

I

EL PUNT DE VISTA

A L'HORA DE TOTS

Per quin motiu cal el punt de vista social

Escrivim aquest llibre perquè creiem que és urgentíssim de crear les bases per a un instrument capaç de fer-nos conèixer l'activitat artística des del punt de vista més apropiat possible a aquell en què ens han situat les circumstàncies del món on vivim.

És clar que, en principi, qualsevol altre punt de vista —i els crítics i els historiadors n'han trobat a cor què vols— és legítim. Però com que per a anar endavant cal partir d'on som i no d'un altre lloc, tant si ens plau com si no, un elemental principi d'eficiència ens fa acceptar la realitat de les coses, i no ens sentim humiliats, en tant que homes, d'obeir una circumstància ambiental històrica.

Què ens proposem d'estudiar

La finalitat del nostre intent és d'observar per quines raons socials —i de quina manera— l'art existeix o és tal com és, i per quins motius provinents de l'activitat artística es veu afectada —i de quina manera— la societat.

Es tracta d'examinar, doncs, quines raons són causa de creació o de modificació en un sentit o altre, entre la societat i l'art.

En dir això no ens referim pas a la societat com a col·lectivitat amorfa, sinó precisament a allò que té d'estructura, de formació complexa, de relació entre les forces productives, les maneres de producció i les superestructures culturals i ideològiques corresponents.

El paper de la història de l'art

Abans d'ara, l'art havia estat estudiat des de punts de vista diferents.

La doctrina clàssica, des de Vasari, l'estudiava en relació amb unes abstraccions idealistes considerades com a eternes i universals. Montesquieu havia de veure'l com a expressió d'un esperit nacional, i Voltaire dins una filosofia de la història, preparant els criteris del romanticisme, que hi cercaria el *Volksgeist* (esperit del poble), o el *Zeitgeist* (esperit de l'època) fonamentats en el nacionalisme o en l'historicisme.

Herder havia de considerar-lo com a aspecte d'un idealisme; Winckelmann hi afegiria (1764) la interpretació fisonomicopsicològica.

Tieck obriria el camí romàntic del nacionalisme, Hegel (1840) completaria el *Volksgeist* amb el *Zeitgeist*.

Conseqüència d'aquestes aportacions successives va ésser la primera visió de la interdependència entre art i societat quan Carl Schnaase (1843) veia alhora en l'art una materialització de les valors d'un grup humà i una acció que arribava a considerar com l'activitat central dels pobles.

Cap a la ciència de l'art

Però per un camí molt diferent, Heinrich Wölfflin (1888) tendia a explicar l'art com un fet autònom, amb vida pròpia, en certa manera paral·lel a la concepció estilística d'Alois Riegl (1883), que, en lloc de l'estil mecanicista de Semper, concebia l'estil com a intenció deformadora a partir de la natura.

Era fatal que arribés el formalisme de Hildebrand (1893) vinculat a la psicologia experimental de l'època, camí que havien de seguir el creador del concepte dels valors tàctils, Berenson (1896), o els especialistes dels conceptes d'espai, com Schmarsow o bé Frankl.

L'estilisme, des de Worringer (1908) fins a Henri Focillon (1934), va tendir a esgotar una anàlisi formal, basada, això sí, en les realitats de la vida col·lectiva.

Sense acceptar conceptes intermediaris d'estil, els psicologistes com Löwy (1900) van voler relacionar directament l'art amb

LES TRES VISIONS DE L'ART

<i>visió</i>		<i>noms</i>	<i>idees</i>	<i>dates</i>
VISIÓ HISTÒRICA	doctrina clàssica	Vasari	models universals	1550
		Montesquieu	esperit nacional	1766
		Voltaire	filosofia de la història	1766
		Herder	idealisme	1769
		Winckelmann	idealisme i psicologia	1764
	romanticisme	Tieck	nacionalisme, ironia	1829
		Hegel	esperit de l'època	1840
		Schaase	centre social	1843
	historicisme	Perignon	testimoni històric	1847
Taine		determinisme	1865	
VISIÓ DE LA CIÈNCIA DE L'ART	estil i forma	Semper	mecanicisme	1860
		Riegl	intenció	1893
		Wölfflin	conceptes de la forma	1888
		Berenson	valors tàctils	1899
		Hildebrand	formalisme psicològic	1893
		Schwarzsow	concepte d'espai	1914
	expressió	Croce	art = lingüística	1900
	cultura	Löwy	observació dels orígens	1900
		Dvorak	base cultural	1918
	morfologia	Worringer	estilística	1912
		Dessoir	morfologia de la bellesa	1915
		Köhler	psicologia de la forma	1929
Guillaume		psicologia de la forma	1925	
Focillon		vida de les formes	1934	
psicologia	Müller	psicologia de l'art	1920	
	Delacroix	psicologia de l'art	1927	
	Baudoin	psicoanàlisi de l'art	1929	
	Malraux	psicologia i forma	1947	
VISIÓ SOCIO-LÒGICA	cultura	Burckhardt	art i societat	1859
	forma	Hausenstein	forma i societat	1913
	marxisme i influència	Plekhanov	teoria marxista	1895
		Read	sociologia de l'art	1936
		Antal	art i classes	1948

fenòmens psicològics generals, mentre que Dvorak (1918) intentava de derivar-ho directament dels corrents religiosos i filosòfics.

Una síntesi de les diferents aportacions anteriors va portar cap a la crisi de la història de l'art i l'entrada en acció d'una ciència de l'art més completa, que té en compte els fenòmens socials, culturals i geogràfics, la temàtica i la forma, com a tres components d'una resultant comuna.

La nova *Kunstwissenschaft*, creada per Warburg i els seus seguidors, ha donat un sentit molt més sencer a l'estudi de la plàstica, però s'ha vist mancada de la consciència que era una dispersió inútil de considerar com a fonts separades la temàtica i la forma que, de fet, són superestructures inseparables de la base social.

A Alemanya va haver-hi la tendència al formalisme estètic i la morfologia de la bellesa, que va portar la *Gestalttheorie* (teoria de la forma), mentre a França dominava el psicologisme des de Souriau i Paul Guillaume fins a l'aportació recent de Malraux i de Huyghe.

La sociologia de l'art

La ciència de l'art, com la història de l'art, s'han mogut en un terreny teòric, lluny de l'acció pràctica i àdhuc d'una consciència clara de la situació de l'art en relació amb allò que no és art. En contrast amb elles, cal assenyalar l'entrada en escena del nou punt de vista social, que ja Burckhardt encetava (1895), en relacionar l'estètica amb la ciència social, quan Wilhelm Hausenstein (1913) iniciava l'esbós d'una sociologia de les arts plàstiques.

A partir dels estudis de Plekhanov i de *l'Art and Society* de Herbert Read s'ha anat trobant el mètode de la nova coneixença de l'art. A posteriori, Needham ha pogut rastrear-ne els precedents francesos i anglesos.

Ara, de fet, ens adonem que el predomini que ha tingut, dins la ciència de l'art, el formalisme de la *Gestalttheorie* ha retardat la plena presa de consciència del punt de vista social.

De primer es va fer la història de l'art al voltant de les personalitats creadores. Més tard s'ha fet la ciència de l'art entorn de les obres aïllades. El context social no era ni per a aquella disciplina ni per a aquesta sinó una part de la decoració de fons, a la manera d'una ambientació gairebé anecdòtica.

La sociologia de l'art ha tingut la força de posar aquesta component al primer pla i projectar la claror més intensa possible sobre el fet de les relacions entre l'art i la societat, tot aprofitant els excel·lents materials aportats pels estudiosos de la forma i pels de la psicologia del fenomen artístic.

És clar que no pretenem un rígid determinisme que regiria l'art a partir dels fenòmens d'estructura social. Tenim la consciència lúcida que hi ha una component tel·lúrica i una de biològica que li són prèvies. Però creiem que les pàgines que segueixen podran ajudar a posar en relleu el paper preponderant de la component social.

Cal aclarir que en parlar de la component social ho fem en un sentit particularment precís, referint-nos a les relacions de producció de cada societat donada. És clar que hi ha d'altres formes de vivència social, que existeix una dinàmica de grups generalitzada —per exemple, la mentalitat pròpia dels qui fan cua—; però tenim plena consciència que, de fet, totes elles són derivacions d'aquelles relacions fonamentals.

L'esquema funcional

L'esquema funcional bàsic de l'art en el si de la societat és el de la relació entre el productor i l'usuari. Aquesta relació pren un sentit rotatori, vist que el productor, a través d'una tecnologia i d'un aparell econòmic de distribució, fa arribar la seva creació a l'usuari, alhora que l'usuari, a través d'un cúmul de condicions, fa arribar al productor l'esquema de les seves necessitats i de les condicions tecnològiques i econòmiques que li són pròpies.

Si, durant molt de temps, els tractadistes van seguir aquest moviment en una sola direcció posant el productor com a causa única, veritable creador de l'art, això va ésser pel caràcter de personalitat definida i coneguda que —en els nostres segles XIX i XX, en què s'ha fet el gros dels estudis d'art—han tingut els artistes, en contrast amb el caràcter anònim i insignificant que tenia fins no fa gaire la massa del cos social.

Però ara convé possiblement d'invertir els termes i d'adonar-nos que el client és, de fet, més determinant que no el protagonista accidental de l'acció creadora.

És clar que, si bé la societat dona caràcter a les obres que neixen dins d'ella, l'artista realment important és el qui realitza talment la comanda, tàcita o explícita, que per la manera d'haver-la portada endavant influeix, al seu torn, sobre la societat.

El plantejament d'aquest estudi anirà enquadrat sota unes rúbriques que intenten d'expressar, amb la més gran simplicitat possible, la problemàtica pròpia de les relacions que ens preocupen: per què es fa l'art, per a qui es fa, qui el fa, com i on, els resultats i les significacions d'aquests resultats, fins a acabar en una prospectiva dirigida a veure les possibilitats pràctiques per al desenvolupament futur de l'art, atès que, per a nosaltres, allò que justifica l'estudi és l'acció.



Joan Miró, *Aidez l'Espagne* (1937)

II

PER QUÈ ES FA

1. CONSTRUCCIÓ I COMUNICACIÓ

Plantejament

Preguntar-nos per quin motiu es fa l'art, en el si del nostre estudi, significa voler saber quines causes, radicades en l'estructura de la producció, porten a la creació del fenomen artístic.

Puix que partim de la col·lectivitat, la primera qüestió és investigar de quina manera l'art respon a unes necessitats socials, de construcció i de comunicació. En segon lloc, escatir de quina manera l'art és un reflex de la formació social que el produeix.

Tot és construcció o comunicació

Els anys de l'academicisme han capgirat fins a tal punt la idea clara de l'essència del treball artístic, que és possible que la majoria de la gent del nostre voltant a qui preguntéssim per què existeix l'art o per a què serveix, ens contestessin que no serveix per a res i que existeix per a revelar la bellesa ideal o per a representar la bellesa del món.

Aquestes són, en efecte, idees molt vulgarment esteses i que, per tant, cal encara rebatre, per bé que entre els artistes i entre els teòrics feliçment existeix ja novament una gran consciència de la realitat, que clou el parèntesi fals de l'academicisme.

En efecte: n'hi ha prou de mirar una mica la història de l'art o el panorama de les arts de les diferents cultures del món per a adonar-se que l'art ha nascut sempre d'una necessitat. Que els qui l'han fet durant molts segles, i molts que el fan, s'estranyarien si atribuïem caràcter estètic a llur treball. És de tota evidència que el pintor de Lascaus (Lascaux) o el de Cògul no pintaven per donar gust estètic a uns entesos en art. La majoria de

CONSTRUCCIÓ I COMUNICACIÓ

		<i>paleotècnic</i>	<i>pont</i>	<i>neotècnic</i>
ART organització de la matèria	CONSTRUCCIÓ per a una funció racional	cistelleria ceràmica	arquitectura oficis	disseny urbanisme
	COMUNICACIÓ per a un poder expressiu	símbols monuments	figuració il·lustració escenografia	cinema televisió senyalització publicitat

les pintures rupestres es troben en indrets foscos i inaccessibles, en desordre, superposades, i tot això demostra que van ésser fetes per servir una necessitat pràctica —sense dubte un encantament per a fer propícia la cacera— sense cap implicació contemplativa.

Veiem això als orígens i ho retrobem sempre. O bé ens trobem davant uns teixits, unes ceràmiques, unes edificacions, destinades a complir bé unes determinades funcions físiques com a prolongació del cos de l'home, o bé davant unes creacions plàstiques que pretenen de constituir un llenguatge, amb una altra funció, de tipus psicològic.

En aquest sentit pensem que les obres secretes, sagrades, com les rupestres o les de tantes manifestacions d'art litúrgic, en el fons tenen una funció del primer tipus, no del segon. Un culte és abans que tot un mecanisme dirigit a obtenir uns resultats pràctics, un millorament de les condicions de vida col·lectiva i un millorament de l'individu que s'hi insereix.

Però hi ha tota una altra família de formes, àdhuc vinculades també moltes vegades, al fenomen religiós, que tenen un destí molt diferent. Concebudes com a llenguatge, pretenen d'actuar sobre el contemplador, transformar-lo, inculcar-li idees o sentiments, unir-lo a alguna força, dirigir-lo.

És clar que aquest art és essencialment publicitari, entenent la publicitat com la tècnica de coacció mental destinada a introduir determinades idees o sentiments dins un grup social deter-

minat, fins a fer-li sentir aquestes idees o aquests sentiments com a propis.

Tot és, doncs, o un dispositiu físic o un dispositiu publicitari; o una construcció que val per allò que val la seva eficàcia funcional, o bé un llenguatge que val per allò que val la seva eficàcia comunicativa.

La trampa del desinterès

Cal esbandir els errors de les terminologies. Un classicista afirmava l'art com a manifestació desinteressada de la bellesa, però en realitat era un publicitari que servia exactament un absolutisme idealista i que utilitzava el seu treball per a convèncer la gent de l'existència d'uns models ideals i perfectes de les coses, dels quals el món real no és sinó una trista deformació enlletgida. Anava contra la realitat i venia a ésser una mena de cobertura de la maniobra d'uns grups dirigents entestats a justificar llurs preeminències amb l'excusa de conduir les coses cap al paradís progressiu del despotisme il·lustrat.

Més desinteressats semblaven, encara, els apòstols de l'art per l'art, a la decadent reacció contra l'ordre de la societat victoriana. Però, de fet, llur art per l'art cobria l'egoisme mesquí d'uns que se saben detentors, encara, d'un privilegi, però que ja no hi creuen. Esperen morir en *beauté*, dansen sobre el volcà, s'anestèsien ells mateixos. No és estrany que tot l'esteticisme del modernisme, l'Art Nouveau, el Liberty, el Modern Style, el Jugendstil,* estigués vinculat a un gust per l'alcohol, pels somnis, per la vaguetat, per la mobilitat i els alcaloides.

Tot és construcció o comunicació. L'home que feia una volta de rajoles, a Babilònia, per a cobrir-se del sol i —si un dia plogués— de la pluja, es quedaria astorat de veure avui la seva obra reproduïda en un museu de Berlín com a objecte de plaer estètic. I no parlem de qui va enterrar tresors a les tombes egípcies

* Aquests noms corresponen —respectivament, a Catalunya, a França, a Bèlgica, a Anglaterra, a Alemanya— a diferents matisos del moviment artístic, simbolista, floral i curvilini del 1900.

o qui va esculpir gàrgoles totalment inaccessibles al cim de les catedrals, qui tallà la Majestat Batlló o qui construí una nau viking. Ni els mateixos escultors grecs, que ara ens sembla que feien un treball estètic, no haurien imaginat que avui llur obra fos considerada com a destinada a produir el plaer de la contemplació de la bellesa.

Al seu temps no eren més venerats del que nosaltres considerem els qui fan imatges per a les esglésies o maniquins per als aparadors de les botigues. Un escultor era considerat un *bánau-sos*, nom que era sovint pres com a sinònim de menyspreable. A Sòcrates hom li feia retret d'escollir comparacions tretes de l'art, i Aristòtil, a la *Política*, considerava inadmissible que un artista fos ciutadà, no menys que Plató a la *República*. A Epidamne els oficis constructius o manuals, entre ells el de l'escultor o del pintor tant com el de l'arquitecte, van haver d'ésser confiats als esclaus. Cal veure que el menyspreu envers els qui avui anomenem artistes no era discriminat respecte als homes que treballaven en un altre ofici. Entre altres raons, perquè no hi havia un mot per a distingir dels altres l'*artista*. I si el mot no existia —que no va entrar als diccionaris sinó com un cultisme, al començament del segle XIX— és que no existia la idea. Els enginyers, per exemple, mereixien que Plató, al *Gòrgias*, digués d'ells que, tot i ésser tan útils a la ciutat, tothom els menyspreava, a ells i el seu art, i ningú no deia enginyer a algú sinó com a insult, i ningú no volia donar la seva filla a un enginyer ni casarse amb la filla d'un d'ells.

La contextura social dominada pel fet de l'esclavitud havia portat l'expressió ideal de les valors estètiques cap al camp de la poesia, ofici compatible amb l'oci i que mereixia el beneplàcit de la classe dominant. Als oficis de la matèria i l'esforç físic —les nostres arts plàstiques— no els era reservada altra cosa que una funció física que aquella societat no podia sinó menysprear.

És clar que el comentari citat del *Gòrgias* es referia a l'aspecte constructiu de l'art. Però per a l'aspecte de comunicació el rigor dels clàssics no podia ésser menor. En efecte, per a Plató, l'art que representa és una *mimesi*, i al mateix *Gòrgias* té interès a afirmar que, com a tal, pertany a l'aspecte animal de l'home. La mimètica no realitza les idees —per a ell la veritat de les coses—, sinó que reproduïx les coses, les quals, a llur torn, no són sinó

pàl·lides ombres de les idees. És empetitir allò que ja és empetitit. Per tant, no reforça, sinó que corromp, el pensament.

Naturalment, Plató no veié que si podia menysprear el treball físic era perquè algú el feia per ell, i si podia parlar així del treball de comunicació és perquè no va saber veure la identitat radical entre l'expressió plàstica i l'expressió del llenguatge parlat, que era la seva eina habitual. En això, segurament, es va equivocar, perquè els mateixos escultors, pintors o arquitectes no devien tenir tampoc la intenció de dir res, sinó essencialment de realitzar bé un treball material, constructiu, segons un encàrrec.

Una eina, no un instrument de plaer

Com l'art, el museisme no va néixer per motius estètics. Va néixer a l'època hel·lenística i ha renascut al Renaixement, com a aspecte d'una curiositat científica destinada a la informació, que s'estenia en principi cap a les obres artístiques i cap a curiositats de la natura, fòssils, animals dissecats, pedres rares, petxines exòtiques, etc.

Els decadentistes del 1900 havien volgut museus esteticistes, però, de fet, els museus han respost sempre, també, a d'altres motivacions. Des del romanticisme, eren monuments als genis nacionals. Amb la *Kunstwissenschaft* hom en va voler fer llocs sistemàtics, formalistes. Més tard, la nova museística ha tendit a presentar les obres en relació amb l'ambient i l'època que les han produïdes.

En conjunt, podem dir, com diu Georges Mounin, que l'art ha estat sempre una eina. Ha estat creat com a eina. Només una desviació donada per una situació social concreta —la consciència de la decadència d'una elit a la fi del segle XVIII o a la primera meitat del XX— ha pogut utilitzar l'art com a instrument de plaer i provocar que àdhuc alguns dels seus productors no tinguessin gaire altra mira que la de produir aquest plaer.

Les arts de la construcció

L'art com a construcció ha estat centrat durant segles per la ceràmica i la cistelleria. Més tard, per l'arquitectura i els oficis, en una

llarga etapa que encloïa molt conscientment, sota el nom d'art i d'artífex, l'activitat i el productor tant d'una catedral com d'unes sabates.

Per motius politicosocials que al·ludirem, el segle XVII va crear l'academicisme i com a conseqüència va donar origen al concepte d'art i artista com a realitat especial, privilegiada. L'art de la construcció es va dividir entre una arquitectura monumental considerada art liberal, i una de les belles arts, i la construcció no monumental que, amb els bells oficis, les tècniques i l'urbanisme, van ésser inclosos en un altre món, el de les arts mecàniques.

El món del segle XX ha tendit progressivament a esborrar aquesta diferenciació i a tornar a la unitat del concepte que enclou tota l'estructura física per a ús d'un grup humà, des de la plàstica de recerca fins a la urbanística, passant per tota la plàstica dels edificis i dels objectes usuals, pròpia del disseny industrial.

Les arts de la comunicació

Les arts de la comunicació visual han tingut sempre una finalitat informativa que, com és natural, va ésser utilitzada per a mentir quan calgué per a un sentit publicitari qualsevol. Han servit sobretot la publicitat de les religions, de les estructures estatals, més tard de les classes econòmicament dominants. Sovint, posats a fer publicitat, les arts de la construcció es van transformar en arts publicitàries, quan es bastia l'Artemisió o el Colós de Rodas, quan un poble i l'altre han seguit, sobre la terra d'Europa, allò que en diem política de campanar —l'arquitectura com a manifestació de poder— i quan la Roma contrareformista o el Versalles monàrquic van arribar a materialitzar en unes construccions monumentals uns continguts publicitaris. Els edificis oficials amb columnates, els gratacels americans de l'època «mesopotàmica», les esglésies neogòtiques, els balnearis orientalitzants, l'estil Gran Casino, els mobiliaris de fals antiquari, tot un cúmul de creacions constructives s'inscriuen, de fet, a l'art de la comunicació.