-se en les reaccions dels diversos tipus de públic, en els canvis de moda, seguir la política cultural del país i de les seves institucions, etc., és una constant font de dades i d'exemples amb els quals pot anar confrontant directament hipòtesis i teories i alhora pot construir una sociologia de l'art viva i dinàmica.

L'altra qüestió és la referent a la bibliografia. Ja hem dit al començament de l'article, servint-nos d'una encertada expressió de Néstor García, que la sociologia de l'art és un camp de problemes vagament delimitat per estudis d'orientacions divergents. Efectivament, també hem explicat ja algunes de les insuficiències, confusions, juxtaposicions i diversitat de criteris i resultats d'aquests estudis. Aquesta dispersió i desigualtat de treballs i models teòrics dificulta enormement orientar-se en aquesta disciplina, fer-se allò que podríem anomenar una «composició de lloc», i saber escollir el millor i el que més ens interessi per anar construint-la, ja que a la sociologia de l'art encara li falten molts projectes per a realitzar. El que ara farem és un breu i ràpid recorregut enmig d'autors i tendències, en un intent de classificació que tindrà un sentit gairebé oposat al de la divisió que abans hàvem fet: en comptes d'assenyalar les diferències entre la història social de l'art, l'estètica sociològica i la sociologia de l'art, farem un recorregut en el qual, partint de les necessitats d'aquesta última, s'inclouin també les aportacions més útils de les dues primeres. De passada farem algunes puntualitzacions que encara no hem tingut oportunitat de fer. Abans, però, remarquem el caràcter personal d'aquesta classificació, una de les moltes possibles, que no té cap pretensió de ser completa ni ignora el fet —impossible d'evi-

55. Es pot veure, per exemple, D. McQUAIL, *Sociología de los medios masivos de comunicación*, Paidós, Buenos Aires, 1972 (1969), i M. de MORAGAS i altres, *Sociología de la comunicación de masas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979. Per a una àmplia bibliografia comentada recordem A. SILBERMANN, *Communication de masse...*, cit.

tar— que situar en un determinat grup a un autor en funció d'una sola de les línies que s'encreuen en els seus treballs suposa una simplificació i una visió parcial de la realitat.

Els precedents de la sociologia de l'art se situen en el segle XIX, amb el socialisme utòpic, Ruskin, Morris, Burckhardt, Dvorák, Taine i Guyau. Hem dit que en les seves obres s'apunten algunes característiques de la història social de l'art, l'estètica sociològica i la sociologia de l'art, i que Taine ocupa un lloc especial per haver barrejat en certa manera plantejaments propis dels tres camps. Els escrits de Marx i Engels, d'una importància cabdal en el tema que ens ocupa, no tindran les seves primeres aplicacions a la teoria i a la història de l'art fins a començaments del segle XX. Ja en aquest segle, el veritable inici i institucio- nalització de la sociologia de l'art es dona a l'època d'entreguerres, degut bàsicament a les investigacions de l'escola sociològica alemanya, encara que la seva difusió i internacionalització no té lloc fins els anys cinquanta.

En aquesta difusió, almenys dins el nostre àmbit cultural, els treballs de Hauser i Francastel hi han jugat un paper molt important, per la qual cosa podem considerar-los en primer lloc. Ens hi hem referit en repetides ocasions i aquí tan sols volem afegir un parell de qüestions. En relació a Hauser creiem que la seva *Sociología del arte* és una obra fonamental i sens dubte la més àmplia que fins ara s'ha realitzat sobre aquest tema per part d'un historiador. Però si abans l'hem defensat enfront de crítiques que semblaven no tenir en compte la distància entre aquesta última obra i la seva primera *Història social...*, o bé que es treien de la màniga rígids determinismes o relacions lineals, ara hem d'assenyalar les seves insuficiències i contradiccions, la majoria possiblement derivades de l'esmentada amplitud del projecte. Podríem resumir-les en dos punts: una notable desactualització bibliogràfica, els efectes de la qual es posen especialment de manifest quan tracta temes d'estètica, o bé temes on un major coneixement de les principals aportacions i resultats de l'estructuralisme, la semiòtica, i sobretot de la sociologia empírica, li haurien pogut fer canviar, polir o completar algunes hipòtesis i teories; i una adopció *sui generis* del marxisme, que, barrejada amb una bona dosi d'idealisme i romanticisme i amb un cert regust d'elitisme cultural, el porten —junt a ser un dels primers autors que reivindica l'existència d'un art del poble i un art popular i la necessitat d'estudiar-los— a posar adjectius tan desafortunats i desconcertants a l'art de les èlites il·lustrades com els de «sublim», «superior», «grandiós», «august», «seriós», «elevat» o «autèntic».⁵⁶ L'obra de Hauser suggereix un important esforç que pateix del desequilibri entre l'ambició del treball i l'excessiu aïllament amb què es va dur a terme.

Passem per alt Francastel —ja hem exposat els nostres dubtes sobre allò que ell anomenà sociologia de l'art—, perquè volem referir-nos als «francaste-

56. Es pot comprovar repetidament aquest tipus de valoracions al llarg de la discussió d'aquesta divisió tripartita que exposà per primera vegada a *Teorías del arte...*, pp. 279-365, i que reelaborà i amplià a *Sociología del arte*, vol. II, pp. 277-415. Per a una crítica més detallada d'aquesta última obra es pot veure N. GARCÍA, *op. cit.*, pp. 54-62, i per a una comparació entre la seva peculiar adopció teòrica del materialisme històric i la posició més ortodoxa de Lukács es pot veure A. HAUSER, *Conversaciones con Lukács*, Guadarrama, Madrid, 1979 (1978).

lians». ⁵⁷ I entre ells agafem com exemple la principal obra d'un autor —Jean Duvignaud— deixeble de Gurvitch, i defensor també d'una sociologia de l'art basada en una «*problemática de lo imaginario*», tal com digué Francastel, a qui Duvignaud, en la seva *Sociología del arte*, dedica els més grans elogis. L'autor, després d'apuntar les confusions que existeixen a l'hora d'enfocar aquesta disciplina, ens «aclareix» els conceptes dient:

«Por encima de estas confusiones, ha lugar no obstante para una sociología del arte, la cual arrancarí a de una experiencia auténtica de la creación y de una experiencia igualmente dinámica y viva de la vida social, una búsqueda que se afanase por reencontrar las formas de la raigambre de lo imaginario dentro de nuestra existencia colectiva, sin dogmatismo y sin pedantería. Una sociología del arte que prolongue el arte para el artista en sí y le vuelva a dar a la invención de las formas una significación, en la medida de lo posible, total». ⁵⁸

La imprecisió d'aquests objectius —en els quals no trobem enlloc l'especificitat de la sociologia de l'art— ens recorda molt Francastel; i tampoc no es queda enrera Duvignaud en la dificultat de comprensió dels conceptes operacionals que proposa (el drama, el signe polèmic, les estructures de classificacions diferents, l'anomia i l'atipisme), dels quals no veiem gaire clara la seva utilitat i aplicació, o millor dit, la seva extrapolació al camp de l'art —entre altres coses perquè provenen de camps diferents, per exemple, el drama de la psicologia de Politzer, l'anomia de la sociologia de Durkheim, l'atipisme de l'antropologia de Margaret Mead—; conceptes, però, que segons Duvignaud són instruments indispensables d'anàlisi i pràctica de la sociologia de l'art. ⁵⁹ Ens dóna la sensació que la seva sociologia de l'art entesa com una «*sociología de lo imaginario*», és més aviat una «imaginària» sociologia de l'art, és a dir, una proposta amb poc contingut real.

Després de Hauser, Francastel i els «francastelians», podríem incloure dins un segon grup a una sèrie d'autors que tenen com a denominador comú el seu polifatisme, una extensa, variada i a vegades desigual producció escrita —però que ens pot interessar en diversos sentits— i sobretot el fet que una de les seves activitats principals ha estat la crítica d'art. Ens referim principalment a Herbert Read, Alexandre Cirici i Gillo Dorfles. Read, pioner en l'estudi del disseny industrial i de les possibilitats educatives de l'art, ⁶⁰ ens deixà a *Arte y sociedad* una sèrie de consideracions que són més de psicologia aplicada que no pas un desenvolupament sistemàtic d'una proposta de sociologia de l'art. Afirmacions com «*el arte es una actividad autónoma, influenciada como todas nuestras activi-*

57. Vid., l'obra de diversos autors, *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire. L'oeuvre et l'influence de Pierre Francastel*, cit.

58. J. DUVIGNAUD, *Sociología del arte*, cit., p. 10.

59. Vid., aquest pastitx conceptual i la seva possible utilitat i aplicació al tema que ens ocupa a *ibid.*, pp. 39-57.

60. H. READ, *Arte e industria*, Infinito, Buenos Aires, 1961 (1934), i *La educación por el arte*, Paidós, Buenos Aires, 1977 (1943).

dades por las condiciones materiales de existencia, pero que, como modo de conocimiento, es a la vez su propia realidad y su propio fin», o bé com «*la práctica y el disfrute del arte son fenómenos individuales*»,⁶¹ ja apunten cap un tipus de relacions entre l'art i la societat bastant igualdes. Cirici, en canvi, si que desenvolupà amb el títol *Art i societat* un veritable esquema de sociologia de l'art, una espècie d'aproximació estructuralista al tema rica en idees i comparacions originals i suggestives, escrita amb un llenguatge amè i àgil, infreqüent en aquest tipus d'obres. Malgrat tot, en l'obra hi ha errors i imprecisions que es deriven d'una excessiva simplificació, d'una falta de confrontació de dades i d'un nominalisme a vegades capriciós. Ja hem vist alguna d'aquestes insuficiències, (veure nota 39) que més endavant encara tindrem l'oportunitat de tornar a assenyalar.⁶² Dorflès, per la seva banda, sense haver escrit cap treball específic sobre el tema, ha estudiat molts aspectes útils per a la sociologia de l'art, com el fenomen del *kitsch*, les oscil·lacions del gust, etc. (veure nota 31). Quelcom semblant podríem dir d'Argan, les aportacions del qual, però, se situen més a prop de la història social de l'art que no pas de l'estètica sociològica. Citem també aquí Arnau Puig, per la síntesi d'estètica sociològica i sociologia de l'art que realitza en la seva *Sociología de las formas*, un estudi fonamental per a la teoria de la percepció.

En un tercer grup podríem reunir els autors marxistes i les seves aportacions. Aquí hauríem de tornar a citar, amb les matisacions corresponents, autors que hem inclòs en els grups anteriors o que inclourem en el següent, com Hauser, Argan o Bourdieu, per exemple, però el seu desplaçament és degut a què hem considerat abans altres característiques dels seus treballs. En realitat, la majoria dels autors que han fet aproximacions al tema que ens ocupa s'han servit en major o menor grau dels pressupòsits bàsics del materialisme històric; per tant, si aquí consideréssim les heterodòxies, adopcions parcials i juxtaposicions de la teoria marxista amb d'altres enfocaments metodològics, la llista d'autors i treballs seria molt més llarga, de la mateixa manera que serien múltiples les interseccions entre els diferents grups d'aquesta petita classificació orientativa que estem intentant de fer. Però això a la pràctica ho complicaria massa. Tenint en compte aquestes limitacions, destaquem que els treballs que segueixen la línia marxista i que ens poden ser més útils, deixant de banda els escrits de Marx i Engels i l'iniciador del marxisme rus G.V. Plejanov, són els de Lukács, Antal, Della Volpe i Hadjinicolaou, els més ortodoxos, i la teoria crítica i per tant més heterodoxa dels estudis de l'Escola de Frankfurt, sobretot els de Benjamin i Adorno. Subratllem que són aportacions diverses on es barregen l'estètica sociològica amb la història social de l'art, i teories socials de la cultura amb estudis sobre l'art de caràcter històric, filosòfic i crític. Malgrat tot, són pocs els treballs que desenvolupen una proposta de sociologia de l'art tal com nosaltres l'entnem.

61. H. READ, *Arte y sociedad*, cit., p. 15.

62. Per conèixer la polifacètica activitat de Cirici i la diversitat de camps que tocà en la seva extensa producció escrita, en l'obra que citem recopilada i ordenada, es pot veure el catàleg *Homenatge de Catalunya a Alexandre Cirici*, Ajuntament i Universitat de Barcelona, 1984. Per a una valoració dels seus treballs com a sociòleg de l'art es pot veure J. FERNÁNDEZ ARENAS, «Alexandre Cirici, sociòleg de l'art», *D'art*, Universitat de Barcelona, n.º 10, maig 1984, pp. 9-21.

D'entre els més pròxims a aquest objectiu destaquem, aplicats a la literatura i a la música en particular, la *Teoría de la novela* i la *Einteitung in die Musiksoziologie*, de Lukács i Adorno respectivament.⁶³ Citem també aquí, dins del camp de la literatura, les obres de Lucien Goldmann, especialment *Para una sociología de la novela*, on convergeix l'estructuralisme i la sociologia.⁶⁴

L'últim grup és el de les investigacions empíriques, una de les branques fonamentals de la sociologia de l'art dins la qual podem trobar obres valuoses. Algunes d'elles ja hem dit que són estudis sobre els efectes dels *mass-media*, la principal àrea d'investigació d'aquest tipus de treballs.⁶⁵ Nosaltres, però, defensem la conveniència d'un estudi interdisciplinar que es completi i flexibilitzi amb aportacions d'altres camps, perquè creiem que una excessiva utilització i valoració de les tècniques i dades positivistes —enquestes, estadístiques, tants per cents, índexs, etc.— pot conduir a una separació massa gran entre aquests resultats quantitativs i el caràcter bàsicament qualitatiu de les manifestacions artístiques. Els instruments d'observació experimental han de ser una ajuda, un mitjà per arribar a un fi que no ha de quedar diluït o esclafat per un allau de números.⁶⁶ Per això destaquem en primer lloc els principals treballs de Kavolis i Escarpit; Kavolis, a *La expresión artística: un estudio sociológico*, reforça les seves hipòtesis de correspondències estructurals i esquemes funcionals amb una densa xarxa d'aportacions que van des de la història social, fins a la psicologia experimental, la sociologia o l'antropologia; i Escarpit, a la seva *Sociología de la literatura*, combina els coneixements històrics i els procediments empírics en una clara exposició del procés de circulació social de les obres literàries.⁶⁷ Finalment, no podem oblidar les importants investigacions fetes a França per l'equip de sociòlegs coordinats per Pierre Bourdieu, i a Alemanya per Silbermann i König. Els treballs de Bourdieu, director del Centre de Sociologia Europea, han contribuït al coneixement de la naturalesa i les causes dels

63. No havíem citat T. W. ADORNO, *Einteitung in die Musiksoziologie*, Suhrkamp, Francfort del Meno, 1962 (hi ha traducció italiana: *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino, 1971).

64. A més de l'obra de Goldmann, en aquesta convergència entre estructuralisme i sociologia i en l'apartat dedicat bàsicament a estudiar les relacions entre les estructures artístiques i les socials, també podem situar, almenys parcialment, alguns treballs de Barthes, Kavolis i Bourdieu. Per a la relació entre aquestes dues metodologies es pot veure F. BARBANO i altres, *Estructuralismo i sociología*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1969, i pel que fa al pensament de Goldmann citem la síntesi d'A. DE PAZ, *op. cit.*, pp. 103-122.

65. Recordem, per a una bibliografia comentada dels principals treballs de sociologia de l'art empírica, A. SILBERMANN, *Empirische Kunstsoziologie...*, cit., i pels *massa-media* en concret recordem, del mateix autor, *Communication de masse...*, cit. Per que fa als efectes es pot veure J. T. KLAPPER, *Efectos de las comunicaciones de masas. Poder y limitaciones de los medios modernos de difusión*, Aguilar, Madrid, 1974 (1960).

66. Es pot veure per a les contribucions i limitacions de la sociologia de la cultura i l'art empírica, N. GARCÍA, *op. cit.*, pp. 42-48, i R. WILLIAMS, *op. cit.*, pp. 16-19.

67. D'entre les altres obres de Robert Escarpit, director de l'Institut de Literatura i de Tècniques Artístiques de Masses de Burdeus (I.L.T.A.M.), destaquem, *La revolución del libro*, Alianza, Madrid, 1968 (1965); *L'écrit et la communication*, P.U.F., Paris, 1973; *Teoría general de la información y la comunicación*, Icaria, Barcelona, 1981 (1976).

gustos i criteris del públic artístic, i han posat de relleu els fonaments sociològics de la percepció. Els seus estudis se centren en aspectes concrets —que desenvolupa, però, amb rigor i amplitud— com poden ser examinar els diferents usos socials de la fotografia a *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*; o bé comprovar que el nivell d'educació és un dels fets sociològics fonamentals a partir de l'estudi del públic dels museus europeus a *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*; o bé demostrar a través d'un enorme recull de dades empíriques que els criteris de gust són projeccions socials a *La distinction. Critique sociale du jugement*.⁶⁸ Silberman i König ja han estat citats repetidament, i ens lamentem que tan poques de les seves investigacions, així com de l'escola alemanya en general, hagin estat traduïdes. Destaquem tan sols aquí, del primer, els seus treballs de musicologia, a partir de la *Introduction à une sociologie de la musique*, que contrasten pel seu positivisme amb l'idealisme simbòlic de les obres que sobre el mateix tema realitzaren Siegfried Meier, Mellers i Melvianes, i també amb el peculiar enfocament d'Adorno.⁶⁹

LES DUES DOBLES APROXIMACIONS

Hem dit que la sociologia de l'art comparteix amb d'altres disciplines el problema de la major o menor conveniència i adequació entre els estudis particulars i els generals. I també hem assenyalat que aquí s'hi afegeix una dificultat suplementària: és una matèria que sovint s'imparteix en els departaments d'història de l'art o de sociologia, i que en ambdós casos es considera com un particular enfocament o aplicació d'un camp molt més ampli, per la qual cosa ocupa dintre seu un lloc reduït. És evident, doncs, que pel seu contingut es troba amb uns límits massa estrets. Recordem que si l'aproximació és des de la història de l'art cal tenir en compte estudis i procediments sociològics, i que si és a l'inrevés, no

68. No havíem citat P. BOURDIEU, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Minuit, París, 1979. Destaquem també, dels seus articles, alguns del més directament relacionats amb qüestions artístiques: «Campo intelectual y proyecto creador» a J. POULLON i altres, *Problemas del estructuralismo*, Siglo XXI, Mèxic, 1969 (1966), pp. 135-182; «Condición de clase y posición de clase» a F. BARBANO i altres, *op. cit.*, pp. 73-100; «Elementos de una sociología de la percepción artística» a A. SILBERMANN i altres, *op. cit.*, pp. 45-80; «Disposition esthétique et compétence artistique», *Les Temps Modernes*, n.º 295, 1971, pp. 1345-1348; «Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe», *Scolies*, n.º 1, 1971, pp. 7-26; «L'invention de la vie d'artiste», *Actes de la recherche en sciences sociales*, n.º 2, 1975, pp. 67-93; «La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques» a *ibid.*, n.º 13, 1977, pp. 3-43. Es pot veure una síntesi del pensament de Bourdieu a A. DE PAZ, *op. cit.*, pp. 123-142.

69. A. SILBERMANN, *Introduction à une sociologie de la musique*, P.U.F., París, 1955. Posteriorment destaquem *Wobon lebt die Music. Die Prinzipien der Musiksoziologie*, Regensburg, 1957, traduïda al castellà amb el títol *Estructura social de la música*, cit., que després reelaborà en una edició francesa, *Les principes de la sociologie de la musique*, Ginebra/París, 1968. A la versió castellana pp. 82-88, comenta les principals obres fetes fins aquell moment sobre sociologia de la música, entre les que s'inclouen les dels autors citats en el text. Altres treballs de Silberman, a part dels que hem citat fins aquí, estan recollits a *Communication de masse...*, cit., p. 118.

es poden oblidar els coneixements d'estètica i d'història de l'art. A aquesta necessària interdisciplinarietat sumem-hi el fet de la diversitat de les manifestacions artístiques existents. S'imposa una elecció.

Vittorio Castellano parla de la sociologia com d'una ciència de dues aproximacions, l'una general i l'altra particular. En aquesta última s'inclourien, entre d'altres, els camps específics de la sociologia econòmica, jurídica, la psicologia social, la sociologia del coneixement o la sociologia de l'art.⁷⁰ Creiem que aquestes dues aproximacions també les podem fer extensives a la sociologia de l'art si ara l'agafem com a punt de partida. Totes dues poden ser útils i correctes sempre i quan se segueixin les regles del joc, és a dir, s'acceptin els seus propis límits i objectius. L'una tindria per objectiu elaborar una proposta global de sociologia de l'art, entenent el contingut d'aquesta disciplina amb tota l'amplitud que li dona el seu nom, és a dir, tenint en compte totes les arts, de l'arquitectura a la pintura, de la literatura a la música, del cinema al disseny industrial, i tenint en compte també la seva variabilitat històrica. És evident que aquest tipus d'estudi només pot pretendre construir esquemes i models de funcionament generals, que no vol dir que hagin d'incloure necessàriament totes les manifestacions artístiques i els diferents tipus de relacions socials que s'estableixen al llarg de les èpoques, però que s'ha d'intentar que presentin la suficient flexibilitat com per poder adaptar-se a les possibles variables i mantenir uns marges d'error reduïts. Es tractaria d'un plantejament de tipus estructuralista i funcional que ens pogués oferir una perspectiva global dels principals factors que intervenen en els processos de producció, distribució i consum de les obres d'art i de com s'interrelacionen, intentant d'evitar la rigidesa i la sensació d'ahistoricitat, que són els perills més freqüents en aquests tipus de simplificacions de la realitat. L'altra aproximació consistiria en els estudis particulars. Els podríem dividir en dos grups. En el primer inclouríem els treballs que substituïssin la paraula «art» per «literatura», «música», «cinema», etc., i també els que a més assenyalessin els límits espàcio-temporals de la investigació. Així, en aquest nivell podríem parlar, per exemple, de «sociologia de la literatura» o bé de «sociologia de la música alemanya del segle XIX» o «sociologia del cinema italià de la postguerra», tot i que ja hem apuntat les limitacions amb què es pot trobar un estudi «sociològic» del passat i no ignorem l'opinió d'alguns sociòlegs que la seva disciplina s'ha d'ocupar bàsicament del present.⁷¹ En el segon grup inclouríem aquells treballs sobre aspectes molt concrets que tinguessin un interès i utilitat especial per alguns dels temes més propis de la sociologia de l'art, per exemple, sobre el *kitsch* a l'hora d'estudiar la relació de l'art amb els diferents grups socials en la societat de masses, sobre el funcionament del mercat artístic a l'hora d'estudiar la difusió de l'art i els intermediaris, o bé sobre el públic que va als museus per conèixer el tipus de recepció que tenen les obres d'art.

Creiem que un estudi sincrònic, per blocs temàtics, és el més adient en qualsevol de les dues aproximacions, ja que no es tracta pas de reconstruir, a grans trets o amb detall, determinats processos històrics seguint el fin cronològic

70. V. CASTELLANO, «Difficoltà, contenuto...», cit., pp. 5-8.

71. Vid., A. SILBERMANN, «Introducción. Situación y vocación...», cit., pp. 15 i següents.

—perquè així es podria confondre amb la història de l'art— sinó d'explicar l'esquema funcional societat → art → societat, i en tot cas d'escollir de la història de l'art aquells moments, àmbits i exemples que puguin ser més útils per aquest objectiu. No oblidem que a la sociologia de l'art li pot interessar tant una sèrie televisiva que tingui una màxima audiència popular, encara que la seva qualitat artística sigui mínima, com els artistes i obres que en un determinat moment tenen la més alta estima per l'élite cultural. Els objectius de la història de l'art i la sociologia de l'art no són iguals, com tampoc no ho són els mitjans que utilitzen per aconseguir-los. D'altra banda, també creiem que és convenient fugir de posicions intermèdies i aproximar-se a aquesta disciplina per un dels dos nivells esmentats, tenint molt en compte, però, els inconvenients i limitacions de cadascun d'ells. Si es vol abraçar tot el seu camp i tenir una perspectiva àmplia de tots els problemes ens trobarem amb les deficiències pròpies d'una excessiva generalització. Per tant, els esquemes funcionals que intentin explicar les relacions entre l'art i la societat només seran vàlids prèvia acceptació del seu caràcter generalitzador, i, conseqüentment, assumint que a l'hora d'aplicar-los a un cas molt concret els resultats puguin no ser els previstos, la qual cosa, però, no invalida —si els esquemes es basen en dades comprovades i presenten la flexibilitat suficient en previsió que el complement de noves variables pugui anar-los millorant i completant— que en la majoria de casos les relacions estudiades siguin correctes. Si el camp escollit és molt restringit, dins els seus límits es podrà filar molt prim, però normalment els seus resultats no seran extrapolables a un context històric diferent, i temes importants per a la sociologia de l'art quedaran sense estudiar.

Posem alguns exemples. Ja ens hem referit abans al llibre de Cirici *Art i societat*, una obra molt peculiar que proposa un esquema global de sociologia de l'art i de la qual n'hem assenyalat aspectes positius i d'altres que no ho són tant (veure nota 39). És cert, i és un aspecte que té molt d'interès per a la sociologia de l'art, que sovint hi ha un variable desfasament cronològic entre el moment en què es dona una determinada invenció tècnica o aportació lingüística i el moment en què aquesta invenció o aportació és acceptada i aplicada de manera generalitzada. És el fenomen del «bloqueig» i «desbloqueig» mental del què ens parla Cirici recollint una expressió de l'historiador francès Pierre-Maxime Schuhl. Cirici, per constatar i explicar les causes d'aquests desfasaments, comenta diversos exemples. Un d'ells és el de la volta de creueria en l'arquitectura gòtica, un tipus de volta descoberta molt abans del segle XIII, però que fins aquesta època no veié generalitzat el seu ús en l'arquitectura europea. Per a l'autor, les circumstàncies que afavoriren el triomf de la volta d'ogives són generalitzacions dels tipus «la mentalitat racionalista que envaí Europa», o bé la correspondència amb una societat «treballadora i viatgera, essencialment dinàmica» on «les valors de massa de l'època estàtica es veuen substituïdes per valors lineals, de trajectòria, que ho condicionen tot», un sentit lineal que «correspon a la nova estesa de les rutes comercials substituïnt el cantonament local de l'època rústica», etc.⁷² Doncs bé, en realitat, tot i que no és una qüestió totalment resolta i existei-

72. A. CIRICI, *op. cit.*, pp. 51-54. Transcrivim els paràgrafs complets d'on hem tret

xen opinions diverses, es poden apuntar algunes causes més concretes i immediates que portaren a la utilització força generalitzada i a la difusió, almenys a *l'île de France*, de la volta de creueria ja a la segona meitat del segle XII, deixant ara de banda els antecedents armenis, anglo-normands, etc. Des de causes de tipus tècnico-estructurals i decoratives, fins, sobretot, a la voluntat d'aconseguir una major espacialitat i lluminositat en funció de determinades idees religioses, filosòfiques i simbòliques, especialment la metafísica neoplatònica de la llum de què ens deixà constància l'abat Suger a propòsit de la reconstrucció de la capçalera de Saint Denis, una obra fonamental per a la qüestió que ens ocupa i que tingué molta influència posterior.⁷³ Això no vol dir que la societat del segle XIII, com diu Cirici, no fos més racionalista, viatgera i dinàmica que la del segle XI —podríem afegir aquí, però, que aquests adjectius també els podríem aplicar al Renaixement italià, per exemple—, i fins i tot podríem acceptar un cert paral·lelisme estructural entre aquests conceptes i les formes de l'arquitectura gòtica. Malgrat tot, és evident que la volta de creueria es començà a utilitzar de manera generalitzada com a resposta a unes necessitats concretes i no com a conseqüència —encara que poguem establir paral·lelismes— d'abstraccions com la mentalitat racionalista de l'època, el dinamisme social o l'estesa de les rutes comercials. Aquests fets no expliquen la utilització de la volta de creueria;

algunes de les frases que hem citat en el text. «Per al triomf de la volta d'ogives calgué la mentalitat racionalista que envai Europa a l'instant en què es produeix la ruptura definitiva amb el món bizantí, i les supervivències de l'antiguitat romana empal·lideixen davant l'impuls creador dels països d'Occident, que se senten capaços de crear formes pròpies, no manllevades, i se senten rellevats de seguir la tradició. El pensament de sant Albert el Gran, de sant Tomàs, de Dante, de Ramon Llull, intenta de racionalitzar totalment la visió de l'Univers visible i invisible, i a fer entrar el món material i espiritual en una mateixa arquitectura mental geometritzada, mecànica, rigurosa i piramidada». «Corresponent a una societat treballadora i viatgera, essencialment dinàmica, els valors de massa de l'època estàtica es veuen substituïdes per valors lineals, de trajectòria, que ho condicionen tot. En forma d'arestes que se separen amb penombres, o de veritables motlures aïllades, formant traceries calades, les línies fan desaparèixer les masses fins a trepanar al màxim l'arquitectura. Per això, lineal i calada, li calia verticalitzar-se i concentrar les càrregues, i li va ésser tan útil la tècnica de la creueria» (*ibid.*, pp. 51 i 52).

73. A les motivacions de Suger també s'hi han de sumar el seu refinat gust estètic, derivat de Cluny, i el seu vanitós desig de passar a la posterioritat. Sobre les idees de Suger *vid.*, E. PANOFISKY, «El abad Suger de Saint-Denis» a *El significado en las artes visuales*, Alianza Forma, Madrid, 1979 (1955), pp. 131-170, i per alguns dels seus escrits la selecció de textos de J. YARZA i altres, *Arte Medieval II. Románico y Gótico*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, pp. 31-56. Les causes que es defensen per a la utilització de la volta de creueria són bàsicament decoratives segons F. ABRAHAM, «Nouvelle explication de l'architecture religieuse gothique», *Gazette des Beaux Arts*, XI, 1934, pp. 257-271; tècnico-estructurals, més d'acord amb la hipòtesi de Viollet-le-Duc, segons R. DORÉ, «Que reste-t-il des théories de Viollet-le-Duc sur le rationalisme médiéval?», *Gazette des Beaux Arts*, XIV, 1939, pp. 120-125; o bé, segons un article recent de J. BONY, «La genèse de l'architecture gothique: «Accident ou Nécessité?», *Revue d'Art*, n.º 58-59, 1983, pp. 9-20, les causes estarien en la barreja de diverses circumstàncies, des de polítiques i religioses, fins la particular tradició del nucli de París de construir amb murs lleugers i d'orientar-se cap a l'elegància i l'esbeltesa, o bé també el desig d'augmentar el sentit espacial.

en tot cas l'acompanyen. Però tan de lluny que deformen massa la realitat. Les generalitzacions comporten imprecisions, i s'ha d'anar amb molta cura perquè no es transformin en errors.

A l'altre extrem hi ha l'aproximació empírica a situacions molt concretes. No podem pas dir de les investigacions de Bourdieu, per exemple, que els falti rigor o precisió. Ara bé, l'estudi dels usos socials de la fotografia o del públic dels museus és evident que no ens aclarirà també els usos socials de l'arquitectura o les característiques del públic del teatre isabelí. I el fet que a través d'una enquesta feta a 1217 persones i realitzada a França el 1963 i el 1967-68 es comprovés que un 50,5% dels obrers tenia una clara predilecció pel *Bell Danubi blau* de Johann Strauss en detriment d'altres obres menys populars com per exemple la música per a clavecí, i que aquesta inclinació del gust variava en relació inversa al nivell d'escolaritat,⁷⁴ és quelcom molt significatiu dins del seu particular context, però són uns resultats en absolut extrapolables, per exemple, a l'època en què va viure el compositor austríac i estrenà la seva obra, així com tampoc no ens diu res la investigació de les condicions socials que influenciaren la seva producció o de les conseqüències que tingué en la seva difusió la posterior aparició de la indústria del disc. Amb això únicament volem remarcar que normalment aquest tipus d'aproximacions tan restringides no ofereixen una perspectiva històrica suficient ni poden referir-se a molts temes que entren dins del camp d'estudi de la sociologia de l'art. I el problema és, d'una banda, com realitzar la transició, ja que no es poden avançar resultats ni fer alegres extrapolacions des de cap dels dos nivells, el particular i el general, i, de l'altra, que falten estudis de tots dos tipus.

Vegem, doncs, que tenim dos camins d'aproximació a la sociologia de l'art, tot i que per intentar de ser més exactes potser hauríem de parlar de quatre camins, o millor dit, de *dues dobles aproximacions*. Podem acostar-nos des de l'estètica i la història de l'art o des de la sociologia —la primera doble aproximació—, i com que la sociologia de l'art ha de ser una sociologia de l'art històrica, és a dir, que tingui en compte la diversitat del passat i la contemporània, i a més defensem els mètodes interdisciplinars, creiem que qualsevol que sigui el punt de partida haurà de complementar-se amb els continguts i mètodes de l'altre. A més, haurem d'escollir entre començar buscant perspectives globals o fent anàlisis particulars —la segona doble aproximació— tenint present que si es vol avançar d'un costat a l'altre amb seguretat, sense fer ponts de paper, haurem d'anar molt poc a poc, estant permanentment disposats a reelaborar totes les nostres hipòtesis i teories i a reconsiderar tots els nostres passos. La transició és difícil perquè falten molts treballs, perquè es necessiten molts coneixements i una gran quantitat de dades. L'objectiu ideal seria, possiblement, aconseguir integrar les dues dobles aproximacions.

Vicenç Furió
Professor del Departament
d'Història de l'Art (U. B.)

74. P. BOURDIEU, *La distinction...*, cit., pp. 12-16.