
Crítica de llibres

Sociologia de l'art o història social de l'art?

Vicenç Furió, *Sociologia de l'art*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona - Barcanova, 1995

per **Arturo Rodríguez Morato**

El primer que s'ha de dir respecte aquest llibre que acaba de publicar Vicenç Furió, professor del departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona, és que resulta molt oportú. En efecte, hi ha un creixent interès en els mitjans acadèmics i intel·lectuals del nostre país per entendre les que en podríem dir dimensions socials del fet artístic. Des de fa un temps, els esdeveniments i els assumptes artístics han anat adquirint una rellevància pública cada vegada més evident; a causa de motius com ara una major implicació política en aquest terreny. I és molt natural —per tant, no cal dir absolutament saludable— que s'hagi generat una renovada sensibilitat vers aquests temes; no solament entre els científics socials —per exemple, els sociòlegs i els economistes—, sinó també entre els estudiosos més tradicionals del fet artístic: els historiadors de l'art i els filòsofs de l'estètica. La receptivitat al treball de Furió es troba, doncs, assegurada. I, a més, merescudament en no pocs sentits, ja que la visió que l'autor desenvolupa de les relacions de l'art i els contextos socials de la seva existència a través de la història és, per dir-ho breument, àmplia i rica; l'elaboració del text és bona, i l'objectiu de claredat i amenitat que el propi autor s'havia proposat en la seva redacció es troba apreciablement aconseguida. Així, no podem posar en dubte que el llibre pot servir com una excel·lent presentació del tema pels estudiants d'història de l'art a qui va directament destinat i, així mateix, pot resultar profitós pels sociòlegs des del moment que ofereix un mosaic suggerent de casos i situacions, tot donant-los una guia interessant per a acostar-se a la riquesa del camp dels estudis d'història social de l'art.

Havent fet aquest comentari, malgrat tot, cal assenyalar d'entrada que la pretensió del llibre de ser un **manual de sociologia de l'art** (pretensió declarada ja en el mateix títol, en la col·lecció que es publica —**manuals universitaris**—, en el text de la solapa en la qual

es destaca que “omple un buit important” i, sobretot, en el mateix text del treball) ens sembla del tot inapropiada i, fins i tot, contra-productent pel propi treball. Per la seva orientació i pel seu discurs analític, pels seus continguts més enllà del simple enunciat temàtic, el llibre de Furió no s'ha d'entendre vertaderament com un llibre de sociologia i tampoc, per tant, de sociologia de l'art. I els considerables esforços realitzats per l'autor per donar-li aquesta aparença, des del desenvolupament propedèutic de la primera part, als ocasionals afanys teòrics de la segona, sense lograr donar-li credibilitat en aquest sentit, no aconsegueixen sinó reduir la seva coherència, portant-lo a formular judicis inconsistents i, sovint, falsos i desviant-lo del que hagués pogut ser el seu objectiu més ambiciós: mostrar la diversitat de trames explicatives que ha anat elaborant fins ara la història social de l'art.

Que tal equívoc epistemològic es mantingui a aquestes altures de la història (de la història de la sociologia per damunt de tot) és insòlit a nivell internacional; només es pot explicar en aquest cas per la concurrència de dues circumstàncies excepcionals: la dèbil i tardana institucionalització de la sociologia al nostre país i l'empenta militant d'una figura carismàtica de la nostra història artística local —la d'Alexandre Cirici— que fou capaç de consagrar amb el seu prestigi personal una particular versió de la **sociologia de l'art**, de gran valor crític en el moment de la seva formulació, però d'un prisma sociològic purament metafòric (va avalar, el 1970, la implantació d'una “sociologia de l'art” concebuda sobre aquesta base en el pla d'estudis d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona i de la que és titular ara Vicenç Furió). Les inèrcies acadèmiques i mentals han fet passar de manera desapercebuda el caràcter intrínsecament **no sociològic** d'aquesta suposada **sociologia de l'art**, mantenint-se aquesta ofuscació fins ara en la visió, no solament dels historiadors i dels filòsofs de l'art, sinó també en una forta proporció dels propis sociòlegs. És per això que, ateses les profundes arrels del malentès, aquest diagnòstic que estem fent de l'obra de Furió convé argumentar-lo i explicar-lo amb més detall. I és el que ens proposem fer tot seguit.

Com s'ha esmentat abans, el llibre consta de dues parts: una primera, relativament breu, en què l'autor intenta fonamentar teòricament i històricament la seva particular definició de la disciplina; i una segona, bastant més extensa, en què es dedica a explorar el que entén com els seus àmbits bàsics d'anàlisi. Ambdues, sense estar lògicament lligades (Furió les planteja com “relativament independents”), responen a una mateixa concepció i en aquest sentit

s'expliquen mútuament. La visió de la història disciplinar desenvolupada en la primera part és com un preludi del **mètode** que seguirà l'anàlisi temàtica de la segona, i l'**enfocament** que informa d'ambdues consideracions es troba ja programàticament anunciat en el mateix preàmbul de l'obra, fent-se absolutament explícit ja en el seu primer capítol. Interessats com estem a posar de manifest els greus errors de principi que, segons el nostre parer, es troben en la concepció de la sociologia de l'art que l'autor defensa, el nostre interès s'adreçarà selectivament a les diverses parts del seu treball: prestarem, doncs, una atenció especial a la visió de la història disciplinar en què aquesta concepció intenta fonamentar la seva legitimitat; per contra, del desenvolupament temàtic de la segona part, només ens ocuparem de valorar-ne el mètode explicatiu posat en pràctica; i, finalment, de la part programàtica inicial en farem, com a resum recapituladori de tot el que ja hem dit, la crítica més puntual.

Començarem per examinar el tractament que fa Furió de la història disciplinar de la sociologia de l'art, assumpte indubtablement intricat, donada la multiplicitat de tradicions d'arrel científica diversa que s'hi encreuen, però de fonamental importància per concebre l'existència d'algun tipus de dinàmica de progrés cognoscitiu que justifiqui la formulació del discurs com a disciplina acadèmica. En aquest aspecte s'ha de dir que el plantejament de Furió resulta decebedor des del moment en què no hi ha cap intent d'articular una vertadera història disciplinar. El capítol del seu llibre dedicat a aquesta qüestió, significativament titulat "autors, estudis i tendències", no és més que un enciclopèdic i inconnex repàs a una sèrie de personatges suposadament importants, més o menys ordenat per criteris cronològics o d'adscripció acadèmica.

El principi tàcit de tractar cada autor aïlladament i no en relació amb un model de configuració disciplinar, o a partir d'un punt de vista unitari, fa que la selecció d'autors resulti més aviat arbitrària. I el que és pitjor és que l'atenció que es presta a cadascun d'ells no guardi relació amb la influència que uns i altres hagin pogut tenir en el complex procés de constitució de la sociologia de l'art com a disciplina, sinó més aviat amb la intensitat del seu interès per les relacions entre l'art i la societat. És així, per exemple, que l'espai dedicat a Marx i Engels és menor que el que ocupen les consideracions sobre John Ruskin i William Morris, o que Durkheim no sembli gens rellevant des del moment en què no es va dedicar directament a aquests temes. I en canvi, contràriament, es pot assegurar que la importància del paradigma durkheimià pel desenvolupament de l'estètica sociològica és capital i que la influència de l'obra de Marx

en l'esdevenidor de la sociologia de l'art no té comparació amb la de Ruskin o la de Morris. Són precisament els plantejaments sociològics de caràcter general que fan Marx i Durkheim, i el lloc que hi té assignat l'art, i no tant les seves específiques anàlisis sobre temes artístics, el que en el seu cas resulta transcendental.

D'altra banda, amb la manca d'una perspectiva unitària que orienti la mirada sobre la història de la disciplina, hi manca també una base comú per interpretar l'aportació dels diversos autors; és així com el tractament d'aquests en el text resulta en general poc analític, massa sovint descriptiu i fins i tot anecdòtic. I això es produeix al mateix temps que, en absència d'un fil discursiu capaç d'articular significativament els encadenaments, aquests es redueixen a una mera juxtaposició. Tot plegat fa que en el text es perdi tot sentit de progressió disciplinar i que el segle XX segueixi el XIX sense que aquest canvi semblés implicar cap tipus de direccionalitat (a una banda i a l'altra, sengles "panorames d'autors", simplement).

Quant a la resta, l'única ordenació adoptada en relació amb el segle XX, la que distingeix entre les aportacions procedents de l'estètica, la història de l'art i la sociologia, resulta ser profundament enganyosa. En primer lloc, ho és perquè en el seu catàleg Furió assimila inopinadament autors que defineixen el seu treball (totalment o parcialment) com sociologia de l'art a d'altres que no ho entenen d'aquesta manera (de fet en la majoria dels no sociòlegs). I sobretot és enganyós perquè d'aquesta manera s'encobreix i es silencia la dada essencial de la direccionalitat històrica, aquí especialment rellevant. Perquè el cas és que no hi hagut en aquest segle, com es podria arribar a deduir del relat de Furió, una juxtaposició estàtica i permanent de discursos sociològics sobre les arts formulats des dels tres àmbits acadèmics mencionats. Tot al contrari, el que hi ha hagut és una sèrie d'enfrontaments i polèmiques molt intenses, d'abast tant intra com interdisciplinar, sobre el possible estatut epistemològic d'una sociologia de l'art. I encara que no vingui al cas explicar ara el complex decurs que han seguit, el seu resultat no deixa cap mena de dubte: des de fa més de vint anys s'està registrant una pràctica desaparició dels discursos pretesament sociològics elaborats a partir de l'estètica o de la història de l'art, i un increment paral·lel de treball d'aquest gènere en el terreny acadèmic de la sociologia.

La dada no pot ser desconeguda, és aquí i és prou significativa, i resulta evidentment incòmoda pel plantejament de Furió, que elabora el seu llibre des de la seva formació i posicionament acadèmic com a historiador de l'art.

El neguit que pogués produir a Furió aquest fet és el que podria

explicar tal vegada les seves dificultats per reconèixer, en la seva justa dimensió i en el seu propi sentit, el conjunt de treballs de sociologia de l'art que han estat realitzats "des de la sociologia". No és només que, curiosament, el seu repàs d'autors comenci en aquest cas per deplorar el suposat "diàleg de sords" que hi hauria entre historiadors i sociòlegs, tot indicant seguidament que "malgrat el ric panorama d'autors i d'estudis d'història de l'art que permet aprofundir en el coneixement de les relacions entre l'art i la societat, la majoria dels treballs de sociologia de l'art fets per sociòlegs ignoren o desaproveiten moltes d'aquestes aportacions" (no es diu res de semblant respecte als historiadors de l'art que ha mencionat abans, els quals —es pot assegurar— coneixen i citen infinitament menys els seus col·legues sociòlegs); ni és tampoc principalment que liquidi tota la sociologia americana de l'art amb les referències úniques a Sorokin, Becker i Zolberg (s'ha de pensar que la secció de cultura de la *American Sociological Association* fa temps que va superar els 650 afiliats i que, concretament sobre sociologia de l'art, s'han celebrat als Estats Units conferències anuals des del 1974); el més desafortunat és, sense cap mena de dubte, l'equívoc panorama que dibuixa i la falsa imatge que transmet respecte a les més importants realitzacions en aquest camp a causa, justament, de la seva profunda incomprensió dels interessos cognitius de la sociologia.

De Weber, per exemple, no tenint una consciència clara del sentit general de la seva obra, Furió només en percep allò anecdòtic, sense adonar-se ni tan sols de l'aspecte més essencial de la seva aportació, que és el plantejament d'un model d'autonomització artística com a marc de la moderna relació entre art i societat. I pel que fa a Bourdieu, no només es mostra totalment incapaç d'explicar i valorar la seva teoria de la distinció, trivialitzant aleshores irremissiblement els plantejaments que d'ell presenta en relació amb els gustos i la percepció artística, sinó que fins i tot s'absté per complet de ressenyar els seus innumbrables treballs sobre els camps de producció simbòlica que, evidentment, constitueixen la seva aportació principal a la sociologia de l'art (tot i tenint en compte que al·ludeix a la revista *Actes de la recherche en sciences sociales* on molts d'aquests treballs han aparegut i que cita el llibre *Les règles de l'art* on Bordieu ha culminat precisament aquesta línia de treball).

Tot seguit, la consideració sobre la sociologia de l'art als Estats Units parteix d'una falsa constatació que consisteix en "l'interès dels sociòlegs americans per l'art és relativament recent" (precisament pel que fa als sociòlegs professionals és, contràriament, anterior als europeus). I a partir d'aquest punt la seva perspicàcia analítica no

millora. L'obra capital de Becker, *Art Worlds*, que Furió lloa per la seva "claretat", resulta també radicalment malinterpretada en el seu text. La prova: els quatre tipus ideals d'artista —els **professionals integrats**, els **artistes populars**, els **mavericks** (independents) i els **artistes naïfs**— que Becker defineix en relació al seu model de món artístic, com a avatars possibles de la figura del creador dintre d'ell mateix, són presos en forma substancialista pel nostre autor, com elements centrals de sengles mons artístics diferenciats (interpretació que, a més de ser falsa en general, és literalment absurda en el cas dels **mavericks** i els **artistes naïfs**). La pròpia noció de món artístic, la definició "extensiva" de la qual, per Becker, es reproduïx (aproximadament) en el text, i no sembla que pugui donar lloc a dubtes ("la xarxa de totes aquelles activitats que, coordinades per un coneixement comú dels mitjans convencionals de treball, contribueixen a la producció de les obres a través de les quals és precisament reconegut un món artístic"¹), és emprada per Furió per referir-se a alguna cosa semblant a les formes artístiques lligades als diferents grups socials². En realitat, ja no es pot anar més lluny en la perversió conceptual de la noció de món artístic.

Per acabar d'arrodonir la seva labor, Furió aplica el seu ull crític al manual de sociologia de les arts que Vera Zolberg va publicar als Estats Units fa alguns anys (*Constructing a Sociology of the Arts*, Nova York, Cambridge U.P., 1990). Per qui conegui el llibre de Zolberg, veure'l durament desqualificat per Furió com a exponent d'una suposada actitud d'**ignorància i infravaloració** respecte a la possible rellevància sociològica dels treballs realitzats per historiadors de l'art —actitud que caracteritzaria també "alguns sociòlegs actuals que es dediquen a la sociologia de l'art"—, no pot produir res més que una profunda perplexitat. Perquè, efectivament, és difícil trobar en l'actual sociologia de l'art un plantejament més ecumènic que el de Zolberg, indubtablement més receptiu als discursos humanístics que el de Becker o de Bourdieu, autors als qui Furió, en contrast, no té res per objectar-los. L'acusació d'ignorància, lligada amb la denúncia anterior del suposat "diàleg de sords" entre sociòlegs i historiadors de l'art, segons sembla per la dura sordera dels sociòlegs, és

¹ Becker diu en realitat: "xarxa de persones l'activitat cooperativa de les quals, organitzada a través del seu coneixement conjunt dels mitjans convencionals de fer les coses, produeix el tipus d'obres d'art per les quals aquest món artístic és reconegut" (*Art Worlds*, Berkeley, University of California Press, 1982, p. X).

² Al capítol 4 —"els mons de l'art"— es contraposa en aquest sentit la suposada classificació de mons artístics de Becker (falsa, com ja ho hem dit) a la divisió de Hauser entre un art del poble, un altre popular i un altre d'èlit, essent aquest darrer, amb lleugeres matisacions, l'ordenament que Furió fa seu.

almenys sorprenent per si mateixa (tinguem en compte, per exemple, que mentre que al llibre de Furió hi figuren divuit sociòlegs, en el de Zolberg hi apareixen vint-i-cinc historiadors de l'art). I pel que fa al retret sobre la infravaloració dels estudis de caràcter humanístic per part de Zolberg, s'ha de recordar la insistència d'aquesta autora sobre la conveniència de complementar les investigacions científico-socials i les humanístiques entorn de l'art i, a més, la seva opció declaradament híbrida.

La crítica de Furió esdevé certament quixotesca quan considerem la denúncia de la contraposició que fa Zolberg entre la visió "interna" dels "humanistes tradicionals" i l'"externa" dels "científics socials". Segons Furió, això és fàcilment refutable tan sols prestant atenció als autors i obres de procedència humanística que examina en el seu llibre. Sembla que no s'adona que Zolberg està agrupant en la seva dicotomia, i del cantó dels interessos de la faceta externa de l'art, no solament els sociòlegs professionals, sinó també els "historiadors socials" (referència explícita a la plana 11 de la seva obra i al·lusions en el mateix sentit a autors com Hauser i Wittkower a les planes 9 i 10), i a sociòlegs amb arrels filosòfiques com Raymond Williams, Georg Lukács, Walter Benjamin, Theodor Adorno o Lucien Goldmann (ibid., p.13, nota 10). En fi, hem de seguir? No hi ha cap mena de dubte que Furió té raó quan parla d'un "diàleg de sords" entre historiadors i sociòlegs de l'art... però, qui és aquí el dur d'orella?

La visió fragmentària de la història disciplinar que ofereix Furió i la seva ocultació del sentit en què s'articulen les diverses aportacions disciplinàries que durant aquest segle han anat constituint la perspectiva sociològica sobre les arts, serveixen per aniquilar qualsevol noció de progrés cognitiu en aquest terreny. La resistència i la incomprensió, quan no el rebuig, respecte al treball dels sociòlegs que modernament s'ocupen d'aquesta perspectiva sociològica és la contrapartida necessària per mantenir la ficció d'una perfecta equivalència entre els diversos "enfocs" de la sociologia de l'art (Furió dixit). Això sí, tot desfigurant radicalment, quedant així desvirtuat aquest "enfoc sociològic". Aquest esbiaixat plantejament de la història disciplinar preludeja, tal com dèiem al començament, el mètode que adoptarà l'anàlisi temàtica de la segona part del llibre. I això és així en un sentit fonamental: tot el discurs que es planteja és, ja no simplement asociològic, sinó clarament presociològic. I a això hi condueix la negativa de reconèixer el progrés cognoscitiu que representa en aquest camp la introducció del modern mètode sociològic.

A primer cop d'ull, el contingut de la segona part del llibre de

Furió, tal com ve especificat a l'índex, sembla acomodar-se bastant bé al que s'ha d'esperar d'un manual de sociologia de l'art. Sota un títol genèric com el de "l'art en la trama social", els temes que s'aborden en els diferents capítols ("la influència de la societat en l'art", "art i grups socials", "el client i l'encàrrec", "l'artista", "l'obra", "la distribució de l'art: el mercat artístic", "la influència de l'art en la societat: el públic artístic"), tot i que poden ser discutibles com a conjunt, presos individualment resulten bastant típics i són certament adequats per fer un tractament sociològic del fet artístic. Però el que passa és que no és aquest el tractament que Furió els dona.

En general, Furió fuig de tot intent de conceptualització dels temes; de fet, fuig de qualsevulla conceptualització. Quan excepcionalment s'atura a considerar teòricament algun concepte per a l'anàlisi, es tracta sempre dels conceptes més amplis i menys operatius (els conceptes de cultura o de grup social, per exemple), consistint la seva tasca aleshores en la juxtaposició de definicions seguida d'una declarada adscripció a alguna d'elles (o totes...) per abandonar-la després en l'ús analític subseqüent. És a dir, s'evoca el concepte com un pur amulet o fetitxe "sociològic"³. El nivell en el qual es mou el

³ En el cas del concepte de cultura, la consideració del qual aborda Furió per analitzar la relació entre cultura i art, després d'al·ludir a la multiplicitat de concepcions antropològiques existents i de citar en aquest sentit a Kroeber, Kant, Giner, Harris i Burke, declara que "encara que des d'un punt de vista sociològic estem d'acord amb Salvador Giner a considerar dintre del camp de la cultura tot el que som i que fem i que no depèn únicament de la nostra herència biològica, l'estructura d'aquest llibre aconsella un tractament més diferenciat" (p.91). Aquesta suposada "raó" el porta a deixar córrer tot el que ha dit i buscar altres nocions de cultura més "restringides". No tarda en trobar-les en alguns textos de Williams i de Kavolis que designen com a cultura el conjunt de les activitats intel·lectuals de l'home. Més conforme ara no pot, malgrat tot, deixar d'assenyalar que "hi ha activitats de caràcter no intel·lectual que, vinculades principalment a la vida i als valors de les classes benestants, poden ésser importants formes culturals d'una societat" (ibid.). Això li serveix per incloure en la seva accepció l'esport, sobre el qual (en les seves relacions amb l'art) resulta que hi té alguna cosa a dir. Finalment, després d'aquesta "rigorosa" definició, el concepte resultant no li serveix de totes maneres a Furió més que com a recipient del qual extreure successivament diferents elements susceptibles de ser relacionats amb l'art: la filosofia, les "aspiracions culturals" dels humanistes florentins del Renaixement, la ciència, la tècnica i l'art mateix.

Pel que fa al concepte de grup social el seu ús és encara més xocant. Ho evoca Furió, amb cita de Giner inclosa, afirmant que resulta més "útil" per a la sociologia de l'art que el concepte de classe social. Però tot seguit assenjala que a vegades és millor parlar "simplement, de col·lectius o de sectors socials" advertint que en tot cas utilitza el terme grup social "en el sentit més lax de la paraula" (p.135). Pot assegurar-se que això últim és ben cert encara que signifiqui que el seu ús desbordarà àmpliament la ja de per si àmplia accepció sociològica del terme fet, per exemple, que en aquest mateix capítol titulat "art i grups socials", els "grups" tractats siguin les "èlits", "les classes populars" i "les masses"...

discurs de Furió és el purament empíric de les definicions naturals ofertes per la pròpia dinàmica social: no hi ha en ell cap conceptualització de segon ordre, cap elaboració metòdica de l'objecte d'estudi.

Sense la guia de la conceptualització, sense la definició orientativa d'una problemàtica, l'exploració històrica que realitza Furió esdevé completament arbitrària. No hi ha criteri que justifiqui la selecció dels aspectes, dels casos i de les dades per considerar. Els episodis que es citen no serveixen per il·lustrar cap tesi general, ni per insinuar cap explicació, sinó per identificar una sèrie de variants concretes en què apareix un determinat element; variants que, naturalment, sempre podrien multiplicar-se com es vulgui... El magma històric mostra així la seva faceta més caòtica i davant d'això no hi ha massa anàlisi a fer. Les declaracions d'impotència són eloqüents en aquest sentit. "Davant d'aquest panorama confús i inabarcable (diu, per exemple, tot referint-se a les formes artístiques populars) em limitaré a plantejar algunes qüestions entorn del concepte d'art popular i les seves relacions amb l'art cultivat per les èlits" (146). O bé: "és del tot impossible resumir aquí, ni tan sols de forma sumarríssima, l'evolució de la condició social de l'artista al llarg del temps. Malgrat tot, uns quants exemples poden ajudar a il·lustrar alguns moments i aspectes significatius d'aquesta evolució" (p.214). Aquest és, en efecte, el màxim punt de mira teòric de referència: el del resum. Quan Furió creu trobar-lo, recull el que estima "important", encara que no se sàpiga exactament per a què (és un concepte que flota permanentment en el buit); i quan no el troba —més sovint— aleshores parla d'exemples "il·lustratius", de casos "curiosos" o "significatius" i fins i tot de fets simplement "poc coneguts".

Sense conceptualització, sense tipificació, no hi ha tampoc comprensió de cap mena: no hi ha comprensió sociològica, ni tan sols comprensió històrica, tal com Weber va desmostrar fa més de vuitanta anys. El mètode argumental que emprava Furió és en aquest sentit vertaderament singular. Consisteix a fer recurs d'"opinions autoritzades" o d'"exemples" més o menys famosos, amb la finalitat de considerar en un sentit vagament universal la possible connexió entre dos o més factors aïllats⁴. Furió no considera necessari entendre la lògica de les situacions que compara, ni en el seu sentit subjectiu ni en el seu sentit objectiu o sistèmic. El seu esquema analític prescindeix de definir prèviament la problemàtica per analitzar o de

⁴ Un plantejament típic en aquest sentit pot ser el següent: "la formació i el canvi dels estils no es poden reduir a la influència d'un únic factor, ni tampoc a un conjunt de factors, entre els quals un d'ells sigui invariablement el dominant, sigui aquest el progrés tècnic, la rivalitat social o les demandes del mercat" (p. 116).

formular-hi hipòtesis teòriques. És d'aquesta manera que queda al marge, no solament del model comprensiu de raonament sociològic, sinó també del model explicatiu naturalista. En absència d'una mínima elaboració conceptual, representa fins i tot una regressió respecte al model d'explicació històrica tradicional ⁵.

Amb un "mètode" semblant, l'autor no pot arribar lògicament quasi mai a cap tipus de generalització. En realitat, el seu objectiu explícit sol ser, contràriament, el de dissipar qualsevol sospita sobre el fet que existeixi alguna mena de regularitat dels fets que estudia. Una vegada i altra, la constatació bàsica a què s'orienta el seu discurs és alguna cosa semblant a: "no es pot dir que tal factor influeixi sempre de tal manera, ni tampoc de tal altra". Les úniques generalitzacions que arriba a fer (certament, molt poques) o són purament empíriques, essent aleshores molt precàries, o resulten trivials. Fora d'alguna tipologia que excepcionalment es decideix a importar d'altres autors (de Burke o de Moulin, per exemple), les seves pròpies elaboracions són de la mesura de la següent: "es pot afirmar que un estil es manté mentre cobreixi les necessitats del grup social" (p. 113).

Pel que fa a la resta, el "mètode" de Furió tampoc distingeix sempre entre el cognoscitiu i el valoratiu, essent aquest un altre dels seus trets presociològics. Aquesta tendència es fa especialment visible a l'apartat en què s'analitza l'art i la cultura de masses, on la consideració passa abruptament del descriptiu al normatiu sense que es plantegi cap canvi d'emmarcament. Aquí Furió parla de "el que s'ha de fer" o dels aspectes "positius" o "negatius" dels nous mitjans (en relació a la seva major o menor dedicació a transmetre "grans obres") sense prendre la més mínima precaució, donant per suposada la universalitat dels seus principis valoratius (p. 159 i ss).

En fi, vistes ja les "peculiaritats" del mètode emprat per Furió en la consideració substantiva dels temes que aborda, i una vegada coneguda també la seva visió de la història disciplinar, estem ara en disposició de comprendre cabalment el plantejament propedèutic de la sociologia de l'art que figura al començament del seu llibre. El primer que pot destacar-se en aquest sentit és el mode en què l'autor presenta la disciplina. És al principi del primer capítol i partint d'un pretès contrast amb la història social de l'art i amb l'estètica sociològica on aquesta presentació es porta a terme. I la dada

⁵ De fet, encara que resulti paradoxal, en el discurs s'hi troba a faltar un mínim de sensibilitat històrica que impedeixi fer paral·lelismes absurds. Una d'aquestes equívocacions absurdes apareix, per exemple, quan Furió integra en una mateixa classificació de grups socials les classes populars que Burke identifica en el seu estudi sobre la cultura popular europea dels segles XVI i XVII, i les modernes masses urbanes.

és significativa des del moment en què el mencionat contrast es fa després d'una declaració expressa d'absoluta afinitat entre aquestes tres branques del saber⁶ i intentant establir entre elles una diferenciació merament tòpica, no pas metodològica. El resultat de tal contrast és, naturalment, molt confús; però resulta molt instructiu des del nostre punt de vista.

Per començar, sense atènyer-nos a l'enfocament gnoseològic, la delimitació de l'estètica sociològica respecte a la sociologia de l'art es fa impossible, esdevenint una simple distinció nominal⁷. I el mateix passa en relació amb la història social de l'art, ja que l'únic element diferencial que s'al·ludeix en el seu cas és purament tautològic⁸. Quina és, doncs, la peculiaritat de la sociologia de l'art? Malgrat les declaracions retòriques de Furió entorn del fet que aquesta té "uns objectius, uns límits i uns problemes que li són propis", no hi ha res que sembli establir les diferències vertaderes amb la història social de l'art. Vegem-ho si no.

Per definir el "punt de vista" peculiar de la sociologia, el nostre autor fa recurs al popular manual de Giner de qui desprèn una única idea: que la sociologia s'interessa "per interrelacionar els diferents nivells de la realitat social —econòmics, polítics, culturals, etc.— per intentar comprendre aquesta realitat d'una manera integral" (p.15)⁹. Aquest criteri de globalitat, certament insuficient per si mateix per definir la disciplina sociològica és, a més, tergiversat tot seguit per Furió en traduir-lo amb la seva fórmula definitòria de la sociologia de l'art: "la sociologia de l'art estudia les relacions entre l'art i la

⁶ S'afirma sobre això que els vincles i les interrelacions entre elles són "constants" i que la seva afinitat i interdependència es tal que "sovint es confonen" (p.13).

⁷ Furió diu: "l'estètica sociològica és aquella en la qual es destaca la influència dels factors socials en les discussions sobre els temes de reflexió que li són propis: el concepte de bellesa, la naturalesa i les funcions de l'art, els problemes relacionats amb l'experiència estètica, etc." (p.14). Però hom té dret a preguntar-se: és que potser aquestes temes no són també objecte de la sociologia de l'art? Naturalment que sí. El que varia és el punt de vista. Malgrat tot, Furió sembla incapaç d'entrar en aquest terreny.

⁸ Així s'expressa Furió referent a això: "la història social de l'art és una història de l'art en la qual es posa un interès especial en estudiar i destacar les condicions socials que fan possible i influeixen en la producció artística" (p. 14). I una mica més avall, després de mencionar alguns exemples, acaba dient: "amb independència del període estudiat, el punt de vista de l'historiador i el seu interès en destacar els aspectes socials són les característiques essencials d'aquesta mena de treballs" (ibidem).

⁹ No cal dir que el plantejament de Giner en el seu manual no admet en absolut aquesta simplificació. Furió passa per alt alegrement tot el que no li convé: el caràcter teòric de la sociologia, la neutralitat valorativa, la metodologia...

societat" (ibid.). La interrelació entre els diversos nivells de la realitat social s'ha convertit, en la seva interpretació, en una relació entre la societat en el seu conjunt, d'una banda, i l'art, de l'altra banda. Canvi que no és superficial, com es comprova poc després en veure que aquesta relació es converteix finalment, una vegada operacionalitzada, en la relació entre "les obres" i el seu "context" (integrat aquest per "factors econòmics, polítics, socials i culturals del moment històric"). És a dir, exactament l'objecte tradicional de la història social de l'art. La millor il·lustració d'aquesta completa assimilació de la sociologia de l'art a la història social de l'art, la brinda Furió tot seguit en no trobar millors exemples del que entén per sociologia de l'art que alguns famosos estudis de Panofsky, de Baxandall i d'Alpers. És certament difícil entendre per quina raó Furió se sent justificat per corregir la plana a aquests il·lustres autors, que emmarquen inequívocament el seu treball dintre de la història de l'art, i li sembla lògic presentar-los no gensmenys com els paradigmes del que ell mateix entén que és una altra disciplina. Evidentment, si aquests són els paradigmes de la sociologia de l'art, es pot assegurar que la història de l'art i la sociologia de l'art són una mateixa cosa.

La paradoxa té una explicació. No és una idea original de Furió, ni tampoc del seu mestre Cirici, la possibilitat de formular una sociologia de l'art des de la història de l'art. Ja hem dit anteriorment que, a nivell internacional, aquest plantejament ha tingut una vigència en el passat, amb figures prominents com les d'Arnold Hauser o Pierre Francastel, encara que ha desaparegut des de fa més de vint anys —tot just desapareguda la generació a què aquestes figures pertanyen. I aquest és amb tota claredat el punt de referència estratègic per Furió i els seus col·legues. Però, és potser el seu explícit referent teòric? Vol Furió potser reprendre el plantejament d'aquests precursors seus que sí que pretenien fer sociologia de l'art? No, això no, de cap manera. Furió fa seves les crítiques de Gombrich, de Haskell i de molts altres historiadors de l'art que han renegat d'aquests autors a causa del groller determinisme de les teories socials que utilitzaven en les seves argumentacions, o de les abusives generalitzacions que feien. I fa bé, ja que aquestes crítiques han suscitat un ampli consens entre els historiadors de l'art, essent de fet les responsables de la indubtable obsolescència que avui sofreixen aquests enfocaments. Però el que passa és que el rebuig del determinisme porta a Furió a prescindir de tota teoria social en el seu plantejament. El context social que té en compte en la seva consideració de les relacions entre art i societat és una simple amalga-

ma de circumstàncies heterogènies posades una darrera l'altra (totes les que en cada cas aconseguen connectar d'alguna manera al fenomen artístic que considera)¹⁰. I més enllà encara, aquest mateix rebuig el porta fins i tot a renegar de tota generalització i a declarar enfàticament: “en poques coses he tingut tanta cura en aquest llibre com en el fet d'intentar evitar les generalitzacions” (p. 8). No s'adona Furió que el que justificava la pretensió sociològica d'aquells historiadors era precisament el seu ànim generalitzador i tenir una teoria social de referència. Sense aquests elements, la sociologia de l'art feta des de la història de l'art, tal com ell propugna, és una entelèquia absurda.

I és que Furió no comprèn una cosa tan essencial com és la diferència entre un enfocament ideogràfic i un altre nomològic que ja Weber va veure al seu temps. I aquesta diferència d'objectiu gnoseològic és justament la clau que separa la sociologia de la història. En paraules del mateix Weber: “la sociologia construeix conceptes-**tipus**... i s'afanya per trobar regles **generals** dels esdeveniments. Això en contraposició a la història que s'esforça per trobar l'anàlisi i la imputació causal de les personalitats, estructures i accions **individuals** considerades **culturalment** importants”¹¹. I així ¿quin sentit té la contraposició inaugural que estableix Furió en el seu llibre entre un enfocament de la sociologia de l'art propi de l'historiador i un altre propi del sociòleg, el primer orientat a “comprendre millor l'obra mateixa de l'art” i el segon “amb l'objectiu d'explicar la dinàmica social” (p. 5)? No té cap sentit perquè està clar que el primer s'ha d'entendre com a història i no com a sociologia. En definitiva, doncs, la pretensió sociològica del treball de Furió és totalment inacceptable. En absència d'un model de la dinàmica social, prescindint de l'ús de mètodes sociològics d'anàlisi i, sobretot, partint d'un objectiu cognoscitiu de caràcter estrictament ideogràfic, no hi ha sociologia possible. I des del moment en què no hi ha vertadera sociologia en el discurs de Furió, aquest no pot qualificar-se tampoc, amb un mínim de consistència lògica, com a interdisciplinària (la qual cosa suposaria situar-se **més enllà** —no pas més aquí— de la sociologia i de la història de l'art), que és una altra suggerència que, en el cas

¹⁰ Així, per exemple, il·lustrant el que podria ser el context social capaç d'explicar el descobriment de la perspectiva lineal en el Renaixement, Furió cita els següents “factors”: la influència de l'esperit racionalista de la burgesia comercial de l'època, la nova visió del món centrada en l'home, la instrumentalització per part dels pintors de determinats coneixements científics, el desig de reforma dels humanistes de les primeres dècades del Quattrocento, l'interès per trobar la manera de reproduir objectivament la realitat visual i el pes de la mateixa tradició pictòrica (p. 20).

¹¹ Max Weber, *Economía i Sociedad*, México, FCE, 1964, p. 16.

que no resultés prou convincent l'afirmació sociològica de principi, s'ofereix també en el llibre al lector desprevingut ¹².

Ara bé, com dèiem al principi d'aquesta ressenya, el llibre de Furió no solament fracassa en el seu objectiu d'introduir a la sociologia de l'art. Constituint aquesta pretensió sociològica la seva pròpia raó de ser, el seu contingut es veu condicionat per ella de tal manera que Furió es condemna a incórrer en vergonyosos desenvolupaments analítics ¹³; i el que és pitjor, tira per terra també la virtualitat del seu treball com a introducció a la història social de l'art. En efecte, l'ordenació **sistemàtica** dels temes a què s'obliga Furió, al servei de l'aparença sociològica del seu llibre i l'anàrquica fruïció comparativa de la seva anàlisi, que és un altre fruit d'aquesta mateixa aspiració, li impedeixen aprofundir vertaderament en les explicacions històriques dels casos que aborda i valorar les complexes i interessants trames explicatives que sobre ells han desenvolupat els historiadors (socials) de l'art al llarg del temps. És una llàstima, ja que això sí que estaria plenament a l'abast de Furió, essent en aquest cas el saber de l'historiador molt més pertinent que el del sociòleg i aquest treball tindria sens dubte un major interès sociològic que el que té el

¹² Per a apuntalar la idea d'aquesta pretesa interdisciplinarietat intrínseca de la sociologia de l'art, Furió no dubta a emprar les argumentacions més peregrines. Així per exemple, diu: "l'ambició de globalitat i l'interès per interrelacionar els diferents nivells de la realitat social són característiques centrals del punt de vista sociològic, per la qual cosa podríem dir que la sociologia de l'art és, per definició, un enfocament interdisciplinari?" (p. 26). Com es notarà, la conclusió natural de l'argument és molt més "ambiciosa", encara que potser li hagi semblat a Furió una mica estrambòtica: la de que tota la sociologia és "per definició" un enfocament interdisciplinari (per tant, que tremolin els departaments de sociologia de les nostres universitats!) I si no ens hem quedat prou convençuts, tot seguit Furió ens mostra l'evidència mateixa del caràcter interdisciplinari de la sociologia de l'art, encoberta en el seu propi títol, una cosa de la qual segurament ningú s'havia adonat: "com indica la seva pròpia denominació, s'hi encreuen (en ella) dos camps principals: la sociologia d'una banda i l'estètica i la història de l'art per l'altra" (p. 27). Així que ja ho sap la sociologia industrial; és un híbrid entre la sociologia, l'enginyeria industrial i altres matèries que es dediquen a l'estudi de la indústria; i en general totes les subdisciplines sociològiques, que hauran de reconèixer, a partir d'ara, ja des d'ara, la seva radical manca d'autonomia davant de totes les disciplines que tracten sobre el seu mateix referent objectiu.

¹³ Així, per exemple, sentint-se obligat a dedicar la seva atenció al tema de la cultura de masses (hi consagra un epígraf complet del seu llibre), Furió no encerta a trobar més que un sol referent per la seva anàlisi: la descripció que en fa Umberto Eco en la seva vella obra *Apocalíptics i integrats*. Segons Furió "a quasi trenta anys de la publicació del seu llibre, no hi ha dubte que aquesta realitat (la descrita per Eco) es manté i s'ha imposat de forma abrumadora" (p. 159). El desenfocament analític i l'anacronisme de semblant afirmació denoten una candidesa tal que pel sociòleg no pot acabar essent més que patètica.

que s'ha publicat, elaborat sobre la clau falsament imposterada de la sociologia.

En qualsevol cas, Furió i els seus col·legues historiadors podran acceptar o no aquestes suggerències sobre l'orientació més profitosa del seu treball. Però, abandonades de fa temps les pretensions totalitzadores de la sociologia clàssica, convenientment "secularitzada" i institucionalitzada ja la disciplina al nostre país, no sembla que sigui demanar molt que s'accepti i es reconegui, per la seva part i per la dels demés humanistes i científics socials, l'existència d'un plantejament analític propi de la sociologia, indefugible ja en un discurs pretesament **sociològic**. No es tracta d'establir barreres disciplinars a la investigació acadèmica (sempre seran benvinguts tots els que vulguin participar a l'empresa sociològica encara que sigui ocasionalment), ni molt menys d'impedir el desenvolupament del treball interdisciplinari, sinó tan sols de reclamar que no s'alimenti la confusió presentant com a sociologia el que realment no ho és. En aquest sentit, per molt que el llibre de Furió que comentem resulti rellevant pel sociòleg i sigui evidentment valuós també des d'altres molts punts de vista, no pot deixar-se de lamentar que pretengui presentar-se com un manual de sociologia de l'art.