



Isidre VALLÈS  
Departament d'Història del'Art  
Universitat de Barcelona

L'article explora l'íntima relació entre l'activitat artística i el seu substrat cultural i antropològic ja que si és evident que l'obra artística és l'expressió material de la idea generada per l'artista i/o el tema escollit per aquest, també ho és que la idea, com a ferment de l'activitat creadora, és una vivència o una resposta existencial davant dels condicionaments imposats pels medis físic i social.

*The article explores the intimate relationship between artistic activity and its cultural and anthropological substratum. If it is obvious that an artistic work is the material expression of the artist's idea or the theme chosen by him, it is also evident that the idea, as a fruit of the act of creation, is a practice or an existential response in the face of conditions imposed by the physical and social environment.*

## EL CONEIXEMENT DE LA REALITAT FÍSICA

### L'ésser humà com a organisme

La investigació biològica realitzada en aquest segle i, en concret, en els últims decennis, ens transmet la idea que l'ésser humà és un organisme. La primera característica d'un organisme és la de posseir una constitució estructural, bastida a partir dels centres genètics situats en els nuclis cel·lulars dels cromosomes, és a dir, que els organismes actuen com una unitat sistèmica en la qual cada part està interrelacionada amb les altres. Així, qualsevol variació genètico-somàtica modifica en major o menor grau la resta de l'ens orgànic. La segona característica és la seva dependència del medi, amb el qual estableix una segona correspondència sistèmica, que li permet extreure'n tot allò que li és essencial per al propi desenvolupament. Aquesta relació amb el medi és fonamental per a la vida dels organismes, relació que està modulada per les necessitats de cada ens orgànic. És obvi que, en funció de les necessitats, cada organisme està dotat de l'aparell morfològic adient, conformat per l'herència biològica, que en si mateix, tal com s'ha comentat, constitueix una unitat estructural.

### Els sentits i la correspondència amb el medi físic

La relació amb el medi s'estableix per mediació dels sentits, per mitjà dels quals rebem uns estímuls que ens transmeten informació sobre el nostre entorn una vegada que aquests estímuls han estat processats per la ment. De fet, aquesta informació es constitueix en un co-

neixement sobre l'entorn o realitat física, i serveix a l'organisme humà per dirigir la seva acció o *resposta* als condicionaments del medi. Respecte d'això, cal remarcar que al nostre cos, per poder desenvolupar-se plenament, li cal adaptar-se al medi i, per aconseguir-ho, li és imprescindible obtenir un coneixement de la realitat física tan exacte com pugui. En conseqüència, els humans han de conèixer els materials disponibles en el seu entorn per assegurar l'eficàcia, assimiladora i transformativa, de la seva acció, que no és altra que la de satisfer les pròpies necessitats mitjançant la seva habilitat manual i tècnica en general. D'aquesta manera, l'eficàcia de la nostra conducta depèn en última instància dels coneixements adquirits sobre l'entorn, i s'estableix una correlació sistèmica constant entre coneixement i acció, entre allò que es pensa i la conducta que s'adopta.

## EL CONEIXEMENT DE LA REALITAT SOCIOCULTURAL

### L'herència biològica i la sociocultural

La història de l'evolució humana ens mostra amb escreix aquest procés d'adaptació al medi, en el qual es pot percebre quelcom de sorprenent: durant la major part de la història de la humanitat (des dels australopitecs als *Homo erectus*, passant pels *Homo habilis*) l'adquisició de coneixement i el consegüent procés d'adaptació al medi per assegurar-se la subsistència s'ha fet a càrrec del propi organisme, de tal manera que aquest s'ha transformat (posició erecta, adequació prènsil de les mans, especialització òptica, trans-



formació de l'aparell masticatori, etc.) com a resposta biològica —morfològica— als condicionaments del medi natural. Aquest procés transformatiu ha estat explicat per Darwin, amb la llei d'adaptació al medi, amb els principis inherents a la selecció natural, i s'ha fet evident, sobretot en el terreny ontològic, en els canvis operats en el cervell humà,

*Pintura sobre escorça australiana: natura, religió i art esdevenen una mateixa cosa. Fotografia: Museu Etnològic de Barcelona.*



La relació entre art i antropologia és un permanent desafiament a la nostra comprensió del món. Màscara de Nova Guinea.

mitjançant els quals el volum cerebral ha crescut en cada etapa de l'evolució.

Però, el més curiós és que, en un moment donat, el cervell deixà d'expandir-se i s'estabilitzà. És l'etapa del paleolític superior que començà amb l'*Homo sapiens sapiens* (de 100.000 a 35.000 anys enrere aproximadament), el nostre avantpassat més directe, dotat d'una capacitat cerebral idèntica o semblant a la nostra. La persistència d'aquesta característica ha estat possible gràcies a l'herència biològica o ontogènia que assegura la continuïtat de l'espècie o filogènia: transmissió hereditària dels caràcters biològics i morfològics adquirits (lleï o principi formulat per Lamarck segons la qual els organismes milloren gràcies al seu propi esforç, i transmeten aquestes millores als seus descendents mitjançant l'herència genètica).

Tal com dèiem, aquesta capacitat cerebral pràcticament no ha variat des de la consideració dels *Homo sapiens sapiens* com a avantpassats directes nostres. No obstant això, sobre aquesta asseveració cal puntualitzar que si bé amb l'*Homo sapiens sapiens* l'ésser humà ja apareix dotat d'una organització cerebral per captar i reciclar la informació rebuda, és a dir, dotat d'àrees sensibles i intel·lectives (memòria, llenguatge, capacitat relacional i de síntesi, etc.), això no implica que tingués, tal com ho expressen els Cavalli-Sforza, la mateixa estructura interna que el cervell de l'home d'avui dia (1994, pàg. 67), ja que l'enriquiment de les àrees cerebrals, perceptible per mediació de la densificació sinàptica (connexions neuronals) (Changeux, 1985), és un procés inherent a

l'adquisició de nous coneixements, els quals, de manera progressiva, s'han heretat amb el mateix desenvolupament de la història. De fet, cada un de nosaltres sintetitza els processos evolutius aconseguits al llarg de milions d'anys i assumeix els coneixements relatius a la nostra època i a la nostra cultura mitjançant la pròpia densificació sinàptica de la massa cerebral, densificació que es realitza en l'etapa d'aprenentatge compresa entre la naixença i els quinze anys (Piaget, 1947).

Tots els autors estan d'acord a atribuir aquesta aturada en el creixement del nostre volum cerebral al mateix fenomen cultural. Així, l'ésser humà, a partir dels ancestres paleolítics, ja disposava dels coneixements i del bagatge tècnic adequat per transformar el seu entorn —aspecte corroborat pel variat desenvolupament, en quantitat i qualitat, de l'utillatge conservat del paleolític superior—, i així poder extreure del medi tot allò que necessitava sense la contrapartida d'haver-hi d'adaptar la seva morfologia.

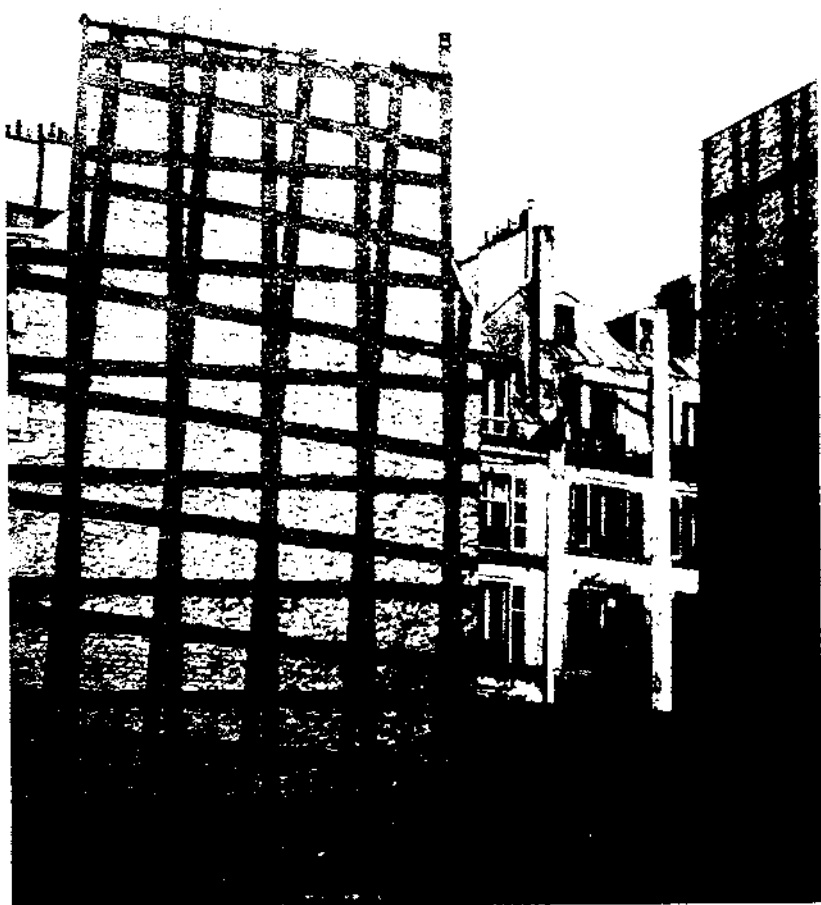
Del comentari efectuat fins ara, podem deduir-ne tres idees bàsiques. Una, que l'evolució cerebral, modulada per les necessitats de l'organisme, es realitza en sintonia amb el medi. Dues, que hi ha hagut una correspondència entre augment cerebral i adquisició de nous coneixements i/o increment cultural; tres, que l'adaptació a partir del reculat període del paleolític superior s'efectua per mediació de la cultura o conjunt de coneixements adquirits sobre la realitat física i social que permeten a l'ésser humà sintonitzar amb el medi i rellitzar-se plenament com a organisme.

Al mateix temps, se'ns fa evident

que l'aturada del creixement cerebral introdueix un aspecte inèdit en la història evolutiva de la humanitat que ens revela la importància que té la cultura en el nostre comportament, fins al punt de convertir-se en un instrument adaptatiu de primer ordre que substitueix amb escreix les limitacions morfològiques i/o funcionals del nostre organisme.

Respecte a la cultura, cal destacar dues connotacions característiques: la primera, que, com tot coneixement, té una consistència abstracta, la qual permet percebre que, a diferència de l'herència genètica, que té unes implicacions somàtiques indubtables, la cultural té la seva seu en la ment i, en concret, en la memòria. La paleontòloga Maria Àngels Querol fa ben explícita aquesta particularitat quan comenta que «la informació cultural no s'emmagatzema en el codi genètic d'un individu, sinó en la seva memòria, i és des d'aquesta memòria des d'on es transmet, per ensenyament, als altres membres del seu grup» (1993, pàg. 17). La qualitat abstracta dels coneixements adquirits i dipositats en la memòria permet a aquesta augmentar sense modificar la capacitat volumètrica del cervell, aspecte confirmat per la història evolutiva de la humanitat, a la qual abans ens hem referit, tot i tenir en compte la densificació de la massa cerebral.

La segona consideració, introduïda amb el final del comentari citat de M. A. Querol, es refereix a la transmissió generacional del coneixement, i implica que el saber propi de cada comunitat o la cultura específica de cada poble que viu en el nostre planeta s'adquireix per la via



de l'herència social. L'antropòleg Marvin Harris destaca la importància per a la nostra espècie de l'herència social, en expressar que l'ésser humà és l'organisme, entre tots els existents a la Terra, que més depèn de l'herència sociocultural per al seu desenvolupament, herència social que defineix com «la conformació de la conducta d'un animal social d'acord amb la informació emmagatzemada al cervell dels membres de la seva comunitat» (1981, pàg. 70).

La dependència cultural ens introdueix, doncs, en una especificitat del nostre organisme que s'ha de tenir en compte en valorar la nostra naturalesa. D'una banda, ens tro-

*Art, cultura i societat: el diàleg permanent. François Morellet. «Trames», pintura sobre edificis deteriorats. París, 1971.*

bem que nosaltres estem dotats d'unes característiques somàtiques determinades, les peculiaritats de les quals estan contingudes en la càrrega genètica que reben les cèl·lules de cada individu durant el procés embrionari i, per tant, abans de la naixença pròpiament dita. Aquests gens, com és natural, no sols ens confereixen els trets físics propis de la naturalesa humana, sinó que també incideixen en el nostre comportament en conformar l'orientació de les tendències o impulsos bàsics que dissenyem amb el nom genèric d'*instint*.

D'altra banda, atès que cada organisme neix en un territori i en un poble concrets, en una comunitat dotada d'una cultura específica, ens trobem que l'ésser humà, que accedeix al món en néixer, va rebent l'impacte de l'herència social i, per tant, va adquirint a l'ensem uns coneixements o cultura que tenen la particularitat de ser assumits per cada individu en el temps, conforme a la pròpia experiència, l'aprenentatge, l'educació rebuda, etc. És a dir, que a diferència de l'herència biològica, que és assumida generacionalment en néixer, la sociocultural s'adquireix en gran part durant el període de desenvolupament comprès entre la naixença i els quinze anys, període, tal com abans hem apuntat, relatiu a la maduresa cerebral, i depèn, en una proporció impossible de precisar, tant de les qualitats personals rebudes per cada individu com de l'entorn físic i sociocultural en els quals es neix.

Ara bé, a semblança de l'herència genètica, la sociocultural també incideix en el nostre comportament a causa de la mentalitat i dels costums socials imperants, aspecte dual

del comportament que ens permet percebre que l'herència social forçosament ha de tenir uns objectius propis, diferents dels de l'herència biològica, encara que complementaris en raó de la unitat orgànica de l'ésser humà. Així, l'herència basada en els gens contribueix a satisfer les necessitats de l'organisme humà considerat en si mateix, és a dir, en la seva dimensió físicomaterial, mentre que l'herència social ens permet satisfer un altre ordre de necessitats que se situen en el domini del que és sociocultural.

### **Bidimensionalitat de l'ésser humà. Dialèctica individu-societat**

Si bé l'herència genètica ens introdueix en el pla individual i conforma la naturalesa humana dotant-la d'unes característiques biològiques i morfològiques determinades, l'herència social, que és assumida individualment i de manera progressiva com a coneixement i/o cultura, ens revela una nova dimensió que va més enllà de l'estricta consideració d'organisme: la dimensió del social. Aquestes dues dimensions ens permeten avançar una nova definició de l'ésser humà, que sense rebutjar la d'organisme, la completa: l'ésser humà és un organisme que neix, viu i es desenvolupa en col·lectivitat.

L'especificitat de l'ens individual que cada un de nosaltres som queda, doncs, definida pels trets concrets de la nostra personalitat i potenciada i conformada per la incidència del medi social on vivim. Aquests aspectes individual i social són inseparables i tenen el mateix grau d'importància. En conseqüència, hem de considerar la nostra na-

turalesa com a bidimensional, ja que en ella, les dimensions individual i social es fusionen. I això és cert, fins al punt que ens és impossible de destriar en nosaltres allò que pertany a la nostra individualitat específica, configurada per l'herència genètica, d'allò que es correspon als ensenyaments que hem rebut de la societat, tant en l'ordre del coneixement com en el de la conducta, a causa del principi unitari estructural que regula l'activitat del nostre organisme.

Aquesta fusió es fa més evident si rememorem les paraules de M. A. Querol quan precisa que la memòria és la seu dels coneixements adquirits per mediació de l'herència social, i, en aquest sentit, la fusió de les dues dimensions equival a assegurar la correspondència entre coneixement i acció (tota acció pressuposa establir «una relació amb»), entre els àmbits mental i social, tal com després, més puntualment, ens recordarà Lévi-Strauss. Però ara, sense obviar la riquesa de l'herència biològica, la bidimensionalitat humana permet prendre consciència de la importància del fet social en la configuració de la personalitat i aprofundir al mateix temps el sentit pregon de les paraules de Marvin Harris citades abans. Des d'aquest punt de vista bidimensional, la realitat humana se'ns presenta duplicada: d'una banda, hi ha l'individu, i, de l'altra, la societat. En conseqüència, per a cada individu, la societat es converteix en un medi, el medi social, que junt amb el físic, constitueixen els dos àmbits d'actuació de l'ésser humà.

Això no obstant, en la valoració ontològica dels humans, tot i diferenciar l'ens individual del collec-

tiu, hem d'insistir que el primer està conformat a l'ensem per les herències genètica i social, i que en el segon es valora el fet comunitari en si mateix i, per extensió, les repercussions que hi pot provocar l'activitat individual concreta.

Ara bé, si l'adaptació al medi físic permet a l'ésser humà adquirir coneixement sobre l'entorn i extreure'n tots els materials necessaris per al seu desenvolupament, tot i elaborar les tècniques adients per assegurar-se l'eficàcia de la seva acció, és obvi que l'adaptació i/o relació amb el medi social comporta un tipus de conducta semblant a l'anterior, però adaptada als condicionaments que la societat imposa. L'adaptació, en aquest cas, com a expressió de les necessitats de l'organisme, suposa adquirir coneixements previs (procés d'educació) sobre les normes socials que incideixen en les conductes individuals, sobre les lleis predominants, sobre el tipus d'activitat econòmica que assegura la subsistència de la comunitat, sobre tècniques especialitzades, costums, sobre l'ideari vigent i aplicat als diversos nivells de l'activitat comunitària, sobre els costums, etc.

Constatem així que cada col·lectiu humà està dotat d'uns trets específics: històrics, tècnics, polítics, etc., en íntima connexió amb el territori on desenvolupa la seva activitat. Territori, història, economia i cultura són quatre paràmetres importants que delimiten la idiosincràsia de cada poble, els quals, amb diferents graus d'intensitat, modulen la manera de pensar i ser de cada un dels individus que formen part del col·lectiu considerat.

Al mateix temps, l'aspecte unitari

*La reinterpretació del context cultural per part de l'artista ofereix noves perspectives a la nostra percepció sobre el món. Paul Klee: «Mímica d'un rostre» (1939). Kunsthhaus de Zurich.*



del nostre organisme ens permet percebre la problemàtica adaptativa generada en la relació que s'estableix entre l'individu i la realitat social, i la consegüent tensió que aquesta relació genera. Si els individus s'adapten als condicionaments socioculturals del grup en qüestió no hi ha conflictivitat, però també s'ha de ser conscient de la tensió, històricament considerada, entre individu i/o grup d'individus en relació amb el corpus social, tensió a la qual sols ens referim de passada, sense valorar-ne les conseqüències. No obstant això, és fàcil de detectar en analitzar qualsevol període històric del poble que estudiem o en analitzar les nostres pròpies conductes individuals en relació amb el col·lectiu català/espanyol del qual en formem part.

### **Les disciplines per accedir al coneixement de la realitat: les ciències i les humanitats**

L'afirmació que l'ésser humà és un organisme que depèn del medi per desenvolupar-se pressuposa l'adquisició de coneixements per assegurar l'eficàcia de la seva conducta i aconseguir tot allò que necessita. Aquest coneixement o avaluació de la realitat, tal com ja hem comentat, s'efectua per mediació dels sentits, en estreta connexió amb la ment.

Però, si abans parlàvem del medi en general, ara, en canvi, hem diferenciat dos àmbits: el físic i el social; el social té la particularitat que, en el pla individual, adopta el caràcter de cultura que, com a tal, és assumida per cada individu i afaïçona la seva personalitat, mentre que en el col·lectiu es tradueix en el medi social en què els individus aprenen, es relacionen, i desenvolupen la seva activitat.

Ara bé, la consideració de dos medis porta implícits dos àmbits de coneixement: el físic i el sociocultural. El desenvolupament del saber relacionat amb l'àmbit físic ha donat origen, amb el temps, a les disciplines científiques o ciència, l'objectiu de la qual és fer-nos conèixer la realitat física en els seus aspectes biològic, químic, botànic, astronòmic, tècnic, etc. En canvi, el saber relacionat amb l'àmbit sòcio-cultural ha donat origen a les lletres, humanitats o ciències socials, l'objectiu de les quals és incidir en el coneixement de l'ésser humà en els seus aspectes disciplinaris sociològic, filosòfic, religiós, etnològic, psicològic, antropològic, històric, artístic, etc.

El saber relacionat amb la ciència ens trasmet una concepció del món, variable en el temps en raó dels coneixements que, històricament, s'han anat adquirint. En canvi, el saber implicat en les humanitats ens transmet una concepció de l'ésser humà i, també, l'actitud que aquest adopta en relació amb el món, considerada individualment i col·lectiva. Concepcions del món i de l'ésser humà, i actitud adoptada ens precisen la mentalitat característica de cada poble en l'etapa històrica concreta que s'analitza.

En correspondre la història de l'art al domini específic de les ciències socials, aquesta adscripció ja permet preveure l'objectiu de la seva activitat, centrada a aprofundir en el coneixement de l'ésser humà. Però del paper de l'art i de la seva funció ja en parlarem després.

### **La dicotomia individu/societat reflectida en el saber**

Al llarg d'aquestes línies hem constatat que les dimensions individual i social de l'ésser humà són una conseqüència de considerar-lo un organisme i de la seva dependència del medi, i també que aquesta bidimensionalitat es fa extensiva a totes les àrees de coneixement i d'activitats desenvolupades. És en aquest sentit que veiem reflectida la bidimensionalitat i la tensió consegüent entre individus i col·lectivitat en les disciplines que, històricament, han anat bastint el saber o àmbit de la cultura.

De fet, les particularitats metodològiques pròpies de cada branca del saber insereixen la bidimensionalitat, dins de la consideració ontològica de l'ésser humà, en una problemàtica classificatòria més àmplia: la que s'estableix entre el que és genèric o universal i el que és particular. En aquest sentit, la bidimensionalitat es transforma en l'intercanvi o «relació amb» que s'origina entre la comunitat —aspecte genèric de la humanitat— i la personalitat diferenciada de cada membre del col·lectiu. Una altra variant o tipus d'enfocament metodològic d'aquesta mateixa problemàtica resulta de la consideració de la col·lectivitat com una estructura o cos social compost de parts individuals.

En el camp estricte del saber,

aquesta dicotomia, avaluada des del punt de vista ontològic o tenint en compte la dimensió universal o la local o, també, com a relació entre el tot i les parts, es va fer present de manera explícita en el segle XIX, quan es fonamentaren els estudis de sociologia, d'etnologia, d'antropologia i de lingüística i els relatius a la història de l'art.

Fou Émile Durkheim, l'iniciador dels estudis de sociologia, qui, en establir les bases sociològiques, analitzà els fenòmens socials a partir de lleis universals —*Les regles del mètode sociològic* (1895) i *Les formes elementals de la vida religiosa* (1912)—, el valor de les quals es legitimava pel simple fet de l'existència de la societat, considerada com el resultat sintètic d'una sèrie d'activitats individuals. El sociòleg francès posà, doncs, l'accent en el predomini de la dimensió social sobre la individual, fent-se ressò d'una dialèctica que presideix les relacions entre individu i societat. Per a Durkheim, la problemàtica de la conducta humana es resol en la sèrie de normatives socials o lleis universals que regulen les activitats dels individus en el si de la societat. D'aquesta manera, es formà l'anomenada «consciència col·lectiva» que s'imposava a les consciències individuals. La teoria elaborada per Durkheim, basada en el predomini de l'àmbit social sobre els individus, fou coneguda amb el nom de «sociocentrisme»: consideració del fet social «com una totalitat» que absorbeix les personalitats individuals.

Més tard, el seu deixeble Marcel Mauss, fundador de l'etnologia a França, introduí una concepció de la societat alhora funcional i estructuralista que tingué molta in-

fluència en Lévi-Strauss. Mauss, adonant-se del buit deixat pel sociocentrisme en privilegiar la societat en detriment de la personalitat individual, insistí en la importància de l'experiència individual, atès que el fenomen social es manifesta per mitjà de la consciència dels individus. La consciència col·lectiva s'imposa, per tant, a la individual, però no l'anul·la.

Les conclusions de Mauss foren el resultat de l'estudi efectuat sobre el ritual de la circulació dels béns (*Assaig sobre el do*, 1926) practicat per les societats més antigues, en les quals aquesta circulació es constitueix en la base operativa i en el fonament de la mateixa societat.

Aquest ritual consisteix en l'intercanvi de béns entre dues comunitats, béns que volen ser els més preuats, respecte als quals l'intercanvi es converteix en una veritable competició que, en alguns casos, comporta sacrificis i, també, la ruïna econòmica per a aquests pobles. De fet, això es devia al fet que, segons l'escrit de Mauss, l'intercanvi de béns s'havia convertit en una qüestió de prestigi per a cada comunitat que hi participava, prestigi social viscut amb apassionament pels membres de cada col·lectiu. Aquest intercanvi, celebrat anualment, es basava en el principi de reciprocitat —obligació de donar i obligació d'acceptar—, principi que actuava com a llei que s'imposava als individus de cada comunitat i tenia, per tant, una dimensió normativa, acceptada convencionalment —principi d'acceptació de la convenció— ja que la seva justificació es basava en la tradició: el fet que els avantpassats, generació rere generació, ho havien establert així.

L'àmbit social s'imposava, doncs, a la consciència individual i els actes individuals incorporaven la norma social. En conseqüència, Mauss, tot i revaloritzar el paper de l'individu en el si de la societat, recaigué en el sociocentrisme durkheimià, atès que la vida social està regulada per un conjunt normatiu que, en última instància, s'imposa als individus per la via generacional.

### **La manifestació de la dimensió social**

Quant a la problemàtica exposada del predomini de l'ens social o dels individus, que Durkheim i Mauss decanten a favor de la valoració del primer, cal dir que, en el plantejament efectuat per Mauss hi ha un aspecte d'extrema importància que serviria a Claude Lévi-Strauss per desenvolupar els estudis antropològics i donar-los el caràcter de disciplina plenament constituïda. Ens referim a la precisió que la vida social es concreta en «la relació» i es manifesta per la via del simbolisme.

En analitzar —prefaci a les obres completes de Mauss, 1968— el «principi de reciprocitat» vigent en l'intercanvi de béns, Lévi-Strauss es preguntava quins eren els valors o categories que fonamentaven aquest intercanvi. En tractar-se de béns preuats podria ser el desig d'enriquir-se i, per tant, el valor econòmic seria l'objectiu social que caldria tenir en compte. Nogensmenys, Lévi-Strauss s'adonà que l'aspecte econòmic o de riquesa implícit no era la causa directa, eficient, de l'intercanvi, era més aviat el pacte, convencionalment i generacionalment acceptat. Era un aspecte immaterial —la mateixa relació de convivència

pactada entre dos grups— allò que determinava la vida social. En conseqüència, els béns intercanviats es constituïen en la materialització d'una idea de relació i actuaven com a símbols, acceptats convencionalment, que expressaven l'acord social.

Al mateix temps, en ser la convenció i el simbolisme la base a partir de la qual es feia present la vida social, Lévi-Strauss copsà la importància de la investigació desenvolupada per Mauss en deduir-ne que el mental i el social es fusionen. En efecte, els objectes i els actes rituals actuen com a signes d'un acord i, per tant, són un símbol, el sentit del qual correspon a una determinada valoració del social. Ara bé, com que el símbol és un element significatiu de caràcter mental —tal com ho ha expressat Piaget en la seva teoria del coneixement (1947)—, d'aquí es dedueix la fusió abans esmentada. Una manera de captar aquesta unió en la vida quotidiana és la de percebre com el comportament individual es regeix per la normativa social, la qual és incorporada pels individus per mitjà de l'educació. Aquesta normativa o codi de conducta és obvi que és assimilada mentalment i traspua en les activitats dutes a terme (recordem respecte d'això les opinions exposades abans per M. Harris i M. A. Querol).

Si la identificació establerta entre el mental i el social fou desvetllada per l'aportació de Mauss, Lévi-Strauss s'encarregà d'aprofundir-la tot al llarg de la seva investigació etnoantropològica, fins a arribar a deduir-ne que l'estudi de la vida social implica l'anàlisi d'un sistema complex de relacions simbòliques que s'estén a tots els racons de la

vida social, sistema, en gran part, assumit i viscut inconscienment pels membres d'una col·lectivitat (vegeu citació de Lévi-Strauss del darrer apartat).

A *Les structures elementals del parentiu* (1949), l'antropòleg francès exposa el funcionament universal de l'esperit humà, i el «parentiu», en la seva manifestació exogàmica, és un exemple que esdevé l'element clau que regula les relacions socials al si del grup —relacions clàniques— i les relacions entre comunitats, ja que l'exogàmia s'oposa a la unió matrimonial entre individus d'un parentiu determinat i, en aquest sentit, és una regla que imposa l'obligació de contraure matrimoni amb persones que no siguin del propi grup, clan, etc. L'exogàmia és, en conseqüència, una estratègia social per establir aliances amb els altres grups per la via matrimonial i reforçar així la pròpia seguretat o incrementar-ne el benefici (Frigolé, GEC, pàg. 235). Però, al mateix temps, l'exogàmia resulta ser una mesura preventiva i avantatjosa per assegurar-se la descendència, atès que, segons els coneixements derivats de l'experiència, el matrimoni entre parents pròxims limita l'horitzó genètic, per tal com engendrar descendents degenerats (L. i F. Cavalli-Sforza, 1994, pàg. 35). La norma exogàmica actua, doncs, com a símbol d'unes limitacions genètiques individuals, extensible al pacte a què obliga el vincle social (matrimoni) que beneficia la comunitat.

Constatem, per tant, que el fenomen social, explicitat per mediació de la norma exogàmica, s'imposa als individus o a les aliances entre grups, tot i ser una imposició derivada de la mateixa naturalesa. En

aquest sentit, el fenomen social o norma establerta assumeix les limitacions dels individus condicionats pels caràcters genètics heretats, però, en convertir-se en regla de comportament, aquesta mateixa normativa, acceptada individualment —acte mental— pels membres de la comunitat, adquireix rang social.

D'altra banda, a part dels lligams que els humans acorden en el si de la societat, també hi ha la relació establerta per les antigues comunitats amb la naturalesa: és el cas del totemisme, posat en relleu per Lévi-Strauss a *El pensament salvatge* (1962) i a *Le totemisme aujourd'hui* (1962). Mitjançant el totemisme, i de manera semblant a l'exogàmia, els individus i els grups ordeixen lligams de parentiu amb el tòtem o éssers mitològics que, a l'origen, realitzen les accions primordials que fonamenten tot allò creat: la naturalesa i els mateixos éssers humans. Aquesta connexió amb el tòtem, amb els tabús i ordenacions que se'n deriven, està en la línia dels mecanismes d'adscripció jeràrquica vigent a la comunitat i, al mateix temps, són una demostració palpable de l'acord pactat entre les comunitats i la natura per al propi benefici, acord basat en la relació de parentiu que uneix en un tot indissoluble els individus i els elements naturals.

Si la normativa exogàmica i el totemisme regulen les relacions dels éssers humans entre la comunitat i la naturalesa, a *Mitològiques* (1964-1970), Lévi-Strauss analitzà els orígens d'allò creat segons les creences d'aquests pobles de l'antigor, orígens que reafirmaven el pacte social establert entre els éssers totèmics i

els grups humans per assegurar-se el benestar. Mites i totemisme ens introdueixen en l'àmbit de la religiositat, i els actes relatius als pactes i a les estratègies adoptades són una manifestació explícita i simbòlica del món de les creences i la convencionalitat prèvia que implica qualsevol relació social.

Tot aquest conjunt de manifestacions socials (fet de donar, exogàmia, lligams de parentiu entre els éssers humans i els seus tòtems) permeten prendre consciència de la complexitat de la vida social i del fet que aquesta abasta un conjunt de pràctiques i creences institucionalitzades; vida social que es fa present per mediació d'actes i objectes que s'utilitzen en aquestes accions ritualitzades. Aquests objectes i actes són, per tant, la via sígnica que introdueix en el col·lectiu humà considerat la normativa o llei, basada en les creences o en la tradició, la qual regula la seva organització interna i externa i, també, gran part de la seva activitat, atès que les creences especifiquen el rang social i el comportament individual en el si del grup.

La complexitat social a què abans al·ludíem —la vida social, en si mateixa i en la seva correspondència amb la natura— ens fa patent que es tracta d'un sistema de signes o sistema de relacions simbòliques que, malgrat ser assumit inconscientment pels membres d'una col·lectivitat, opera per mitjà de les consciències individuals que cooperen a l'obtenció del benestar col·lectiu. L'individu, per tant, s'integra en el corpus social i es realitza personalment en tant que forma part d'un col·lectiu concret. El parentiu, el totemisme i els mites es-

devenen, doncs, un mitjà d'expressió que revela la posició de l'individu al si del grup, i del grup en relació amb altres comunitats. Com a mitjà d'expressió, afavoreix la unitat del grup, unitat desitjable per assegurar l'harmonia, la pervivència i el benestar col·lectiu.

Conforme al que s'ha exposat, podem deduir que, per a Lévi-Strauss, la investigació de la realitat social comporta analitzar no sols els fets socials en si mateixos —parentiu, totemisme, creences, etc.— sinó també aprofundir en un sistema complex de relacions que obliga l'investigador a aplicar una metodologia adequada al fenomen que estudia: estudi de sistemes que, en el seu cas, ha donat lloc a l'estructuralisme, mètode basat en el concepte d'estructura entesa com el fenomen sociològic que integra totes les variants i els vessants interdisciplinaris dels actes socials (Bertalanffy, 1968 i 1975), i en un tractament d'avaluació dels fets humans com si fossin un sistema lingüístic.

En realitat, com que el simbolisme és un mitjà d'expressió que dona a conèixer els esdeveniments socials, actua com un veritable llenguatge i, com tot llenguatge, està constituït per signes (conceptes sintàctics i gramaticals), el caràcter significatiu de la realitat social dependrà, doncs, del valor donat als signes vinculats a l'acció social (valor «en relació amb»), signes organitzats, conforme a la manera lingüística, com un sistema (vegeu la citació de Lévi-Strauss en el darrer apartat).

En establir aquest paral·lelisme entre els fenòmens socials i el llenguatge, Lévi-Strauss ens ve a dir que el parentiu, el totemisme i els mites,

els ritus i qualsevol altra manifestació social actuen, en el pla significatiu, com els conceptes dins el llenguatge, atès que, el llenguatge, no sols té valor pel sentit explícit dels conceptes emprats, sinó també pel lloc que ocupen dins de la frase i, per tant, per la relació que mantenen entre si. Respecte d'això, el llenguatge és un sistema complex de relacions conceptuals i l'acte social és l'equivalent del concepte dins del llenguatge. D'altra banda, els conceptes i els seus equivalents socials actuen com a símbols, ja que expressen una cosa diferent d'allò que representen, és a dir, la manera de pensar, sentir i actuar de la societat. Així, si la representació d'un concepte escrit és un grafisme, aquest ens transmet no un coneixement sobre si mateix com a tal grafisme, sinó les idees, el pensament subjacent en els actes que conformen la trama social quotidiana. En conseqüència, el llenguatge pot considerar-se com l'expressió d'un sistema de signes i de valors transmesos mitjançant la paraula, de la mateixa manera que ho fan els rituals, el parentiu o qualsevol acte social que considerem.

Aquest tractament lingüístic o consideració signíca de la realitat social és una troballa enormement enriquidora de la metodologia lévi-straussiana (*Antropologia estructural*, 1958) que es converteix en el fonament explicatiu de la seva epistemologia, completada amb la influència metodològica que rebé de la teoria del subconscient de Freud i la consideració estructuralista de la societat —avaluació de l'ésser total— heretada de Mauss.

Fou l'amistat amb Jakobson que introduí Lévi-Strauss en la meto-

dologia lingüística i en el coneixement de l'obra de Ferdinand de Saussure (*Curs de lingüística general*, 1916): idea de signe i de símbol, diferència entre significat i significat, distinció entre convencionalitat i polisèmia, conceptes i característiques explicades per mitjà de la diferenciació entre *langue* i *parole* que introdueix l'avaluació de les dimensions sincrònica i diacrònica; distincions totes elles que foren aplicades per Lévi-Strauss a l'anàlisi de la societat.

## **EL CONEIXEMENT DE LA REALITAT ARTÍSTICA**

### **La dialèctica individu/societat i la història de l'art**

La dialèctica establerta entre individu i societat o, el que és el mateix, entre l'anàlisi dels fenòmens considerats individualment o tenint en compte el seu context social, també la podem veure reflectida en la mateixa història de l'art, una història dins de la qual la idea d'estil comporta, tal com ho expressa Shapiro, valorar la dimensió social del fet artístic, mentre que el mateix procés creatiu de realització artística ens introdueix en la dimensió individual (1982, pàg. 36).

Això no obstant, en l'anàlisi de l'evolució històrica de l'art es constata que els processos històrico-artístics es desenvolupen a batzegades, privilegiant una o altra dimensió abans d'arribar a efectuar-ne la síntesi.

Així, l'estudi diacrònic i tradicional de la història de l'art ha imposat —pràcticament fins a mitjan del segle XX— una visió historicista, merament evolutiva, centrada en els estils artístics avaluats com un con-

junt específic de qualitats formals, l'aparició de les quals i la seva raó de ser era una mera conseqüència d'influències i de transformacions operades a l'interior mateix del fenomen artístic, amb independència del marc explicatiu referencial, de contingut cultural i social, dins del qual es manifestaven i que, de fet, els donava la seva raó de ser.

També dins d'aquest esquema tradicional de la història de l'art i des del punt de vista creatiu, sols es valorava la dimensió individual de l'artista, dotat de valors singulars i, cronològicament, comparat amb els que l'han precedit o el seguiran, valors singulars que, en certa manera, fonamentaven els canvis formals introduïts amb els estils.

Aquesta visió historicista i puntual de la història de l'art i de l'artista fou una conseqüència d'una sèrie de transformacions operades en el si de la societat francesa en el segle XIX. Entre elles destacarem, d'una banda, les político-econòmiques i, de l'altra, l'enfocament científista i de progrés que presidí les activitats impulsades pel dinamisme i la mentalitat de la nova classe emergent: la burgesia.

Respecte a les primeres, cal situar-les en el marc del rerefons revolucionari francès que originà el relleu de l'aristocràcia per la burgesia, amb la consegüent implantació del procés mercantil i industrial, que substituï l'ordre tradicional de creació de la riquesa, ordre, en gran part, centrat fins aleshores en l'explotació de la terra i en l'artesania, controlades majoritàriament pel sector aristocràtic. El resultat d'aquesta lluita política i econòmica, decantada a favor de la burgesia, tingué també una forta repercussió en la

consideració de l'ésser humà. La noblesa tendia sempre a potenciar els valors comunitaris basats en el llinatge, fins al punt de valorar més la família, és a dir el grup social, que els membres individualment considerats; la burgesia, en canvi, posava l'accent en els valors individuals i en l'assumpció cívica del patrimoni aconseguit amb el propi esforç.

El valor concedit a la individualitat en l'àmbit econòmic i polític afectà tot tipus d'activitats socials i, entre elles, l'artística: trobem la consideració del creador com un ser excepcional, el valor i la personalitat del qual es manifestava en el fet d'estar dotat d'una gran sensibilitat i imaginació, valors subjectius que contrastaven amb els comunitaris i que donaren origen a la tendència romàntica. De manera semblant, aquesta apreciació subjectiva i individual es féu extensiva a la consideració de l'art com a obra altament creativa, aspecte que es veié reforçat per la metodologia analítica derivada de l'enfocament científista, basat en la idea de progrés (Vallès, 1990, pàg. 494-499).

En efecte, amb la Revolució Industrial, el benestar col·lectiu, sense limitació de cap classe, s'obtenia, segons la mentalitat burgesa, amb la difusió de la indústria i el consegüent increment dels béns obtinguts, mentre la ciència aportava els coneixements i la base investigadora i tècnica que permetria als homes alliberar-se de la ignorància, incrementar el seu benestar i engrandir la civilització nascuda del procés revolucionari.

Però, a fi de poder desenvolupar totes les potencialitats derivades del procés industrial, fou imprescindible, d'una banda, afavorir l'obtenció

de primeres matèries (política colonial) i, de l'altra, potenciar el coneixement de la realitat física a fi de poder-ne obtenir tots els materials que podien ser incorporats al cicle de la producció industrial. Des de l'òptica de la realitat física s'inicià, en conseqüència, un vast estudi de la naturalesa en tot els seus vessants, que continuava i actualitzava la tasca desenvolupada en aquest sentit pels enciclopedistes a final del segle XVIII, i que donà origen a la teoria d'anàlisi de la realitat coneguda amb el nom de *positivisme*.

El positivisme, inspirat en la metodologia de les ciències naturals —descripció, identificació i catalogació— i en la idea de progrés, tingué a partir de 1857 una gran incidència en el tractament conferit a la història de l'art, ja que es tendí a aplicar la metodologia científica no sols a l'anàlisi de la realitat física sinó també a la realitat sociocultural. Respecte a aquest tema cal assenyalar que, en principi, tenint les ciències i les humanitats objectius diferents, encara que complementaris —recordem la consideració d'organisme de l'ésser humà i la distinció establerta entre realitat física i sociocultural—, correspon a cada àmbit del saber una metodologia diferent, adequada a la seva pròpia especificitat.

És així com hi ha hagut una tendència a situar la història de l'art en el marc de la ciència i a potenciar els estudis artístics amb una orientació clarament formalista —contemplació dels valors sensibles presents en els fenòmens artístics com a única manera de conèixer i/o interpretar la realitat—, la qual cosa coincideix amb la idea descriptiva i catalogadora a què abans hem

al·ludit: amb la descripció i identificació es situa el *tema* de les obres, mentre que amb la catalogació se les insereix en l'*estil* corresponent. Al capdavant, aquesta idea prengué cos en el paradigma d'identificació de l'art amb la bellesa: tendència neoclàssica. Al mateix temps, la idea de progrés introduïa una visió evolutiva de la història de l'art, comparable als avenços tecnològics obtinguts gràcies a la Revolució Industrial i al mateix esforç desenvolupat pels nous agents directius de la societat.

Es propugnava, per tant, la independència de l'activitat artística del seu entorn sociocultural, ja que sols es tenien en compte els fenòmens sensibles, exterioritzats i captats per mitjà de la seva qualitat artística formal (teoria de l'art per l'art).

A partir del moment —que hem situat entorn del 1850—, en el qual la Revolució Industrial i la política ja apareixen consolidades a França és quan, respecte al coneixement de la realitat artística i a la consegüent investigació que se'n deriva, es comença a manifestar una preocupació per l'entorn físic i la seva incidència en els objectes d'estudi, bé fossin les ciències naturals i tècniques, bé la història amb repercussions sobre les metodologies aplicades a l'anàlisi dels fenòmens artístics.

Pel que respecta a la història de l'art, aquesta preocupació té antecedents que es remunten a final del segle XVIII, època en què Lanzi publicà la seva *Storia pittorica d'Italia*. En aquesta obra, s'analitzen les obres d'art no aïlladament sinó tenint en compte el lloc de realització (territori) i les problemàtiques culturals sintetitzades en les respecti-

ves *escoles*. Idea d'*escola* entesa com a marc referencial i d'influència que postula i condiciona una determinada concepció de la creació artística.

Amb els conceptes de territori i d'*escola* com a base germinativa del procés artístic, Lanzi va superar l'esquematisme reduccionista de l'anàlisi iconogràfica efectuat per Winkelmann (*Història del l'art de l'Antiguitat*, 1764) que va permetre la connexió posterior de l'obra d'art amb el medi físic, el cultural i l'historicosocial, corrents impulsats el primer per Taine, el segon per Burckhardt i el tercer pels historiadors de l'art de tendència marxista.

Hippolyte Taine (1828-1892), vinculat en principi a la metodologia positivista, era deixeble, a l'igual de Durkheim, d'Auguste Comte (*Curs de filosofia positivista*) i expressà el seu pensament en la seva *Filosofia de l'art*, publicada el 1912, però escrita el 1865 amb el nom de *La naturalesa de l'obra d'art*. Taine superà el formalisme del seu temps i la valoració autònoma de l'obra d'art en destacar el factor ambiental —natural— com a causa determinativa de la creació artística. Al mateix temps, recollint la idea d'*escola* propugnada per Lanzi, potencià la figura de l'artista integrat en un marc ideològic que influenciava la seva obra, ideologia concretada per mitjà del *gust artístic* propi de cada etapa històrica considerada.

En l'obra de Taine (pàg. 63) hi ha, per tant una intenció no formulada del concepte d'estructura i de sistema, conceptes de gran importància ja que, com després veurem, serveixen per aclarir l'especificitat de la dimensió social i el procés creatiu/interpretatiu de la creació artís-



*Les manifestacions  
artístiques d'Àfrica i  
d'Oceania han estat fonts  
d'inspiració de gran  
nombre d'artistes des de  
principis del nostre segle.  
Estatua de ferro africana.*

tica. Així, per a Taine, l'obra d'art depèn d'un conjunt que l'explica: consideració de l'activitat creativa no aïllada sinó integrada en un tot, mentre la sensibilitat individual és modulada pel gust artístic que actua com a veritable ideologia sintetitzada en l'estat d'opinió i dels costums de l'època que es tracti.

Jacob Burckhardt, gràcies a *La cultura del Reinaxement a Itàlia*, escrita el 1860, se situa com a primer representant de la història de la cultura. La cultura, de fet, apareix vinculada al fenomen artístic amb el nom d'*esperit de l'època*, el qual es manifesta en la interrelació que estableix entre fets polítics i ideològico-culturals. D'aquests, l'art i la seva història en són una de les manifestacions més preclares. En potenciar els esdeveniments culturals com a marc explícit de la creació artística, Burckhardt es desmarcà

del científisme positivista de Taine, que donava prioritat al context bàsicament material com a factor condicionant de l'activitat artística, per sobre, fins i tot, dels criteris del gust. Els esdeveniments culturals són, en definitiva, els que condicionen l'activitat artística en donar-li una orientació i un contingut ideològic específics.

Com a pensadors socials involucrats amb el tercer corrent, que dóna més importància a la dimensió social que a la individual, podem referir-nos a Proudhon (*Principis de l'art i el seu destí social*, 1865), Karl Marx i Friedrich Engels (*Escrits sobre art*, 1969). Amb ells, es va fer present un canvi d'òptica en la valoració artística en considerar que l'art i la cultura no tenen una finalitat en si mateixos, sinó que són instruments d'expressió dels ideals de les classes socials que els impulsen.

El plantejament general del socialisme marxista va posar al descobert les relacions establertes entre la base material —infraestructura— i la ideològica —superestructura—, passant d'una valoració unidimensional del fet artístic a potenciar-ne la correspondència social. D'aquesta manera, l'art, al parer de Marx i d'Engels, manté relacions de dependència amb diversos aspectes de l'àmbit social (polítics, econòmics, ideològics, etc.) que s'han de tenir en compte en el moment d'establir una valoració.

No cal dir que el pensament sociològic de Marx i Engels tingué una gran repercussió en el conjunt d'historiadors que, a partir dels anys trenta, es plantejaren trencar amb el model autònom i privilegiat de l'artista per incidir en la seva faceta bidimensional —l'esfera del social—, la qual cosa introduïa la història de l'art en el corrent de transformacions operades en el si de la societat. Així fou com es va concretar l'aparició de la sociologia de l'art, com a metodologia analítica/interpretativa aplicable a l'estudi de l'activitat artística. La metodologia sociològica, tot i posar en relleu les limitacions de l'anàlisi acadèmica, sensibilitzà els historiadors respecte a la necessitat d'avaluar la dimensió del social, tant en la investigació aplicada a la història de l'art, com en la referent la tasca creativa.

Entre els nombrosos historiadors que han investigat les implicacions socials de l'art, podem citar Herbert Read que, a *Art i societat* (1936), exposà el paral·lisme existent entre les formes artístiques i les estructures polítiques, mentre Frederic Antal establí, en *El món florentí i el seu ambient social, segles XIV i XV*, pu-

blicat el 1947, les correlacions existents entre estil i classe social. També, al començament de la dècada dels cinquanta, Arnold Hauser va publicar a Londres la *Història social de la literatura i l'art*, en la qual sintetitza un dels primers models interpretatius de la història de l'art, model basat en la successió estilística complementada amb l'estudi dels factors històrics, socials i ideològics que incideixen en la creació artística.

De manera gradual, amb l'aprofundiment històric del fenomen artístic, es passà de l'avaluació de l'individu-artista com a únic factor condicionant de la creació artística, a tenir en compte el context o marc referencial físic, cultural i social en el qual realitza la seva activitat. S'accentuaren, per tant, els aspectes bidimensionals de l'artista i de la seva obra, com a conseqüència de la dependència del medi, resultat de l'organigrama biològic de l'artista i de tipus de necessitats que impulsa la seva activitat.

En aquesta correlació sistèmica que s'estableix entre l'organisme, en aquest cas l'ens artístic, i el seu medi s'hi han de tenir en compte tant les capacitats individuals, manifestades mitjançant la percepció sensorial i intel·lectiva de l'artista, com la sèrie d'estímul psíquics provocats per l'herència cultural, els quals procedeixen de l'entorn social i la consegüent interrelació establerta entre coneixement i acció artística.

L'aspecte abstracte dels coneixements transmesos per la via generacional i dipositats en la memòria de l'artista conforma, com en qualsevol altre individu, la seva personalitat i el predispone a orientar la seva activitat en una direcció con-

creta —elaboració d'un «sistema mental de representació», tal com comprovarem més endavant— que li permet explotar els recursos tècnics i creatius que la societat posa al seu abast.

La bidimensionalitat de l'ésser humà, que abans havíem aplicat a l'anàlisi de l'ontologia humana i al camp del saber, ara pot extrapolarse al fenomen artístic, del qual destacarem com a tret específic la incidència de la realitat sociocultural. Aquesta, situada en l'esfera de les ciències socials, confereix a la història de l'art i a la creació artística en general l'objectiu d'aprofundir en el coneixement de l'ésser humà, tal com hem assenyalat en delimitar el camp propi de les disciplines per accedir al coneixement de la realitat.

En aquest sentit, fou Pierre Francastel qui, en la dècada dels cinquanta, des de la seva càtedra de Sociologia de l'Art, la primera d'aquest nom atorgada a l'Estat francès, preocupat per delimitar l'objectiu de la creació artística i explicar al mateix temps el dinamisme transformatiu dels estils, i també per concretar les bases teòriques de la sociologia de l'art, es plantejà investigar l'activitat artística tant des del vessant creador com de la seva incidència en el públic o cos social receptor. En aquest sentit, Francastel contribuï a consolidar la sociologia de l'art com a instrument analític de la història de l'art, paper semblant al que dugué a terme Lévi-Strauss en relació amb l'antropologia.

#### **Pierre Francastel i les arrels socioculturals de l'art**

A semblança de Lévi-Strauss, quan Pierre Francastel es qüestionà

com es manifesta la dimensió social en les activitats humanes, s'adonà que si els actes humans i els objectes que s'hi relacionen són signes que donen a conèixer la dimensió social, aquesta mateixa visió és aplicable als objectes i les accions artístiques i, també, a l'estudi de la història de l'art, ja que el sentit de les imatges no està en la forma i en les qualitats físiques, sinó en els valors —convencionals i simbòlics— incorporats a l'obra, valors que es corresponen amb els que han estat assumits per l'artista.

Així, en la tasca sociològica duta a terme per Francastel hi conflueixen els resultats antropològics i etnològics obtinguts per Lévi-Strauss i els lingüístics coneguts mitjançant l'obra de Saussure, Jakobson i, en especial, de Chomsky (*La lingüística cartesiana*, 1966). No és, doncs, sorprenent que Francastel avalués l'obra d'art com un sistema signic o com un mitjà d'expressió de la ideologia i/o mentalitat de l'època plasmada en el relat iconogràfic. L'art és, per tant, interpretat com un llenguatge en què el paper del concepte, signe literari-verbal, és assumit per la imatge, la qual esdevé un signe iconogràfic que fa explícit tant la dimensió artística individual com la sociocultural. Al mateix temps, com a llenguatge, l'obra creada permet la comunicació entre l'individu-artista i la societat, constituïda aquesta pels receptors i intèrprets de l'obra, gràcies a estar dotats del codi convencional vigent en el corpus social en què l'obra ha estat realitzada.

Les conclusions extretes per Francastel foren el resultat del seu estudi (*Sociologia de l'art*, 1950, pàg. 7-40 i *Pintura i societat*, 1984) sobre la gè-

nesi i transformació de l'espai plàstic operada com a conseqüència del canvi de mentalitat experimentat pel grups socials objecte d'estudi. En aquestes obres, Francastel tendeix a considerar la composició pictòrica com una estructura o «sistema iconogràfic», resultat formal i signic de la relació establerta entre els objectes i figures seleccionats per l'artista i incorporats en el pla de la representació. Aquesta estructura, entre vista des del vessant creatiu, té el seu equivalent conceptual en el «sistema mental de representació», el qual, en paraules de Francastel, es constitueix en l'objectiu de l'artista, un sistema mental de representació que coincideix amb la idea o conjunt d'impulsos mentals i psíquics que han dirigit el procés creatiu (és a dir, que ens situem en l'ordre individual, vivencial, conceptual, psíquic i ètic de l'artista).

Però, analitzada des del vessant interpretatiu, aquest mateix «sistema mental de representació» es converteix en un «sistema de signes convencionals», incorporat a l'espai plàstic mitjançant els corresponents components formals integrats a la composició. Aquesta segona consideració de l'obra d'art ens situa, per tant, en l'ordre del social.

La valoració interpretativa de l'espai plàstic, estructura o composició té la seva justificació com a sistema mental de representació en tant que es considera que la representació artística no és una simple transcripció de la realitat, sinó l'expressió d'unes categories conceptuals i socials assumides vivencialment per l'artista tot al llarg de la seva trajectòria humana (entorn familiar, aprenentatge artístic, amistats, experiències viscudes, conjunt de co-

neixements i pràctiques adquirides durant la seva vida, vivències i sentiments ressentits, etc.). D'altra banda, l'avaluació de l'obra com un sistema de signes convencionals es deu al fet de considerar que el valor atribuït a cada objecte o figura seleccionada i integrada en el camp compositiu no depèn sols de les seves formes (valor funcional o d'ús) sinó, sobretot, de les convencions socioculturals que regeixen en la comunitat, convencions aplicades a la valoració de l'espai compositiu.

En efecte, en extrapolar al terreny de l'anàlisi interpretativa la finalitat específica que conferim a l'obra d'art —la qual cosa equival a introduir-nos en el coneixement de la realitat sociocultural—, percebem que, sota l'apariència d'un codi artístic —o conjunt de regles compositives que regulen la plasmació iconogràfica de l'obra d'art, sigui aquesta una pintura, una escena teatral o una seqüència cinematogràfica, etc.—, s'entreu un codi de normes i de comportaments socials de caràcter convencional, del qual les idees, incorporades per la via signico-simbòlica, en són l'expressió sintètica.

Independentment de la tècnica aplicada o del mitjà d'expressió escollit, el caràcter artístic queda explicitat en la idea o corpus d'idees incorporades al resultat creatiu. Però, al mateix temps, s'ha de tenir en compte que la referència a les idees de l'artista, considerat com a ens individual, no es limita sols al seu propi pensament sinó, sobretot, al pòsit cultural que, racionalment o intuïtiva, s'ha anat sedimentant en la seva ment i del qual emanen les idees que s'intenten plasmar en l'obra. En definitiva, és l'expressió



*L'actual fragmentació dels discursos culturals i artístics comporta una redefinició d'actituds envers el nostre context cultural i, a la vegada, noves possibilitats expressives.*  
*Andreas Gehr: «Estel guia», 1978.*

d'aquests coneixements allò que atorga sentit al resultat artístic.

Sobre això, recordem el que dèiem sobre l'àmbit específic de les ciències humanes, aplicat, en aquest cas, a l'objectiu de la història de l'art i de la mateixa activitat artística. Aquest objectiu era el d'aprofundir en el coneixement de la realitat humana, considerada individualment i socialment. Així, percebem que la finalitat de l'art no se circumscriu en si mateix, sinó en l'ésser humà en un dels seus aspectes més carismàtics: donar a conèixer l'entorn social en què es desenvolupa. Francastel ho formula amb claredat quan escriu a *Pintura i societat* que «l'objectiu de l'artista no és desxifrar les propietats de les coses —no és explicar el món físic, ja que això

ja ho fa la ciència— sinó crear un sistema mental de representació» (pàg. 57), el qual objectiu, tal com abans comentàvem, ens endinsa en el terreny de la dimensió sociocultural.

Per aquesta raó, la interrelació entre obra i cultura (base ideològica) i entre cultura i societat (base social) és la que facilita que l'activitat artística incorpori algun dels aspectes que conformen la mentalitat pròpia de la comunitat en el si de la qual s'ha realitzat l'obra (Vallès, 1987, pàg. 106). És precisament per aquesta causa que considerem que l'especificitat de l'art és el seu nexa d'unió amb el pensament transcrit en el model cultural propi de cada comunitat, opinió que concorda amb el pensament de Lévi-Strauss quan ens recorda que l'important no

és l'obra en si, la imatge o els valors simbòlics que aquesta representa, sinó més aviat el lloc que ocupa en el sistema de significació sociològicocultural inherent a cada poble: «els termes —en el nostre cas les imatges— no tenen mai un significat intrínsec; el seu sentit és de posició, funció de la Història i del context cultural, per un costat; i, per l'altre, de l'estructura del sistema en el qual s'insereixen» (Vallès, 1987, pàg. 95).

Aquesta visió analíticointerpretativa ens permet entendre que l'obra d'art és el resultat de la condició individual i comunitària pròpia de l'ésser humà. En aquest cas, l'artista està considerat no sols en el seu vessant individual, dotat d'unes qualitats orgàniques i psíquiques concretes, sinó també en el seu vessant social ja que, com qualsevol altre ésser humà, és un individu que viu i es realitza en col·lectivitat. En conseqüència, en l'obra d'art hi convergeixen tant els aspectes creatius individuals, com els socioculturals que canalitzen el seu desenvolupament. L'obra d'art és un mitjà per adquirir coneixement i aprofundir en la consciència de l'ésser humà, perquè posa al nostre abast la cultura i la problemàtica social inherent al territori i a l'època en què ha estat realitzada.

Al mateix temps, atès que la dimensió sociocultural es revela per la via signicosimbòlica conferida a les imatges, i que el simbolisme és un instrument per conèixer estrictament mental, copsem que, en l'obra d'art, el mental i el social es fusionen —és a dir, que la comprensió del fenomen social és estrictament una qüestió mental. Amb aquesta fusió, obtenim una valoració artística idèntica a l'obtinguda

per Lévi-Strauss en qüestionar-se sobre la manifestació del social dins del conjunt de les activitats humanes, conclusió raonable, ja que les tres disciplines —l'antropologia, l'etnologia i l'art— tenen el mateix objectiu, d'altra banda ja assenyalat en fixar l'objectiu genèric de les ciències socials. Però, d'una manera més específica, en el cas de l'antropologia i de l'etnologia es tracta d'adquirir coneixements sobre la realitat humana en la seva dimensió organitzativa social. Respecte d'això, s'analitzen mites, creences, costums, jerarquies socials, sistemes de treball, etc; mentre que l'art se circumscriu a l'activitat creativa en el seu vessant humanístic, ja que l'específica de la tècnica i del coneixement del món físic correspon tractar-la a les ciències.

La unió del mental i del social ens fa evident que tant si es tracta de l'artista —creador— com de l'interpret —espectador—, les arrels socioculturals de l'art estan en nosaltres mateixos: en l'entramat d'idees que conformen el nostre pensament, en els records fruit de l'experiència i de l'aprenentatge efectuat, en l'exteriorització dels nostres sentiments i d'emotivitat personal, en el «sistema mental de representació» que tots tenim en la nostra ment, amb el repertori de categories, valors i inclinacions, personals i hereditàries, que hem anat acumulant en el decurs històric i/o de la nostra existència, i que configuren la nostra mentalitat, la qual és el resultat del model cultural i conductual que hem adoptat. És precisament aquest model —propi de cada un de nosaltres i imatge representativa del que predomina en la nostra societat— el que transmetem als altres per mitjà

de qualsevol moviment, mirada, gest, acció i, en definitiva, per mitjà de les nostres vides, model que es converteix en el context cultural en el qual s'insereix l'obra en el moment en què és realitzada i contemplada.

## Bibliografia

BERTALANFFY. *Perspectivas en la teoria general de sistemas*. Madrid: Alianza, 1979 (1975).

BERTALANFFY. *Teoría general de los sistemas*. México: F.C.E., 1968.

CAVALLI-SFORZA, L. i F. *Qui som. Història de la diversitat humana*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1994.

CHANGEUX, J. P. *El hombre neuronal*. Madrid: Espasa-Calpe, 1985, pàg. 289-327.

CHOMSKY, N. *La lingüística cartesiana*. Barcelona: Seix i Barral, 1970 (1966).

DURKHEIM, E. *Las reglas del método sociológico*. Madrid: Akal, 1985 (1895).

FRANCASTEL, P. *Pintura y sociedad*. Madrid: Cátedra, 1984.

FRANCASTEL, P. *Sociología del arte*. Madrid: Alianza, 1964 (1950).

FRIGOLÉ, J. «L'exogàmia». A: GEC, Vol. 7, pàg. 235.

HARRIS, M. *Introducción a la antropología general*. Madrid: Alianza, 1981.

LÉVI-STRAUSS, C. *El pensament salvatge*. Barcelona: Ed. 62, 1965 (1962).

LÉVI-STRAUSS, C. *Antropología estructural*. Buenos Aires: Eudeba, 1968 (1958).

LÉVI-STRAUSS, C. «Introduction a l'oeuvre de Marcel Mauss». A: *Sociologie et anthropologie*. Paris: PUF, 1968, pàg. 1-19.

MARX, K. i ENGELS, F. *Escritos sobre arte*. Barcelona: Península, 1969.

MAUSS, M. «Essai sur le don». A: M. Mauss *Sociologie et anthropologie*. París: PUF, 1968 (1926).

PHILLIPS, J. L. *Los orígenes del intelecto según Piaget*. Barcelona: Fontanella, 1970.

PIAGET, J. *La psicología de la inteligencia*. Barcelona: Grijalbo, 1983 (1947).

QUEROL, M. A. *De los primeros seres humanos*. Madrid: Síntesis, 1993.

READ, H. *Arte y sociedad*. Barcelona: Península, 1977 (1936).

SHAPIRO, M. *Style, artiste et société*. París: Gallimard, 1982.

VALLÈS, I. «La retórica del discurso revolucionario de *La libertad guiando al pueblo*». Vitoria-Gasteiz: Ephialte, 1990, pàg. 494-499.

VALLÈS, I. *Artesania, art i societat*. Barcelona: Alta-Fulla, 1987.

VALLÈS, I. «La teoría del conocimiento y el método interpretativo estructural-sociológico». A: *Actas del VIII Congreso CEHA* [Cáceres, 2-7 octubre, 1990], pàg. 895-900; Vitoria-Gasteiz, 1990, pàg. 494-499.