

EL FORMALISME DES DE LA SOCIOLOGIA DE L'ART: ALGUNES CONSIDERACIONS

VICENÇ FURIÓ

El formalisme i la sociologia de l'art sovint es consideren punts de vista oposats i fins i tot excloents. Són, sens dubte, punts de vista diferents, però no sempre s'han plantejat des d'un aïllament, una radicalitat i una bel·ligerància de l'un vers l'altre tan gran com semblen indicar algunes opinions simplistes o poc informades. Ni la majoria de formalistes ho són tant, ni tots els sociòlegs de l'art ignoren les qualitats formals de les obres. Hi ha intents d'aproximació, zones de contacte, ponts d'enllaç; com també hi ha, evidentment, divergències, zones buides i oposicions.

L'objectiu d'aquest article és discutir algunes d'aquestes relacions, aportant tot un seguit de matisacions orientades a aclarir i enriquir conceptes, a trobar complementarietats i apropar enfocaments distints. Ho farem, d'una banda, a partir d'algunes teories formalistes. Advertim, doncs, que centrarem la nostra discussió entorn de les idees d'uns pocs autors. Ens limitarem al formalisme d'alguns historiadors i crítics d'art i al formalisme de la teoria de la *Gestalt*, aquest últim referit bàsicament al tema de la percepció, essent Heinrich Wölfflin, Roger Fry, Bernard Berenson i Henri Focillon els autors escollits pel que fa al primer grup, i Rudolf Arnheim pel que fa al segon. D'altra banda, contrastarem aquests plantejaments amb els de la sociologia de l'art, ja que ens interessa veure, precisament des d'una perspectiva sociològica, quin és l'abast dels esmentats formalismes.¹

WÖLFFLIN, UN FISONOMISTA AMB LA CONSCIÈNCIA INTRANQUIL·LA

En primer lloc, i centrant-nos en el grup dels historiadors i crítics d'art, volem

1. Per al nostre punt de vista sobre els conceptes bàsics de la sociologia de l'art vegeu V. FURIÓ, «Sociologia de l'art: qüestions teòriques i metodològiques», *D'art*, n.º 12, Ed. de la Univ. de Barcelona, Barcelona, 1986, pp. 11-46. Advertim que el contingut de l'article citat actua com a marc de referència dels «tempteigs sociològics» d'alguns dels autors formalistes que aquí hem escollit. Pressuposem el seu coneixement i, per tant, en el present article ens estalviarem de repetir els plantejaments de la sociologia de l'art pel que fa a alguns dels aspectes que discutirem.

destacar que alguns dels més coneguts autors formalistes no ho són tant com semblen, i que aquesta idea força extesa que els fa culpables de considerar que l'art només és una qüestió de forma no és del tot certa. Entenen que les formes artístiques van lligades a uns continguts, i que tot plegat està condicionat pel context històric, la qual cosa no vol dir, però, que aprofundeixin en l'anàlisi del nivell semàntic de les obres, ni en les circumstàncies externes que les condicionen, ni en la seva relació, car, efectivament, el seu interès se centra en l'estudi de les qualitats formals. Repasem, per començar, algunes de les idees de Wölfflin:

«Explicar un estil –diu a *Renaixement i Barroc*– és integrar-lo a la història general de l'època segons la seva forma d'expressió, és mostrar que en el seu llenguatge no diu quelcom diferent a les altres manifestacions de l'època» (el subratllat és nostre).²

Posteriorment, a *Conceptes fonamentals en la història de l'art* precisa:

«Hem definit els objectius d'una història de l'art que considera primerament l'estil com una "expressió", la del sentiment d'una època i d'un poble, i també la d'un temperament personal.»

«Aquí topem amb un gran problema, el de saber si la modificació de les formes de concepció és el resultat d'una evolució interna, d'una evolució que s'ha realitzat espontàniament (fins a cert punt) en l'aparell perceptiu, o si l'impuls ha vingut de fora, si una altra mentalitat, una altra actitud davant del món, condicionen aquest canvi (...)

»Les dues formes de considerar-ho són admissibles; les entenc cada una per si mateixa, unilateralment. No hem pas de creure, però, que un mecanisme intern es desencadeni automàticament i engendri en qualsevol circumstància la sèrie de les formes de concepció que hem proposat. Perquè un fenomen així es pugui produir és necessari que la vida sigui viscuda d'una certa manera. Però el poder de representació de l'home sempre farà notar, en la història de l'art, la seva organització i les seves possibilitats. És veritat que no es veu més que allò que es busca, però tampoc no es busca més d'allò que es pot veure. No hi ha dubte que certes formes de la visió estan prefigurades en tant que possibilitats: pel que fa a saber si seran realitzades i com, això depèn de les circumstàncies externes» (el subratllat és nostre).³

Wölfflin, com podem comprovar, considera que les formes artístiques expressen el pensament i el sentiment de l'època, i que aquestes formes –des d'un punt de vista marcadament psicologista, deutor de la teoria de l'*Einführung*– reflecteixen els estímuls externs com si fossin un cos humà. També refusa el caràcter totalment automàtic i intern de l'evolució formal, idea que sovint se li atribueix, acceptant que el canvi d'estils no es pot separar del canvi de les circumstàncies

2. H. WÖLFFLIN, *Renacimiento y Barroco*, Alberto Corazón, Madrid, 1977 (1888), p. 139. La traducció al català de tots els textos citats a l'article és nostra.

3. H. WÖLFFLIN, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Gallimard, París, 1952 (1915), trad. de Claire i Marcel Raymond, pp. 15 i 261-262. Hem utilitzat aquesta versió francesa atès que la coneguda traducció castellana de José Moreno Villa (*Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Espasa-Calpe, Madrid, 1976) conté expressions i construccions molt confuses.

històriques. Aquest fet queda ben palès en el sentit gairebé determinista d'aquella encertada idea que formulà dient que «no tot és possible en tots els temps».⁴ Wölfflin, malgrat tot, no va saber veure o, simplement, no estudià suficientment, la manera com es relacionen les obres amb el seu context.

Però si en aquest punt, i a partir dels treballs que avui coneixem, les seves explicacions ens resulten simplement superficials o insuficients, la seva controvertida proposta d'un esquema de polaritats formals que caracteritzen i alhora diferencien l'art clàssic de l'art barroc conté alguns plantejaments erronis. Recordem que aquest esquema pretén il·lustrar l'evolució i el contrast estilístico-formal de l'art d'un determinat període històric, podent fer-se extensiu també a altres cicles d'altres èpoques. Estem d'acord amb Hauser –encara que radicalitza les idees de Wölfflin, doncs sembla no tenir gaire en compte les matisacions que precisament aquí volem fer notar– en assenyalar que la successió periòdica de direccions estilístiques és una ficció, ja que els suposats cicles són temporalment diferents i no comencen de zero, sinó que cadascun d'ells inclou tot el desenvolupament artístic anterior. D'altra banda, tant la pretesa i més que discutible polaritat o contraposició estilística dels períodes, com la unidireccionalitat del seu desenvolupament formal, són hipòtesis que depenen, abans que res, de l'arbitrarietat de l'historiador en escollir el moment d'inici del cicle. Destaquem també que la despersonalització de la seva «història de l'art sense noms» condueix a la marginació dels artistes i de les obres menors, aspectes que, tots ells, en conjunt deformen i simplifiquen excessivament la realitat històrica.⁵

Tampoc no podem ignorar l'arbitrària reducció del període que estudia a unes obres i autors que li permeten «encaixar» bé el seu esquema de polaritats. Wölfflin no té en compte les peculiaritats del llenguatge formal del manierisme –el manierisme serà redescobert i revalorat més tard, primer per Dvorák i després per Hauser– i passa per alt el classicisme francès que es dona en plena època «barroca». Totes aquestes omissions, com acabem de dir, desfiguren la realitat històrica i estilística. Wölfflin no sap explicar perquè en un mateix moment es donen estils diferents –des d'una perspectiva sociològica perquè la societat mai no és homogènia, sinó heterogènia, i els diversos grups socials que coexisteixen en una època determinada tenen interessos i necessitats també diferents– i això el porta a ometre tot allò que no pot justificar o que complicaria excessivament el seu esquema, possiblement invalidant-lo, almenys en part. Tots aquests problemes tenen la mateixa causa: un insuficient estudi de les relacions entre l'art i la societat en un treball que és una anàlisi formal-estilística però emmarcada en un període històric concret, i que a més pretén il·lustrar una certa línia evolutiva dins d'aquest període. Wölfflin hauria d'haver aprofundit més en aquests conceptes, com diu ell mateix, «que més enllà de les categories estètiques deixen percebre

4. H. WÖLFFLIN, *Principes fondamentaux...*, p.16. El sentit d'aquesta expressió, juntament amb la despersonalització de la «història de l'art sense noms», fan que fins i tot un autor tan radical com Hadjinicolaou afirmi que el formalisme de Wölfflin no és tan rigorós com es creu, i que, de fet, l'historiador de l'art suís podria considerar-se com un dels més progressistes de la burgesia. Vegeu N. HADJINICOLAOU, *Historia del arte y lucha de clases, Siglo XXI*, Madrid, 1976 (1973), pp. 60-63.

5. Vegeu A. HAUSER, *Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*, Guadarrama, Madrid, 1975 (1958), pp. 122-255, i, del mateix autor, *Sociología del arte*, Guadarrama, vol. 2, Madrid, 1975 (1974), pp. 110-113.

una diferència fonamental en la "concepció del món".⁶ Malgrat tot, ell era conscient de les limitacions de la seva anàlisi, i va matisar que el seu objectiu només havia estat fer un esquema general, la qual cosa hauria de suavitzar moltes de les crítiques que se li han fet:

«L'objecte del nostre estudi ha estat el canvi de forma de la visió, reduït al contrast del tipus clàssic i del tipus barroc. La nostra intenció no era analitzar l'art dels segles XVI i XVII, el qual és infinitament més ric i més viu, sinó tan sols l'esquema, les possibilitats visuals i de realització (...) Per posar exemples hem necessitat de centrarnos en obres concretes, però tot allò que s'ha dit de Rafael i Tizià, de Rembrandt i de Velázquez, només ha estat per aclarir un procés general, i no per destacar el valor específic de l'obra considerada. Per fer això s'hauria necessitat dir més i amb més exactitud. Però, d'altra banda, era indispensable referir-se a les obres importants, ja que solament elles ens permeten determinar una direcció amb el màxim de claredat, doncs són els seus veritables indicadors.»⁷

Com diu Gombrich, de qui copiem el títol d'aquest apartat, Wölfflin va ser un fisonomista amb la consciència intranquil·la.⁸ Efectivament, sovint dóna la sensació que no estava prou convençut ni trobava suficients les explicacions que donava quan sortia del seu camp i es referia a les causes dels canvis d'estil. Recordem que entenia que aquestes causes eren una barreja de motivacions psicològiques –relacionades amb la teoria de l'empatia– i d'ambigües generalitzacions del tipus «l'esperit de l'època», «la nova concepció del món», etc. Potser les puntualitzacions i els repensaments que va escriure al final de la seva vida, que es recullen en el llibre publicat l'any 1941 i que titulà *Gedanken zur Kunstgeschichte (Reflexions sobre la Història de l'Art)*, són conseqüència, en part, d'aquest insuficient convenciment propi. En qualsevol cas, és important de tenir en compte aquests treballs –no gaire coneguts en el nostre país per no haver estat traduïts al francès fins fa poc–⁹ atès que els seus *Conceptes fonamentals* sovint són una lectura bàsica en alguns cursos d'història de l'art, i en aquestes darreres reflexions matisa i resta radicalitat a algunes de les idees que exposà a les seves primeres obres.

Fixem-nos, doncs, en aquests últims escrits, i vegem algunes puntualitzacions en resposta a les crítiques i temes més conflictius dels seus treballs. Respecte a ser considerat el màxim representant del formalisme, Wölfflin ho assumeix amb orgull, però també indica que l'estudi de la forma és necessari però insuficient per comprendre l'obra d'art globalment:

«... se'm considera, entre els historiadors de l'art, com el "formalista" per excel·lència. Accepto aquest títol com un títol d'honor, pel fet que significa que sempre he considerat l'anàlisi de la forma visible com el primer objectiu de la història de

6. H. WÖLFFLIN, *Principes fondamentaux...*, p. 148.

7. *Ibid.*, pp. 257 i 258.

8. Vegeu E.H. GOMBRICH, *El sentido de Orden*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980 (1979), pp. 258-262. Es pot veure també, del mateix autor, «Norma y forma. Las categorías estilísticas de la historia del arte y sus orígenes en los ideales renacentistas» a *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1984 (1966), pp. 185-217, especialment pp. 209-217, on Gombrich valora l'obra de Wölfflin i critica el seu esquema de polaritats precisament per entendre que no són veritables polaritats.

9. H. WÖLFFLIN, *Réflexions sur l'Histoire de l'Art*, Klincksieck, París, 1982.

l'art (...) Però el terme de formalista conté també el retret d'haver considerat l'anàlisi de la forma visible no solament com el primer objectiu sinó també com l'objectiu final, i d'haver deixat de banda el sentit, el contingut espiritual de l'art». ¹⁰

Aquest contingut, però, des d'un punt de vista idealista, és per a ell quelcom abstracte i indefinit –la sensibilitat i la bellesa, diu–. D'altra banda, també en el text que citem a continuació, notem que no tan sols admet la influència de les circumstàncies externes en l'evolució de les formes, sinó que apunta igualment les influències en sentit invers:

«I si la successió de les grans possibilitats formals segons una llei evolutiva està estretament lligada als continguts espirituals i sensibles de les èpoques, si aquesta successió està constantment influenciada per aquests continguts, no es tracta pas d'una relació de condicionament unilateral: les formes artístiques de la visió tenen també la seva pròpia vida i al mateix temps poden esdevenir significatives per a "l'esperit". Dit d'una altra manera, la significació de les arts plàstiques no es redueix als continguts –a la sensibilitat i a la bellesa– que puguin comunicar, sinó que també contribueixen de manera original a la possibilitat que té l'home de situar-se en el món» (els subratllats són nostres). ¹¹

Wölfflin no deixa d'insistir en què mai no ha dit que l'evolució de les formes sigui totalment autònoma –«jo mai no he comparat aquesta evolució a un mecanisme de rellotgeria que funcioni tot sol»– ¹² però és evident que no veu clara la naturalesa de la relació entre l'art i la societat i vol deixar un marge a una certa independència de l'artista, de les obres i de la seva evolució estilística. En començar l'article escrit el 1933 i titulat *Principis fonamentals de la història de l'art. Una revisió*, diu:

«Tota consideració històrica de l'art tindrà en principi tendència a conduir la història de l'art cap a una història de l'expressió: es busca en l'obra de cada artista la seva personalitat, i es reconeix en la gran evolució de les formes i del tipus de representació (*Vorstellung*) una reacció immediata provocada per aquells moviments de l'esperit diversament arrelats que tots junts constitueixen la concepció de l'univers i el sentiment vital propis d'una època. Qui, per tant, podria negar *a priori* la legitimitat d'una interpretació com aquesta i no admetre la necessitat d'una visió general que abracci tota la cultura? Però en practicar-la de manera exclusiva, aquesta interpretació podria atemptar contra l'especificitat de l'art, en la mesura en què té precisament per objecte les representacions visuals. Adressant-se a l'ull, les arts plàstiques tenen unes condicions i unes lleis d'existència particulars. L'art no és com un rostre humà que reflecteix totes les variacions dels moviments de l'ànima; un sentiment que es transforma no es reflecteix pas uniformement i natural

10. H. WÖLFFLIN, *Réflexions...*, p. 29. Ja en el pròleg a la segona edició de *L'art clàssic* havia dit: «La història de l'art ha de reflexionar sobre els seus problemes formals, que no se solucionen delimitant els ideals de bellesa, és a dir, diferenciant atentament un estil d'un altre. Aquests problemes formals comencen ja molt abans: en el concepte de representació com a tal. Aquí resta encara molt per fer. Sobre l'evolució del dibuix, del tractament de la llum i l'ombra, de la perspectiva i la representació de l'espai, etc., han de fer-se estudis coherents si la història de l'art vol ser independent, no una mera il·lustració de la història de la cultura». H. WÖLFFLIN, *El arte clásico*, Alianza Forma, Madrid, 1982 (1899), p. 13.

11. H. WÖLFFLIN, *Réflexions...*, p. 38.

12. *Ibid.*, p. 45.

en l'art; l'aparell de l'expressió no és el mateix en totes les èpoques. *I comparar l'art a un mirall que reflecteix la imatge canviant del "món" és utilitzar una metàfora doblement fal·laç: el treball creador de l'artista no pot ésser comparat a un reflex; ara bé, si es vol conservar l'expressió, no s'ha d'oblidar que el mirall ha tingut cada vegada una estructura diferent*» (el subratllat és nostre).¹³

L'art no es limita a reflectir la imatge canviant del món, però, d'altra banda, l'art canvia, en part degut als moviments de l'esperit, a les concepcions de l'univers i al sentiment vital propi de cada època... Reflexions, com podem veure, entorn de les relacions que estudia la sociologia de l'art.¹⁴

Deixem constància, finalment, que Wölfflin, en aquests últims escrits, també defensà la seva posició davant d'altres qüestions, com per exemple, destacant que no sempre treballà a base d'esquemes generals, sinó que també va fer estudis d'obres particulars;¹⁵ que no va dir pas que s'havia de fer una història de l'art sense noms que substituís a l'anterior per considerar-la obsoleta, sinó que era simplement un nou enfocament, una alternativa a la història de l'art tradicional; que no va pretendre pas de reduir la història de l'art només a una història de les formes visuals, però que l'estudi detallat d'aquestes no es podia passar per alt, etc. En definitiva, tot un seguit de matisacions que ens ajuden a perfilar millor el pensament wölfflinià, i a posar de relleu que no és una opinió fonamentada acusar-lo d'entendre l'art només com una qüestió de forma, o bé de deslligar completament l'evolució artística de l'evolució del context històric. Wölfflin va dir repetidament que els estils depenen i són expressió de l'esperit d'un moment determinat, i que explicar un estil és integrar-lo a la història general de la seva època. El que no va fer va ser estudiar en profunditat «l'època» ni fer una anàlisi suficient i satisfactòria de com es relacionen i s'articulen l'art i la societat, encara que, com hem vist, li preocupà i es plantejà la naturalesa i la reciprocitat d'aquesta relació.

ELS TEMPEIGS DE FRY, BERENSON I FOCILLON

Vegem ara com es plantegen aquests problemes Roger Fry, Bernard Berenson i Henri Focillon. Fry, possiblement el més formalista de tots, destaca la relació existent entre l'art i la vida –podem substituir la paraula «vida» per «societat», te-

13. *Ibid.*, pp. 46 i 47.

14. En relació a les consideracions de Wölfflin en els dos últims textos citats, vegeu el nostre article, «Sociologia de l'art: qüestions teòriques i metodològiques», cit., especialment pp. 23-30.

15. Vegeu, per exemple, l'article de 1923 que gira entorn de la interpretació del famós gravat de Dürer *Melencolia I* (a *ibid.*, pp. 132-142). Wölfflin fa un recull de les principals interpretacions que sobre aquesta obra s'han fet fins aleshores –una espècie d'història de les interpretacions semblant a la reconstrucció genealògica de les imatges pròpia de les anàlisis iconogràfiques– i ja que parlem d'iconografia, assenyalem que no deixa pas de recolzar-se en les idees de Marsilio Ficino i en els estudis de Warburg per defensar la interpretació que creu més vàlida. Interpretació molt similar, encara que menys elaborada, que la de Panofsky (Cfr., E. PANOFSKY, *Vida y arte de Alberto Durero*, Alianza Forma, Madrid, 1982 [1943], pp. 170-185). Amb això volem remarcar que si bé Wölfflin destaca que moltes de les interpretacions errònies que s'han fet ho son perquè ignoren les dades visuals, dades que, naturalment, ell té en compte, si bé, com dèiem, descriu i comenta els aspectes formals del gravat que reforcen la seva interpretació, per dur-la a terme s'ajuda amb moltes referències que tenen poc a veure i que serien impossibles d'aconseguir a través únicament d'una anàlisi formal.

nint en compte que ell l'entén com a «pensament de l'època» o «visió de l'univers»— però considera que no és una correspondència lineal ni fàcil de definir, doncs l'art i la vida tant poden seguir camins paral·lels com oposats. Ens fa notar, per exemple, que l'encant, la devoció i l'alegria que expressa l'escultura de Char- tres o Beauvais, són qualitats també aplicables a la vida i l'obra de Sant Francesc d'Asís, malgrat tot, en aquesta època també es donen les brutalitats de l'infern de Dante. En canvi, sí que veu aquesta correspondència recíproca en el Renaixement, tot i que poc després, amb la revolució realista de Caravaggio, considera que torna a trencar-se. D'altra banda, Fry admet que l'art està condicionat fins i tot pels factors econòmics, sense creure, però, que influeixin directament en l'estructura i l'evolució de les formes. Com podem veure, la seva posició, a més d'idealista, és ambígua i indecisa i, d'una manera semblant a Wölfflin, reconeix la relació entre les formes artístiques i les circumstàncies externes però sense saber treure'n l'entrellat. Creiem que aquest text ho resumeix força bé:

«Esperem que la vista panoràmica, violentament condensada, de la història i de l'art que acabem de proporcionar, serveixi per demostrar que és lluny de ser exacte, com se suposa habitualment, que existeixi un vincle directe i decisiu entre la vida i l'art (...) El que em suggereix aquesta resenya és que, si considerem aquesta activitat espiritual específica que és l'art, a vegades la trobarem oberta, sens dubte, a les influències de la vida, però en essència se'ns presentarà com una cosa autònoma, on les sèries rítmiques de canvis successius es troben preferentment determinades per les seves pròpies forces internes i pel reajustament dels seus propis elements abans que per les forces externes. Admeto, naturalment, que l'art sempre està més o menys condicionat pels canvis econòmics, però aquests són més aviat condicions de la seva existència i no influències orientadores. També admeto que, en certes circumstàncies, el ritme de la vida i de l'art poden coincidir, amb gran influència recíproca, però, en general, els dos ritmes són distints i, la majoria de cops, oposats».16

També Berenson destaca que l'art està condicionat per múltiples factors, els econòmics, que «mai no s'han de perdre de vista» —i que valora de manera més concreta i realista que Fry, malgrat que no passa del pla material a l'ideològic— els polítics, socials i culturals de l'època. Ara bé, Berenson, com fan els altres formalistes, remarca l'especificitat de l'art, i això el porta a defensar, encara que d'una manera bastant discutible (és que l'art no és *també* un fet cultural, econòmic, sociològic..?), que s'ha de distingir clarament —«separar», diu— la història de l'art de la història general:

«El factor econòmic mai no s'ha de perdre de vista. No em refereixo solament a les condicions d'una societat com un tot, sinó a aquelles dels individus o del grup que encarreguen un objecte d'art de qualsevol classe. En el mateix lloc i en la mateixa època, la qualitat de l'art està condicionada, com ho continua estant, pel que es podia o es volia gastar.»

16. R. FRY, *Visión y diseño*, Galatea Nueva Visión, Buenos Aires, 1959 (1920), p. 18. Apuntem aquí, tan sols, que el fet que les estructures artístiques i les socials no sempre siguin isomòrfiques i sincròniques —la falta de correspondència que a vegades troba Fry— no implica que deixin d'estar vinculades. Vegeu el nostre article, «Sociologia de l'art: qüestions teòriques i metodològiques», cit., especialment pp. 26 i 27.

«Ara bé, hauríem de tractar de *separar* clarament la història de la humanitat en general (que comprèn totes les altres branques de la història) i la història de l'art. Hauríem d'atenir-nos a l'art i *no desviar-nos a dominis culturals, econòmics, sociològics, religiosos i literaris* –en tot cas, hauríem de tenir consciència del què fem si ens internem en aquests camps; per exemple, quan volguem recollir els documents que ens permetin d'il·luminar i d'interpretar els grans mestres i les obres mestres específiques» (els subratllats són nostres).¹⁷

El punt de vista de Focillon és molt peculiar. Després d'afirmar que l'art «és matèria i és esperit, és forma i contingut», defensa la primacia de la forma perquè entén que aquesta és objectiva i invariable, mentre que els significats que se li atribueixen estan sotmesos a tot tipus de variacions.¹⁸ Segons el teòric francès, són bàsicament les formes les que creen un determinat tipus de societat, i no a l'inrevés:

«... els mitjans formals engendren els seus diversos tipus d'estructura social, un estil de vida, un vocabulari, estats de consciència (...) Grècia existeix com un sòcol geogràfic de certa idea de l'home, però el paisatge de l'art dòric o, més aviat, l'art dòric considerat com a àmbit, ha creat una Grècia gràcies a la qual la Grècia de la naturalesa no és un lluminós desert; el paisatge gòtic o, millor, l'art gòtic considerat com un àmbit, ha creat una França inèdita, una humanitat francesa, diversos perfils d'horitzó, siluetes de ciutats, en fi, *una poètica que surt d'ell i no de la geologia o de les institucions dels Capets*» (el subratllat és nostre).¹⁹

Focillon subratlla la relació art → societat, indicant que les formes artístiques són elements constitutius de la realitat i que la produeixen artísticament. Hi estem d'acord. Però notem que treu importància a la relació inversa, és a dir, societat → art, i aquesta omisió o desvaloració, des d'un punt de vista sociològic, no la podem compartir. Tan sols indiquem que no hi ha cap relació unilateral entre l'art i la societat. L'acció és recíproca i dialèctica i, en tot cas, només tenint en compte la interrelació de totes les variables que existeixen en cada moment i lloc concret, es pot destacar com la influència de les condicions socials en la producció i configuració de les obres, o bé la participació de les creacions artístiques en la transformació de la societat. De totes maneres, ni es pot generalitzar ni tampoc mai no es pot ignorar que les relacions entre l'art i la societat sempre són en els dos sentits.²⁰

Continuant amb les idees de Focillon, observem que no deixa pas de reconèixer la influència del medi natural i social sobre l'art, les formes del qual, segons ell, traduirien certs moviments de l'esperit deguts a aquest context extern. Malgrat tot, com hem indicat, relativitza la seva importància, amb l'equívoc argument de què el context no pot explicar-ho tot:

17. B. BERENSON, *Estética e historia en las artes visuales*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966 (1948), pp. 243 i 256.

18. Vegeu H. FOCILLON, *La vida de las formas*, Xarait, Madrid, 1983 (1941), pp. 9-11. Per a un punt de vista oposat, és a dir, que subratlla la primacia i l'acció transformadora del contingut sobre la forma, en definitiva, la primacia dels condicionaments socials, es pot veure E. FISCHER, *La necesidad del arte*, Península, Barcelona, 1975 (1959), pp. 137-235.

19. H. FOCILLON, *op. cit.*, p. 21.

20. Vegeu el nostre article, «Sociologia de l'art...», cit., especialment, pp. 23-30.

«Però en estudiar la relació del desenvolupament artístic amb el desenvolupament històric, no hem de deixar un lloc a la influència exercida per l'entorn natural i social sobre la vida de les formes?

Malgrat la importància dels fenòmens de transferència, sembla difícil de concebre l'arquitectura fora d'un medi. En les seves formes originals, aquest art està fortament arrelat a la terra, sotmès a l'encàrrec, fidel a un programa. Aixeca els seus monuments sota un cel i en un clima determinats, en un sòl que abasteix de certs materials, en un lloc de certa personalitat, en una ciutat més o menys rica, més o menys poblada, més o menys abundant en mà d'obra. Respon a necessitats col·lectives, encara que construeixi habitacions particulars. És *geogràfic i sociològic*. El totxo, la pedra, el marbre, els materials volcànics no són purs elements de color, sinó elements d'estructura. L'abundància de les pluges determina les vesants de les teulades agudes, les gàrgoles, els canalons instal·lats en l'extradós dels arcs boterells. La secada permet substituir per terrasses les teulades. El resplandor de la llum implica naus ombrívoles. Un dia gris la multiplicitat d'obertures. L'escassetat i la carestia del terreny en les ciutats molt poblades requereixen els sortints i els voladissos. D'altra banda, l'entorn històric, com els grans estats feudals de França en el segle XI i XII, ajuden a repartir les diverses famílies d'esglésies romàniques. L'acció combinada de la monarquia dels Capets, de l'episcopat i dels burgesos en el desenvolupament de les catedrals gòtiques *mostra la influència decisiva que poden exercir les forces socials. Però aquesta acció tan poderosa és incapaç de resoldre un problema estàtic o de combinar una relació de valors*. El paleta qui va unir dues nervadures de pedra creuades en angle recte a la torre nord de Bayeux, el que va inserir l'ogiva sota una incidència diferent a l'ambulatori de Morienvall, l'autor del cor de Saint-Denis, van ésser calculadors que treballaren sobre el terreny i no historiadors intèrprets del seu temps. *L'estudi més consciencios del medi més homogeni, el feix de circumstàncies més estretament unides, no ens procura el dibuix de les torres de Laon»* (els subratllats són nostres).²¹

Una exposició, sens dubte, hàbil i suggestiva. Efectivament van ser uns paletes, i no les forces socials, els qui van unir les nervadures de pedra de Bayeux. I també estem d'acord en què el més exhaustiu coneixement del context geogràfic, històric i social, no ens permetrà endevinar com és la forma de les torres de Laon. Ara bé, aquests arguments, tan evidents com enganyosos, no creiem que siguin vàlids ni suficients per restar importància a la relació que comentem. Relació que existeix i que és fonamental, encara que el seu estudi no ens permeti de fer profecies.²² Recordem que la funció de l'artista no és pas ignorada per la sociologia de l'art, disciplina que, d'altra banda, assumeix la dificultat d'arribar a conèixer totalment quines són i com actuen les mediacions entre els factors materials i els

21. H. FOCILLON, *op. cit.*, pp. 61 i 62.

22. Vegeu A. HAUSER, *Teorías del arte...* cit., pp. 269 i ss., d'on treiem el següent text (p. 271): «Plejánov observa que les relacions socials no poden explicar un fenomen com, per exemple, el del minué, i Henri Focillon diu, en un sentit anàleg, que ni tan sols l'estudi més detingut del medi social de l'època podria deduir la línia de les torres de Laon. Ara bé, la interpretació social de l'art no es proposa tampoc res semblant. Explicar la forma del minué o de les torres de Laon, en el sentit de Plejánov o de Focillon, equivaldria a inventar les dues, a extreure-les d'una caps màgica, i això cap ciència no s'ho proposa. Allò que la història social de l'art afirma –i el que també pot mantenir– és que les formes artístiques no són només formes de vivències condicionades òpticament o acústica, sinó que al mateix temps són formes d'expressió d'una concepció del món determinada socialment. La forma musical del minué no es *desprèn* simplement de la situació social del segle XVIII, però el món de l'"ancien régime", amb la seva elegància i etiqueta, amb la seva tendència a allò que és delicat i juganer, es troba entre els pressupòsits d'aquella forma musical».

fenòmens creatius, però el fet que aquestes relacions no siguin simples ni sigui fàcil el seu estudi no implica que s'hagi d'ignorar la seva existència o renunciar a conèixer el millor possible la seva naturalesa i funcionament.²³ Les forces socials de la baixa edat mitjana no van unir les nervadures de pedra gòtiques, però sense aquestes forces potser no hi haurien nervadures per unir. I el més exhaustiu coneixement del context no ens permetrà endevinar la forma de les torres de Laon, però les torres no serien com són si el context hagués sigut diferent.

LA PERCEPCIÓ: DE L'INDECÍS FORMALISME D'ARNHEIM AL PUNT DE VISTA SOCIOLÒGIC

Deixem el formalisme dels historiadors de l'art per centar-nos ara en el formalisme dels teòrics de la *Gestalt*. Podem situar els precedents de la teoria de la *Gestalt* a l'estètica psicològico-experimental alemanya fundada per G.F. Fechner i W. Wundt a l'últim terç del segle XIX. Però les primeres formulacions teòriques i metodològiques pròpies de la psicologia de la Forma es donen a les primeres dècades del segle XX. Entre els seus representants citem Wertheimer, Köhler i Koffka, de l'anomenada Escola de Berlín; Paul Guillaume, que introduí aquestes teories a França; i, sobretot, Rudolf Arnheim, l'autor més recent, més conegut, i de més àmplia i actualitzada bibliografia sobre el tema.²⁴ Aquí ens cenyirem bàsicament en el pensament d'Arnheim, no tan sols perquè agrupa en certa manera les teories dels seus antecessors, sense excloure correccions i matisacions, sinó perquè és l'únic d'aquests autors que ha aplicat de manera sistemàtica la teoria a la lectura i a la interpretació de les obres d'art visual.

Hem vist que no podem posar tots els formalistes dins del mateix sac i dir que ignoren el significat de les formes o les influències del context socio-cultural. Pel que fa a la *Gestalttheorie* tampoc no podem compartir totalment aquelles opinions que la consideren invàlida o irresponsable perquè «ho explicaria tot per l'objecte d'art en ell mateix».²⁵ En les obres d'Arnheim hi ha molts exemples que demostren que s'ha de restar radicalitat a aquesta afirmació. Citem-ne dos. El seu estudi sobre el *T'ai-chi tu*, l'emblema del taoisme, pretén subratllar, precisament, de quina manera la seva forma visual s'adequa a la cosmologia de la filosofia xinesa.²⁶ D'altra banda, quan comenta el mètode de la perspectiva lineal del Renaixement, no es limita només a fer-nos notar els efectes òptics que es deriven de la posició de la línia d'horitzó o del punt de fuga centrat o més o menys lateralitzat, sinó que també considera, encara que d'una manera molt esquemàtica i superficial, algunes de les causes històriques que possibilitaren aquest descobriment, i com

23. Vegeu el nostre article, «Sociologia de l'art...», cit., especialment pp. 29 i 35.

24. Citem les principals obres d'Arnheim traduïdes al castellà: *Arte y percepción visual*, Alianza Forma, Madrid, 1979 (1954); *El cine como arte*, Paidós, Barcelona, 1986 (1933/1957); *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*, Alianza Forma, Madrid, 1980 (1966); *El pensamiento visual*, Eudeba, Buenos Aires, 1976 (1969); *El «Guernica» de Picasso*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978 (1977); *El poder del centro. Estudio de la composición en las artes visuales*, Alianza Forma, Madrid, 1984 (1982).

25. A. CIRICI, *Art i societat*, ed. 62, Barcelona, 1964, p. 89.

26. Vegeu R. ARNHEIM, «Análisis perceptual de un símbolo de la interacción», *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*, cit., pp. 207-226.

aquest mètode responia al pensament i a les necessitats sòcio-culturals de l'època.²⁷

L'estudi de la percepció és fonamental en moltes àrees de coneixement. L'art n'és una, malgrat tot, molts treballs de teoria i història de l'art encara ignoren el tema o bé no el consideren de la manera suficient i adequada. La percepció, però, ha estat el principal camp d'estudi de la psicologia de la *Gestalt*. I aquí, a partir de les seves aportacions,²⁸ i seguint el fil d'aquest article, volem posar de relleu dues coses. D'una banda, que és erroni afirmar que els gestaltistes exclouen de manera absoluta en el procés perceptiu els factors externs (memòria, educació, cultura...). De l'altra, que tot i així el formalisme de la *Gestalt* és excessiu, com també ho són les seves pretensions d'objectivitat i de legalitat universal. L'aproximació sociològica al tema ens ajuda a explicar molt millor la diversitat de la realitat perceptiva, corregint i completant els errors i les insuficiències de la teoria de la *Gestalt*.

27. Resumint, Arnheim apunta aquests factors: 1) L'esperit científic-experimental de l'època i el desig d'objectivar la naturalesa. 2) La introducció del concepte de reproducció mecànica degut al recent descobriment de la xilografia. 3) Manifestació de l'individualisme renaixentista, expressat en l'embut de la piràmide visual que inclou a l'espectador i que presenta una imatge del món des del punt de vista d'un únic observador. 4) La concepció ordenada i jeràrquica de l'existència humana. Vegeu R. ARNHEIM, *Arte y percepción visual*, pp. 313-329. Com podem veure, Arnheim s'oblida d'alguns aspectes, com per exemple, del racionalisme de la burgesia comerciant o de la instrumentalització per part dels pintors de determinats coneixements científics per justificar les seves aspiracions a un nou status social. D'altra banda, sens dubte que per a un historiador de l'art la seva exposició resulta excessivament esquemàtica i per tant insuficient. Però el que aquí volem remarcar és que ha tingut en compte tot un seguit de circumstàncies que van més enllà de la simple descripció o anàlisi visual, i per tant, que no sempre explica totalment les formes a partir d'elles mateixes.

28. Recordem que el punt de partida de la psicologia de la *Gestalt* fou la crítica a la teoria atomista o associacionista de la psicologia analítica del segle XIX, segons la qual el resultat de la percepció era la suma de les sensacions individuals i aïllades que componien el fenomen objecte de la nostra percepció. Von Ehrenfels, però, ja a un article publicat el 1890, exposà que aquesta idea era equivocada, doncs demostrà que les propietats d'una forma o estructura són diferents de la suma de les propietats dels elements que la componen. Amb el seu famós exemple de la melodia (si una melodia només fos la suma de les parts, dels sons, en canviar de sons canviaria la melodia; però es pot interpretar la melodia en un altre to –per tant, canviant tots els sons– sense que canviï la melodia), amb aquest exemple, dèiem, deixà clar que el tot és més que la suma de les parts, i en conseqüència, que una part dins un tot és diferent que aquesta mateixa part dins d'un altre tot. Posteriorment, i començant pels psicòlegs de l'Escola de Berlín (Wertheimer, Köhler, Köffka), s'anaren formulant diversos corpus teòrics partint d'aquest nou enfocament, dintre dels quals el mecanisme de la percepció visual i les lleis que la regeixen n'ocuparen un lloc destacat. Des de molt aviat la *Gestalttheorie* considerà la percepció visual, no com un simple registre o reproducció –com si es tractés d'una placa fotogràfica– dels elements de l'entorn, sinó com una elaboració activa que transforma la informació rebuda. La famosa copa de Rubin –també serviria qualsevol altra figura ambigua– és un dels exemples que ajudaren a corroborar aquest fet, doncs si el dibuix és sempre el mateix, el que canvia, lògicament, ha de ser l'activitat de l'observador i allò que ell aporta a la percepció. De les lleis perceptuals que formularen els psicòlegs de la forma destaquem l'anomenada llei bàsica de la *Gestalt* o llei de la bona forma, segons la qual es tendeix a la percepció de la imatge estructuralment més senzilla; el principi d'isomorfisme o correspondència estructural entre l'esquema estimulator i l'expressió que aquest comunica (forma/contingut), correspondència que depèn i es pot fer extensiva al paral·lelisme també existent entre la nostra organització perceptiva i l'organització del món físic real; i les lleis de la figura i el fons, a partir de la idea que la imatge contemplada sempre es divideix en dos components: la figura (nítida i estructurada al primer pla), i el fons (més difús i a segon pla). Totes aquestes lleis fan recaure el gruix de la responsabilitat del resultat de la percepció en les qualitats intrínseques de les formes i en la suposada universalitat del mecanisme perceptiu.

Hem apuntat que els psicòlegs de la forma no exclouen totalment del procés perceptiu la influència de factors externs, com l'experiència personal o les variables sòcio-culturals, encara que aquesta idea sovint se'ls hi atribueix.²⁹ En moltes ocasions Arnheim ha reconegut la influència d'aquest tipus de factors, i fins i tot ho ha explicat amb exemples concrets. Malgrat tot, volem subratllar que la seva posició respecte a aquesta qüestió és ambígua, poc clara. Vegem-ho. Ja a un article escrit el 1949 afirmava:

«Tot i que no hi ha proves que recolzin la hipòtesi que el fenomen central de l'expressió està basat en l'aprenentatge, convé recordar que, en la majoria dels casos, allò que sabem sobre la persona o el objecte en qüestió i sobre el context on es troba influeix en la interpretació de l'expressió percebuda» (el subratllat és nostre).³⁰

Com exemples, Arnheim ens diu que l'expressió d'uns ulls mongòlics o d'uns llavis negroides és especial per a un observador de raça blanca; que la previsible percepció que hauríem de tenir veient la suau corba d'un fuet es veu modificada –donant com a resultat una percepció contradictòria– pel coneixement que tenim de l'ús violent d'aquest objecte; o bé que els estudiants que han rebut una educació musical o plàstica tindran una recepció més adequada i completa que d'altres que no hagin rebut aquesta educació específica. En resum, per a l'autor, l'experiència passada, l'aprenentatge i la memòria influeixen en la percepció, encara que «... aquests exemples no demostrin la inexistència d'una connexió intrínseca entre les configuracions perceptives i l'expressió que transmeten, sinó simplement que no hem d'avaluar l'experiència aïllant-la dels seus contextos espacial i temporal.»³¹

A altres escrits posteriors, però, Arnheim sembla tirar enrera i adoptar una posició més radical, com quan després d'analitzar perceptualment el símbol taoista abans esmentat, conclou suposant que «... l'isomorfisme entre forma i significat ha de saltar a la vista de l'home corrent –primitiu, artista o pacient psiquiàtric– de qualsevol època i lloc. Percebre un objecte o succés qualsevol significa veure'l com a configuració de forces, i el fet de tenir consciència de la universalitat d'aquestes configuracions és part integrant de tota experiència perceptual» (el subratllat és nostre).³² O bé quan critica Gombrich per la tesi del seu llibre *Art i*

29. Com a exemple, vegem aquestes afirmacions: «Els gestaltistes *exclouen de manera absoluta*, en la gènesi de la percepció, la influència de l'experiència passada, perquè admetre la seva intervenció significaria negar el primitivisme del fet perceptiu, consistent en la immediata ordenació de les dades sensorials» (el subratllat és nostre). M. VIGLIETTI, *La psicología de la forma y la Gestalttheorie*, Don Bosco, Barcelona, 1975, p. 18. «La tendència de la "Gestalt" serà a no negar per principi l'educació com a factor, però tractarà de mostrar com un conjunt d'excitacions tendeix a organitzar-se espontàniament seguint certes lleis d'estructura. Individualment seguint certes propietats com la proximitat, la semblança, la bona forma, la relació entre figura i fons, etc. El camp s'organitzaria segons certes lleis en les quals *no entre per a res la participació de la memòria*» (el subratllat és nostre). S. AMÓN, «Percepción», *Diccionario del arte moderno*, Fernando Torres, València, 1979, p. 410.

30. R. ARNHEIM, «La teoría Gestalt de la expresión» a J. HOGG i altres, *Psicología y artes visuales*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975 (1969), p. 25B.

31. *Ibid.*, p. 259.

32. R. ARNHEIM, «Análisis perceptual de un símbolo de la interacción», *Hacia una psicología del arte...*, cit., p. 225.

il·lusió, del qual Arnheim diu que «és un intent monumental de restar importància a la contribució de l'observació perceptual», atès que Gombrich defensa que la imatge només és comprensible adequadament a partir del coneixement de determinades convencions històriques i de veure el lloc que ocupa en la tradició.³³ Malgrat tot, a un altre lloc, Arnheim menciona quatre tipus d'influències diferents que determinen la percepció de les arts visuals i, a part de la bona *Gestalt*, inclou l'experiència prèvia, la concepció suggerida per la finalitat pràctica i els condicionaments culturals.³⁴ La particularitat d'aquest últims, en una de les seves darreres elaboracions sobre el tema, reconeix que pot fer variar el tipus de percepció però «dins de certs límits»:

«Hi ha moltes proves que indiquen que la captabilitat de les formes i els colors varia d'acord amb l'espècie, el grup cultural i el grau d'aprenentatge de l'observador. Allò que és racional per a un grup, serà irracional per a un altre, és a dir, no pot copsar-se, comprendre's, comparar-se o recordar-se. Respecte això existeixen diferències entre les distintes espècies d'animals, entre home i animal i entre les distintes classes de persones. La rata no sembla percebre la diferència entre un cercle i un quadrat. Per a algunes persones el pentàgon és una figura visual perfectament aprehensible, mentre que per a altres és quelcom arrodonit d'angularitat incerta. Els nens tenen dificultat en la identificació de certs colors que, per a l'adult, tenen un clar caràcter propi. Algunes cultures no diferencien perceptualment el verd del blau. *Dins de certs límits*, l'aprenentatge refina les categories que li són accessibles a un individu» (els subratllats són nostres).³⁵

Veiem, doncs, que Arnheim mostra una actitud indecisa, però sense negar de forma sistemàtica allò que alguns han interpretat que negava la psicologia de la *Gestalt*. Simplement posa més èmfasi en l'estudi i la importància de les qualitats intrínseques de la forma com a principals responsables del tipus de percepció que tinguem, que no pas en altres factors externs, dels quals reconeix tímidament la seva influència però sense haver-li dedicat gaire atenció ni considerar-la determinant.

Però en realitat els factors externs a l'objecte condicionen enormement la percepció resultant, molt més del què admet la *Gestalt*, que aquí ens mostra un dels seus punts més febles. Apuntem tan sols algunes observacions que reforcen la idea de la influència de l'experiència passada i dels significats apresos, en definitiva, de la memòria. Gombrich, en certa manera el «rival» d'Arnheim en aquest tema, ens explica unes curioses anècdotes personals.³⁶ Una d'elles ens porta a la cuina de casa seva on centenars de vegades hi havia estat amb un got a la mà. Un dia se n'adonà de l'estrany dibuix distorsionat de les rajoles de la cuina que es veia a través del fons del got. Es preguntà com era possible que mai fins aquell dia

33. R. ARNHEIM, «El mito del cordero que bala», *Hacia una psicología del arte...*, p. 134. Una àmplia crítica d'Arnheim al llibre de Gombrich *Arte e ilusión* (Gustavo Gili, Barcelona, 1979 (1959)), es pot veure a l'article titulat «La historia del arte y el dios parcial» a *ibid.*, pp. 145-154. La posició de Gombrich a *Arte e ilusión* es desenvolupada després, per ell mateix, a *El sentido de Orden*, cit.

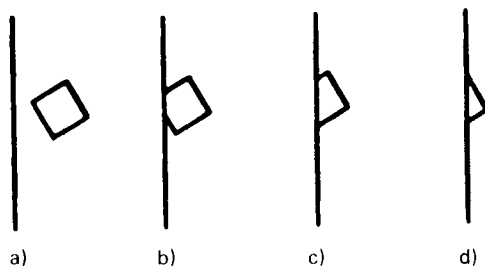
34. Vegeu R. ARNHEIM, «Contemplación y creatividad», *Hacia una psicología del arte...*, pp. 273-277.

35. R. ARNHEIM, *El pensamiento visual*, cit., p. 30.

36. Vegeu E.H. GOMBRICH, «Descubrimiento visual a través del arte» a J. HOGG i altres, *op. cit.*, pp. 197-219.

no s'hi hagués fixat. Va trobar la resposta quan recordà que, recentment, havia visitat una exposició de pintura òptica en la qual predominava un tipus de disseny visual semblant a la imatge que després veié per primera vegada a través del got. Més curiosa i significativa és l'anècdota que ens explica després de considerar, ben encertadament, que la famosa figura ambígua del conill i l'ànec segurament no ho seria per a un caçador de conills. Preocupat pel problema del mimetisme, buscava un llibre sobre el tema als prestatges de la seva biblioteca, i va creure «veure'l» amb el títol *Deceptive Beetles* (escarabats enganyosos). Quan el tingué a les mans, llegí el títol amb atenció i comprovà que en realitat era *Decisive Battles* (batalles decisives). És a dir, va «veure» allò que buscava. Aquesta última anècdota ens demostra –i tots podríem afergir-hi casos personals– que sovint veiem no el que realment hi ha, sinó allò que estem predisposats o tenim ganes de veure. La percepció no tan sols està influenciada per l'experiència passada sinó també per les expectatives de futur.

Destaquem ara, després de les variables personals, les variables sòcio-culturals, que, naturalment, entenem interrelacionades amb les primeres. Partim de la base que les condicions de la percepció són històriques, per tant, que els factors sòcio-culturals que actuen en el procés són fonamentals. Com també ho són, en últim terme, els factors econòmics. Comencem, però, pels factors sòcio-culturals, advertint que només l'interès per ordenar l'exposició justifica la relativa separació d'aspectes que són inseparables. Arnau Puig ha qüestionat molt encertadament la lectura perceptiva que fa Arnheim del següent esquema visual:³⁷



Arnheim l'utilitza per demostrar la llei gestàltica segons la qual la percepció d'un element aïllat no és la mateixa en contextos diferents. Efectivament, vistos aïlladament veiem: a) com una línia vertical i un quadrat, i d) com un triangle enganxat a una línia vertical. Però veient els quatre dibuixos conjuntament ens sembla interpretar que es tracta del desplaçament d'un quadrat cap a una vertical, desapareixent progressivament al seu darrera. En conseqüència, ara la «línia» passa a ser un espai opac, una «paret». Arnheim ens demostra així que la percepció canvia segons el context. Malgrat tot, el seu concepte de context es queda curt, s'ha d'ampliar molt més. I això és el que fa Arnau Puig quan ens proposa que llegim la seqüència de figures de dreta a esquerra i comprovem que ens costa de

37. Vegeu R. ARNHEIM, *Arte y percepción visual*, cit., p. 64, i A. PUIG, *Sociología de las formas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979, pp. 58-60.

veure el sentit que li hem atribuït anteriorment; és més, canvia totalment. Efectivament, la nostra cultura occidental, que ens ha acostumat a llegir d'esquerra a dreta, condiona totalment la percepció, encara que, com en aquest cas, sigui de manera inconscient.

Passem al camp de l'art. Panofsky, per explicar la diferència essencial que hi ha entre la interpretació d'una obra d'art per part de l'erudit o per part del profà, posa un exemple a partir del qual es manifesta clarament que les categories de la percepció no són atemporals, i que depenen de les diferents situacions socio-culturals.³⁸ Efectivament, el Nen Jesús del quadre *Els Reis Màgics*, de Roger van der Weyden, el veiem com una aparició o un miracle, no per l'àura daurada que l'envolta (hi ha altres Nativitats amb aures i el Nen és «real»), ni tampoc perquè es manté a l'aire sense cap suport (hi ha centenars d'antecedents en aquest sentit), sinó perquè així passa en un espai que *sabem* que pretén ser «realista». En canvi, no veiem com una aparició miraculosa la ciutat «flotant» a l'espai buit d'una miniatura dels Evangelis d'Otó III, doncs *sabem* que l'espai de la miniatura no vol ser «realista». És a dir, la cultura de l'especialista és allò que fa que inconscientment s'adapti a les regles que regeixen els diversos tipus de representació de l'espai, i en conseqüència, li permeti de tenir una més adequada percepció i per tant una ben orientada interpretació. O si més no, una percepció i una interpretació que serà diferent de la d'algú que no coneixi la història de l'art.³⁹

A partir de l'exemple de Panofsky, Bourdieu desenvolupa la idea que, en últim terme, són les possibilitats d'accés a la cultura –és a dir, bàsicament els recursos econòmics– allò que permet d'adquirir uns coneixements que són els que determinen un tipus de percepció o un altre.⁴⁰ Tota percepció implica el desxiframent d'un codi, però el nombre de codis que coneix l'espectador no especialitzat és molt més reduït que el de l'especialista:

«...no hi ha percepció que no incorpori un codi inconscient, i sens dubte s'ha d'entendre el mite de l'"ull nou" com una concessió a la ingenuïtat i a la innocència. Si els espectadors menys cultivats de les nostres societats són tan propensos a exigir *el realisme de la representació* és, entre altres raons, perquè, en no tenir categories de percepció específiques, no poden aplicar a les obres de la cultura erudita un altre codi que no sigui aquell que els hi permet d'aprehendre els objectes del seu entorn quotidià com a dotats de sentit.»⁴¹

Per aquesta raó, la percepció que té l'especialista de les formes i els colors d'una pintura abstracta, per exemple, és diferent de la que té el profà en la matè-

38. Vegeu E. PANOFSKY, *El significado en las artes visuales*, Alianza Forma, Madrid, 1979 (1955), pp. 52-54.

39. La diferència entre l'historiador de l'art i el profà en la matèria és que el primer *sap* que per fer una interpretació el més correcta possible –és a dir, una interpretació que pretengui ser fidel a la intencionalitat i a la funció de l'obra dins del seu context original– cal adequar els seus codis perceptius als existents en l'època en què es realitzà l'obra. Sabem, però, que una adequació i actualització perceptiva total és impossible. Malgrat tot, l'historiador de l'art *intenta* de conèixer i adaptar-se el millor possible –encara que no ho pugui aconseguir mai plenament– a les categories perceptives de l'època que estudia.

40. Vegeu P. BOURDIEU, «Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística» a A. SILBERMANN i altres, *Sociología del arte*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1971 (1968), pp. 45-80.

41. *Ibid.*, p. 47.

ria, ja que el primer ha après –a través de l'ensenyament a l'escola, la universitat, les lectures, les discussions en el seu entorn familiar i social, la freqüent visita a exposicions, etc.– nous codis i hàbits perceptius que el segon desconeix, perquè no ha tingut el mateix accés a una cultura que els ensenya, els utilitza i els manipula. Cultura, o capacitat perceptivo-interpretativa, que, d'acord amb Bourdieu, els grups socials dominants amaguen que es apresen –gràcies, bàsicament, als recursos econòmics– per fer creure que és una aptitud natural o heretada, i així reforçar l'ordre i la diferenciació social existent.

És clar, doncs, que la percepció està condicionada per un espectre de factors amplíssim, dels quals aquí n'hem destacat alguns –especialment els sòcio-culturals– essent alguns, però, que n'hem deixat de banda d'altres i que els esmentats podrien matisar-se i completar-se molt més. Per exemple, entre les variables de caire més individual, es podrien aportar dades des del camp de la psicoanàlisi, com ha fet Ehrenzweig, o des d'una aproximació antropològica variables de tipus intercultural, com ha fet E.T. Hall.⁴² Els tipus de percepció «no visual» dels esquimals, les peculiaritats de la percepció olfactiva dels àrabs o l'acústica dels japonesos –alguns exemples comentats per aquest últim autor– són proves irrefutables de la no universalitat dels hàbits perceptius i de l'enorme quantitat de factors externs que interactuen en aquest procés i el diversifiquen.

Ara bé, tot el que hem dit fins aquí no implica que s'hagin de menyspreuar les aportacions de la teoria de la *Gestalt*. Simplement indiquem que s'han de rebaixar les seves ambicions, s'han de relativitzar, s'han de corregir i completar –perquè són insuficients per explicar el fenomen que comentem– amb aportacions d'altres camps. El concepte de relació entre el tot i les parts, la llei de la bona forma o el principi d'isomorfisme, per posar alguns exemples, són eines molt útils per conèixer alguns aspectes relacionats amb el mecanisme de la percepció visual, però s'ha de tenir molt més en compte les condicions del subjecte que percep i del seu context. A cada acte perceptiu interactuen les qualitats intrínseques de les formes amb tot el nostre saber acumulat, la diversitat del qual modifica la previsible resposta gestàltica en múltiples direccions. L'observador estàndart gestaltista s'ha de personalitzar i situar en l'espai i en el temps. Com diu Arnau Puig, es percep des del subjecte, no des de l'objecte, i en el resultat de la percepció intervenen els estímuls sensorials més les nostres projeccions. La percepció és la *nostra* organització de les sensacions:

«La sensació desencadena el procés perceptiu, però allò que es percep és organitzat pel sentit que "habita" la percepció. Es percep des del subjecte i no des de l'objecte. La percepció és l'organització projectada que el subjecte llança i amb la qual cobreix la sensació. Visualitzem unes notes de verd, de groc, de blau o visualitzem un paisatge o visualitzem un prat amb o sense arbres. És el subjecte que "veu" allò que és sentit i no allò que és sentit qui informa al subjecte d'allò que hi ha d'objectiu. L'objectivitat d'allò que és sentit està en la percepció del subjecte, és a dir, està en la projecció mitjançant la qual el subjecte organitza les sensacions. La sensació és una disponibilitat que se sotmet dòcilment a la percepció. Es percep allò que s'està en condicions de percebre segons estigui muntat o organitzat el

42. Vegeu A. EHRENZWEIG, *Psicoanàlisis de la percepció artística*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976 (1965), i E.T. HALL, *La dimensió oculta*, Siglo XXI, Madrid, 1981 (1966).

subjecte. En tota percepció actua ja una intencionalitat d'organització de les dades sensibles. El projecte que ha de donar sentit a les sensacions, és a dir, que ha de convertir les sensacions en percepció l'elabora, a cada moment en què és afectat el subjecte, aquest subjecte mateix. Sóc jo, subjecte, que he de saber allò que m'interessa percebre: si unes taques de color, un paisatge o un prat.»⁴³

La percepció, doncs, és bàsicament percepció de coses probables, familiars, conegudes. I com que percebem allò que coneixem i no tots coneixem les mateixes coses, no podem creure en respostes perceptives atemporals, totalment objectives i vàlides interculturalment. Acceptem, malgrat tot, que n'hi ha de més probables que d'altres, de més generalitzades, que hi ha formes que tenen una certa capacitat informativa i comunicativa transconceptual i transcronològica. Però si això passa és perquè, en aquests casos, les variables que interactuen en la percepció i la seva resultant són similars; no perquè els mecanismes, els hàbits i els codis perceptius siguin universals.

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

43. A. PUIG, *op. cit.*, p.18.