

# ALEXANDRE CIRICI, SOCIÓLOGO DEL ARTE

JOSÉ FERNÁNDEZ ARENAS

Al cumplirse el primer aniversario de la muerte de Alexandre Cirici Pellicer (1914-1983), queremos intentar un análisis sobre su concepción del arte y su método de historiación.

Por razones sociales, y también políticas, nos hallamos en el momento de la alabanza y el elogio hacia un hombre que participó de una manera muy activa en el campo científico y político de Catalunya y, por tanto, de España. Con esta breve aportación nos unimos a esos merecidos elogios, pero sin olvidar, desde nuestro punto de vista científico, aquel adagio que reza: «aliud est laudatio et aliud historia». Si algunas apreciaciones vertidas en este escrito son menos elogiosas, sólo quien lo escribe se responsabiliza y, en todo caso, servirán también para perfilar la historia de una gran personalidad, a quien sin duda podemos ofrecer como ejemplar.<sup>1</sup>

Alexandre Cirici confesó en alguna ocasión que sus dos grandes amores eran la política y el arte. A estas dos grandes ciencias dedicó fundamentalmente su vida profesional. La política le absorbió por las circunstancias en que se vio obligado a vivir, porque al sentirse catalán deseaba colaborar en la construcción de Catalunya; de haberse dado otras circunstancias, Cirici no hubiera sido político, sino únicamente estudioso del arte.

Ahora nos interesa esta faceta a la que se dedicó como crítico de arte, como historiador, como publicista y como profesor en la Universidad de Barcelona, entre los años 1941 y 1982.

1. Recientemente se han realizado varios homenajes a Alexandre Cirici. Destacamos la Exposición-Homenaje habida en el Paraninfo de la Universidad de Barcelona en el mes de mayo de 1984, que queda reflejada en el Catálogo publicado con tal motivo. En él se pueden leer datos biográficos, personales y profesionales del máximo interés para conocer su biografía.

Si algún día se elaborara un trabajo sobre la manera de historiar el arte en España, debiera comprender tres momentos fundamentales: inicio e institucionalización de la historia del arte, durante el siglo XIX; desarrollo entre los años 1900 a 1940 y consolidación de los estudios durante el período de 1940 a 1980. En este tercer período figurará Alexandre Cirici como uno de los más representativos.<sup>2</sup>

## EL CAMPO DE ACTUACIÓN

Ningún hecho más significativo del amplio campo de actuación por el que se movió la actividad profesional de Alexandre Cirici que la constatación del elevado número de sus publicaciones. Sin tener esto en cuenta, cualquier análisis de la aportación ciriciana era imposible. Es cierto que no todas sus publicaciones tienen el mismo interés, ni la misma calidad, pero la constatación de una tan amplia bibliografía y la diversidad de temas abordados en ella ya es, en sí misma, un síntoma de laboriosidad y de organización. La parte oscura de esta increíble proliferación literaria está en el apresuramiento, la aceleración improvisada y la falta de documentación afianzadora de los destellos luminosos que, no obstante, se pueden hallar en la mayoría de sus escritos. Pero no es nuestra intención hacer un catálogo puntual de sus grandes aciertos, ni de sus lindezas verbales para ocultar simples impresiones subjetivas. Cirici se situó entre la crítica de arte, con exigencias improvisadoras del medio de comunicación, y la historia del arte, entendida de una manera muy particular.

Estas características le convierten en un gran animador de la cultura catalana durante cuarenta años y, sobre todo, del arte catalán. Nadie como Cirici ha teorizado, sistematizado y organizado la producción artística catalana en toda su amplitud cronológica y desde los más diversos lenguajes artísticos. Seleccionamos, a modo de ejemplo, los hitos más importantes:

*Los dibujos de los nazarenos catalanes en el Museo de arte moderno*, en «Boletín de los Museos de Cataluña», 1945; *Picasso avant Picasso*, 1946; *El surrealismo*, 1949; *El arte modernista catalán*, 1951; *L'arquitectura catalana*, 1955; *L'escultura catalana*, 1956; *La pintura catalana*, 1959; *Art i Societat*, 1964; *Arquitectura gòtica catalana*, 1968;

2. El estudio propuesto serviría, también, para reseñar conceptos, métodos e intereses de los estudiosos del arte en España y restablecer su presencia en la historia de la historia del arte, desconsiderada por autores como Udo KULTERMANN *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*. Econ Verlag, Düsseldorf, 1966 (2ª Ed. 1981).

*Tapies, testimoni del silenci*, 1970; *Miró en su obra*, 1970; *Miró llegit*, 1971; *Elias Rogent, la universitat de Barcelona*, 1971; *L'art catala contemporani*, 1970; *Viladecans, un assaig de lectura*, 1975; *Cerámica catalana*, 1977; *Estética del franquismo*, 1977; *Picasso, su vida y su obra* (bilingüe), 1981; *Los museos de Catalunya*, 1982.

Entre sus incontables artículos en revistas destacan los referentes a crítica de arte contemporáneo, los temas sobre el diseño industrial, indudablemente una de las preocupaciones constantes de Cirici, tanto en el orden teórico como en el práctico, como lo demostró colaborando en la fundación de centros dedicados a la enseñanza del diseño, que constituyó el tema de su memoria de licenciatura del año 1955, en la Universidad de Barcelona.

También tomó parte en el mundo literario de la narrativa con la cuatrilogía autobiográfica (*Nen, no t'enfilis*, 1971; *El temps barrat*, 1973; *A cor batent*, 1976; *Les hores clares*, 1977) con cuyo primer tomo fue finalista del premio Josep Pla el año 1971. Además de su actividad de publicista, dirigió una película corta con el título *Érase una vez*.

Esta vasta profesionalidad literaria tiene como denominador común el ejercicio de la catalanidad: Cirici era un nacionalista catalán e intenta demostrar la catalanidad del arte catalán, especialmente durante los dos períodos más creativos, el gótico y el modernista.<sup>3</sup>

Cuando Cirici afronta la explicación de un período artístico no suele hacerlo como experto, como científico conocedor, ni siquiera como historiador documentado, sino que lo que él intenta es una articulación relacionando los hechos plásticos o artísticos con los fenómenos sociales y culturales del mismo período en un sentido amplio. No puntualiza, ni concreta y tampoco demuestra aportando datos; o, cuando los aporta, utiliza los que le convienen para su idea globalizadora. Juega a veces con las ideas, en ocasiones brillantes, utilizando la paradoja que en muchas ocasiones puede provocar en el lector una reacción positiva y otras negativa.

Cirici parece aceptar voluntariamente ese riesgo. Su acendrado nacionalismo le puede hacer ver el desarrollo del arte desde una manera centrífuga, en la que Catalunya no es sólo creadora de un arte específicamente catalán, sino también reafirmando la existencia de una oposición a ciertas formas de los países circunvecinos; su sociologismo y el convencimiento de que el método estructuralista genético son una manera exclusiva de lectura de la obra de arte, excluyendo otros caminos, le conducen en ocasiones a cometer errores no aceptables. (Y, de hecho, no aceptados, pero tampoco manifiestos, por razones políticas en algunos casos y por falta de una crítica adecuada realizada en público, la mayoría de las veces.)

El peligro no está en el riesgo aceptado, sino en la posibilidad

3. Puede verse SOLA-MORALES, I.: *Combats per a l'art català*, en Catálogo Homenaje a A. Cirici.

de que las conclusiones de Cirici sean reasumidas por ciertos seguidores poco críticos y dispuestos a demostrarlos con hechos, lo que Alexandre Cirici no quiso hacer. No es éste el lugar y momento adecuado para una revisión puntual de los contenidos ciricianos, sino de hacer notar la amplitud de su campo de actuación. Son los especialistas, por otra parte, los que deben hacer esta revisión.

Su actividad docente en la Universidad, durante doce años, se centró fundamentalmente en la vertiente teórica de la Sociología del Arte y en la vertiente histórica del Arte del siglo XX, asignaturas que impartió regularmente. De hecho siempre figuró como profesor de sociología del arte.

### **PRACTICA DE TRABAJO: LA LECTURA DIRECTA**

En su libro *Art i Societat* bajo el epígrafe «Com s'aprèn a conèixer l'art» establece Cirici unos medios que pueden constituir un modelo pedagógico de cómo él mismo trabajaba y a su vez señala algunas deficiencias existentes (persistentes) en el medio didáctico oficial: «*L'escola no ensenya art. A la Universitat se'n sent parlar però de lluny i sense mètode.*

*El canal educador principal sobre l'art vivent són les revistes.*

*En segon lloc, la visita a exposicions.*

*En tercer lloc, la lectura.*

*Això explica que l'accés al coneixement sigui escàs.»<sup>4</sup>*

Dejando aparte el uso de las revistas, medio muchas veces escaso pero insustituible para el conocimiento del arte contemporáneo y también del pasado, Cirici incide señalando en segundo lugar (que bien podría ocupar el primero) en las visitas a las exposiciones o, lo que es lo mismo, extrapolando al campo de la historia del arte, el trabajo de campo visitando y conociendo in situ los monumentos artísticos.

Este trabajo de campo lo realizaba Cirici de una manera continuada y frecuente visualizando las obras y transportando su visión en apuntes, dibujos y notas que él mismo estaba capacitado para realizar. Muchos de estos dibujos le sirvieron para completar visualmente la parte gráfica de sus publicaciones, acompañados de notas manuscritas que definen esquemáticamente su concepto de la obra. Su capacitación para el dibujo fue grande —se preparó para hacer la carrera de arquitecto— y consigue una gran expresividad de las obras que dibuja con un trazo simple, firme y seguro.

Esta costumbre de trabajar dibujando lo que veía y recordando en breves palabras el contenido que en su ánimo despertaba la obra, le permitía unos resultados más completos —y también más subjetivos— que los logrados por la cámara fotográfica.

4. *Art i Societat*, p. 205.

Esto nos conduce a señalar otra de las grandes capacidades que tenía Alexandre Cirici: su facilidad para visualizar los objetos. Si algo destaca en todas sus actividades es el contacto inmediato que toma con las obras que estudia, es decir, la visita al campo de trabajo o la atenta mirada comparativa del conjunto que le permite ver la totalidad y los detalles para analizarlos con precisión. Ver, para él, es leer los elementos materiales, técnicos, formales y figurativos que integran ese complejo artefacto que es la obra de arte, para descubrir, como consecuencia de esa pormenorizada lectura, los significados, los códigos, el léxico, la frase, el discurso que constituyen el complejo mundo comunicativo o publicitario de la obra de arte. Esta práctica que él mismo llama «lectura directa» aparece en los títulos de algunas de sus obras: *Miró; Ilegit; Viladecans, un assaig de lectura; Tàpies, testimoni del silenci*.

Para abordar la lectura de las obras de Viladecans dice: «*Volem estudiar-lo a partir de l'obra fent un treball semblant al de l'arqueòleg, que no cerca de fer parlar documents aliens a l'obra, sinó de veure allò que diu l'obra mateixa.*»<sup>5</sup> Parece una interpretación del ya antiguo axioma practicado por los grandes conocedores: en arte antes es el monumento que el documento.

Cuando hablamos de visualización de las obras, también podríamos utilizar el término «sensualización» de las obras de arte. Para Cirici no sólo existe el arte de la visión, sino también de lo táctil, lo olfativo, lo gustativo y, por supuesto, lo auditivo. En suma, cualquier objeto sensual puede ser obra artística, por su utilidad y valor comunicativo, en consecuencia con su concepción del arte y con su práctica historiadora, como lo demuestran los numerosos artículos, conferencias y ensayos publicados a lo largo de su actividad literaria y docente.

## EL ARTE ES CONSTRUCCIÓN Y COMUNICACIÓN

Dentro del numeroso índice de publicaciones de Alexandre Cirici hay un título que destaca sobre los demás por su contenido teórico y conceptual: *Art i Societat* publicado en 1964, con un prólogo de G. C. Argán.

Esta obra nace en un contexto muy específico, señalado por dos necesidades coyunturales muy precisas que avalaron la oportunidad de la publicación. Me refiero, por un lado, a la necesidad de dar una explicación sistemática y ordenada a las relaciones que pudieran existir entre el arte y la sociedad, tema en boga en aquellos años después de las aportaciones de Hauser, Francastel y Antal. La oferta de Cirici, presentada esquemáticamente en el VII Congreso de la Asociación Internacional de Críticos de Arte celebrada en Tel-Aviv, no se hallaba

5. *Viladecans. Un assaig de lectura*. Barcelona, Edicions 62, p. 10.

en aquel momento en ninguna otra publicación. En segundo lugar, el libro respondía también a la pregunta formulada desde hacía años sobre la muerte y desaparición del arte, ante la preeminencia de la ciencia y de la técnica. Estos dos puntos de partida parecen estar presentes desde las primeras páginas del libro de Cirici: «*l sobretot hi ha un fet essencial: l'art és una manera de fer les coses per als homes —en l'aspecte constructiu— i una manera de comunicar-se —en l'aspecte expressiu—, i, en conseqüència, és inseparable de tota forma de treball i de llenguatge, característiques humanes que tenen tot l'aspecte d'ésser molt duradores.*

*L'art no pot durar, doncs, menys que elles. La profecia de la mort de l'art no té sentit.»*<sup>6</sup>

Nos encontramos con una definición del arte, punto de partida para cualquier metodología que desee explicar, conocer o historiar las obras artísticas, y, desde luego, punto del que parte Cirici, tanto para explicar las obras, como para clasificar los distintos lenguajes artísticos.

Cirici llega a afirmar que el arte nace como actividad necesaria en la vida humana: la necesidad de construir o comunicar. Sólo pueden existir dos familias de obras: las utilitarias y las publicitarias: «*Tot és doncs, 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.*»<sup>7</sup> Con ello queda establecido un principio: el arte es construcción y comunicación y por otra parte, sólo hay dos tipos de artes: las artes de la comunicación y las artes de la construcción.

Las artes de la construcción se centran fundamentalmente en la cerámica y la cestería, en un principio, y después en la arquitectura y los oficios, en un proceso que va desde el simple artesanado hasta el llamado artista y recientemente el diseño industrial. Las artes de comunicación visual han estado al servicio publicitario de las religiones, de las estructuras estatales y de las clases dominantes. Pero sucede que las artes de la construcción han asumido también este sentido publicitario, por lo que en realidad todo es publicidad o comunicación visual.

El arte se reduce así a una actividad necesaria que produce objetos con sentido comunicativo visual (sensual). Ni siquiera los instrumentos, las herramientas, los útiles quedarían al margen de este valor comunicativo, además del utilitario. Para Cirici incluso el arte es una herramienta (*eina*).

Está claro que para Cirici el arte ha sido siempre un trabajo, una ocupación, una producción y el producto, el artefacto, es un objeto útil y comunicativo. Nadie hace arte para disfrutar de lo hecho. El

6. *Art i Societat*, p. 29.

7. *Art i Societat*, p. 21.

placer estético, creativo y receptivo no existe. El arte por el arte es una falsedad. Todo es uso y consumo publicitario.

El arte corresponde a una esfera superior de la formación económico-social: es la superestructura de una formación económico-social.

Estamos ante una definición y clasificación del arte amplia que intenta superar y desmitificar el concepto tradicional de la obra de arte o «bellas artes»: arte como representación de la «belleza ideal», arte como manera de conocimiento, arte como forma de representación de la naturaleza, arte como medio de placer estético y tantos otros conceptos que desembocan en el pretendido «arte por el arte», desvinculado de la actividad laboral —trabajo y lenguaje—, construcción y comunicación. Lo realmente innovador en esta concepción ciriciana es que en la definición de arte tiene cabida todo aquello que es un producto de la actividad humana: desde la planificación urbanística de una ciudad, hasta el diseño de cualquier objeto útil.

Desde este punto de vista, la profecía de la muerte del arte, tantas veces preconizada, no tiene sentido porque es imposible: si el arte es una manera de producir y una manera de hablar, sólo desaparecerá cuando mueran el trabajo y el lenguaje «característiques humanes que tenen tot l'aspecte d'ésser molt duradores».

Desde esta perspectiva teórica, es lógico que la producción artística esté dependiendo de las fuerzas productivas y de las relaciones de producción y sus condiciones técnicas. Cirici intenta aplicar estos principios a la historiación del arte, buscando siempre lo que él llama «transvehiculación», es decir: la relación entre sistema económico y vehículo artístico propio. Todo arte se corresponde con un conjunto de relaciones de producción y condiciones técnicas y el cambio o desarrollo de las mismas lleva consigo el cambio de las artes.

A este respecto, sucede que en el estado actual de las relaciones sociales y productivas, el arte de nuestros días, nacido bajo condiciones distintas, es un arte de nuevo tipo y debe valorarse de una manera distinta del arte producido en otras épocas. Se ha pasado de un arte producido por el artista, a otro que nace bajo condiciones del diseño industrial: «...hi ha uns escultors i uns pintors que fan coses que interessen poca gent. Per inèrcia, sovint, veiem posar pintures i escultures als llocs tradicionals. Però ningú no se les mira. El cinema o les carrosseries de cotxe interessen molt més.»<sup>8</sup>

La idea fundamental de Alexandre Cirici es la concepción del arte como un fenómeno social con dos aspectos distintos: la determinación de la producción artística por las estructuras laborales del grupo social y por otro lado la precisión de la manera en que el arte influye a su vez en la sociedad: «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

8. *Art i Societat*, p. 27.

quina manera— la societat.»<sup>9</sup> Esto le sitúa más cerca de la concepción de Francastel que de la de Hauser, aunque no significa que sea francasteliano, pese a utilizar un método de lectura muy semejante.

La función del arte es «equipar y educar», como una consecuencia del principio establecido de que todo es construcción o comunicación, ya que Cirici ha definido el arte desde su finalidad: «*En efecte: l'art és funció de la societat, per una banda, però, per l'altra, opera una funció transformadora de primera importància en tots dos aspectes, constructiu i de comunicació. En el primer d'ells constitueix la complexa estructura física sobre la qual viu la societat, des de l'ordenació urbanística fins al petot objecte d'ús, passant per l'arquitectura, els vehicles i la indumentària. En el segon, tot l'aparell publicitari, des de l'art monumental fins al cinema i la televisió, passant pel llibre, la revista o l'anunci lluminós.*»<sup>10</sup>

Pero esta función educativa del arte no puede ser igual, porque la sociedad no es homogénea, sino que está estructurada en clases y la circulación, o consumo del arte, se realiza en ciclos distintos. Por un lado, existe el ciclo compuesto por las élites, que seleccionan y eligen por juicios razonados (esteticismo, novedad, comercio) y, por otro lado, el ciclo popular o de las masas que opera movido por la manifestación intuitiva del gusto. Este hecho dará pie a la existencia-coexistencia de dos tipos de arte: el arte de uso y el arte de investigación. En el primero estarían comprendidos la urbanística, la arquitectura, el diseño industrial, las artes gráficas, la fotografía, el cinema y la televisión, que quedarían absorbidos dentro de la órbita de la industria, como medio de realización e irradiación. El arte de investigación, «l'altra espècie d'art», es posible integrarlo dentro de la Universidad, como corresponde a las necesidades creativas y de investigación que tiene el hombre: «*la idea de recerca és molt forta en la plàstica actual, i sembla enfortir-se. Té la seva arrel en el pensament científic i pren evidentment la ciència com a model de l'art... Des del cubisme fins a l'informalisme, des de la música atonal i dodecafònica fins a l'algorítmica, tot l'art del segle XX respira esperit de recerca, desig de passar més enllà de tots els límits d'allò conegut.*»<sup>11</sup> El problema está en que el pueblo, la gran masa, consumidora de arte de uso, no entiende el arte de investigación; habrá que esperar a una sociedad futura con un sistema de enseñanza al alcance de todos. Lo cual supone la existencia de un problema de educación social y, por tanto, no es un problema que atañe al arte. Mientras llega ese momento, el arte experimental discurre por los círculos de la especulación mantenida por los marchantes y los coleccionistas.

Coexisten, por tanto, dos tipos de arte: el arte de uso o de masas

9. *Art i Societat*, p. 11.

10. *Art i Societat*, p. 71.

11. *Art i Societat*, p. 228.



y el arte de investigación o experimental propio de las élites mejor preparadas culturalmente.

## EL MODELO SOCIOLÓGICO

En relación con su concepción del arte y la práctica de trabajo que utiliza Alexandre Cirici, hemos de considerar también la selección del método o modelo de historiación que realiza. Indudablemente se decide por una opción sociológica del arte, tal como se manifiesta desde los primeros escritos, aunque fluctuando a veces entre un sociologismo rígido y determinante y una explicación de las formas artísticas con carácter interdisciplinar. En el fondo, es la misma problemática que ha ocupado y preocupado a todos los especialistas que han querido dar una explicación marxista del arte, tomando como base las estructuras productivas de la sociedad.

Ningún estudio sobre la actividad artística y sobre las obras de arte puede prescindir de la socialidad del arte, pero no como una decoración de fondo o a la manera de una ambientación anecdótica, sino vista como una relación entre el productor y el consumidor: *«Aquesta relació pren un sentit rotatori, vist que el productor, a través de una tecnologia i d'un aparell econòmic de distribució, fa arribar la seva creació a l'usuari, alhora que l'usuari, a través de 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.»*<sup>12</sup>

El productor, sin embargo, no es el artista, personaje anónimo en largos momentos de la historia, sino el cliente que encarga la obra. Por eso, si otros modelos de historiación del arte han puesto el acento, con cierta exclusividad, a veces, en el artista —modelos biográficos— o en el objeto en sí mismo —modelos formalistas o iconográficos—, *«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.»*<sup>13</sup> Con lo cual se produce, de nuevo, otra descompensación, porque la relación entre la oferta y la demanda entre el productor y el consumidor no se da de una manera mecánica, como se demuestra en los casos en que el artista creador se sitúa realmente en oposición con los intereses de los consumidores, provocando con este hecho, innovaciones, cambios y diversidad formal.

Para salir del amenazador fantasma de un rígido determinismo sociológico, como sería el querer explicar todo desde los fenómenos de la estructura social, Cirici, como todos los que se consideren verdaderos sociólogos del arte, ha de admitir que el componente social sólo se puede incluir como papel preponderante, pero no único ni ex-

12. *Art i Societat*, p. 16.

13. *Art i Societat*, p. 16.

clusivo, y, en todo caso, como principio unificador de las diversas metodologías, también tenidas en cuenta. Así, cuando afronta el estudio del arte como un producto, debe tener en cuenta los factores que hacen de ese producto un algo expresivo, complejo de formas y de significados que obligan a tener en cuenta los problemas de la información y la comunicación.

Este planteamiento aleja a Cirici del estrecho sociologismo, en boga en demasiadas ocasiones, aproximándose a un método interdisciplinar que le permite realizar estudios globalizadores, en ocasiones excesivamente globales y faltos de precisión, que le facilitan descubrir los componentes más genéricos de los períodos y obras que aborda.

Por su práctica historiadora, que hemos denominado de «lectura directa» de la obra, prescinde de documentalismos, de investigaciones archivísticas, de precisiones históricas, pero sin rechazar a ninguna de ellas, más bien utilizando aportaciones de otros autores y prefiere acercarse a la obra directamente. (Por ejemplo hace notar que existe una abundante bibliografía sobre Miró, pero él prefiere abordar directamente la obra, para leerla.) Cirici no es un historiador de arte en el sentido de conocedor documentado de las obras; no es el arqueólogo que reconstruye o el historiador que desempolva documentos, sino el analista que produce grandes síntesis. También en esta misión existe un peligro, del que no está libre Alexandre Cirici: que su gran capacidad de análisis y síntesis no esté suficientemente fundamentada y realiza, en ocasiones, perfectos montajes con brillantez sólo aparente.

La lectura directa implica que la obra de arte sea considerada como un lenguaje que posee su propio vocabulario y su gramática. Para ello complementa Cirici su visión sociológica acudiendo a la teoría de la comunicación, como marco general, y a las técnicas del análisis estructural o semiótica, como método específico de sus investigaciones.

## TEORIA DE LA COMUNICACIÓN Y ANALISIS ESTRUCTURAL

Como consecuencia lógica de su punto de partida, de que toda obra de arte se resuelve en una finalidad comunicativa, es lógico que la teoría de la comunicación sea un marco general en el que se desenvuelve la metodología ciriciana y en este aspecto, nada mejor que el análisis lingüístico del estructuralismo.

Ya desde sus primeras obras se advierte un intento de llegar a un conocimiento o determinación de un modelo estructural que revele un sistema de relaciones humanas existentes entre la obra y el medio cultural que las origina: *El arte modernista catalán* y sobre todo los tres libritos *L'arquitectura catalana*, *L'escultura catalana* y *La pintura catalana*. Però desde los años sesenta; y sobre todo desde la publicación de

*Art i Societat* (1964), utiliza las técnicas del análisis estructural de una manera más sistemática y concreta, especialmente en sus publicaciones *Arquitectura gótica catalana*. (para la que es fundamental su ponencia en el Symposium de Castelldefels sobre arquitectura y semiótica).<sup>14</sup> *Miró en su obra, Miró llegend y Viladecans, un assaig de lectura*.

Cirici no pone el acento en el significado de la obra, sino en la manera en cómo ese significado se ha plasmado en la imagen, es decir, en el significante, ya que las cosas significadas no tienen consistencia sino porque se da el intercambio entre el pensamiento del contemplador y el signo. El signo es la causa de la referencia que se encuentra en la obra misma. Esta concepción es menos unilateral que la ofrecida por Francastel. El estudio del significante puede revelar aspectos que sólo el pensamiento figurativo puede elaborar como exigencia de una necesidad social: «*si no nos interesa la significación directa de las formas (si una mancha de color significa un ojo o una manzana), tampoco nos interesa su sentido. Pero así como el signo nos interesa no por su significación, sino precisamente por su propia estructura, así la expresión nos interesa no por las connotaciones del significado sino por las propias connotaciones de la forma expresiva.*»<sup>15</sup>

Con esto Cirici pretende también alejarse del formalismo, porque lo que él intenta es hacer una lectura de las obras en cuanto a sus valores intrínsecos. Es decir, toma conciencia de que el contenido que manifiesta las relaciones humanas (objeto de civilización) no está en las cosas significadas —elementos ajenos a la obra— sino que están en el «contenido de las formas» —elemento que se halla plenamente dentro de la obra.

Con este sistema de lectura puede llegarse a leer no sólo lo que el artista dice de una manera intentada y consciente, sino también lo que no ha intentado decir y, sin embargo, queda implicado en la misma, en las «connotaciones de la forma expresiva». Lo que la obra realmente encierra son los dos contenidos. Con ello se sitúa Cirici entre el puro formalismo y el contentutismo de la imagen.

La técnica consiste en ir definiendo los distintos componentes de la obra por capas: microestructura, mesoestructura y macroestructura. Con ello se forma un «corpus» de elementos semánticos que puedan servir para constraír un «modelo» explicativo de la existencia de un universo semántico patentizado por el corpus. A partir de este modelo, considerado como invariante, se pueden observar las estructuras morfológicas de cada una de las etapas de la evolución del artista o de la época, para determinar la «estilística» propia; las diferentes estructuras correspondientes a cada etapa en relación con el modelo, facilitarán la lectura final de la obra porque el modelo revela un sistema

14. «Arquitectura gótica catalana», en *Arquitectura, historia y Teoría de los signos*. Barcelona, La Gaya Ciencia, 1974.

15. *Miró en su obra*, p. 22

de relaciones humanas: el significado de la obra. En este momento se halla el mayor peligro de esta metodología estructuralista, al pensar que las estructuras que configuran el modelo puedan ser autosuficientes para darnos el significado de la obra, pues hay que tener en cuenta los elementos técnicos, creativos y socioeconómicos. Cirici no quiere dar un salto en el vacío y, al estudiar las relaciones entre los distintos elementos, hace notar que toda relación es un intercambio y se detiene en el momento en que lo exigen los intereses personales o d grupo, en el nivel del revelador descubrimiento de un conjunto de relaciones humanas: *«porque podemos considerar aceptable una correspondencia literal entre los datos de la estructura artística y los datos conferidos por una perspectiva sociológica captada desde el punto de referencia de la situación del artista»*.<sup>16</sup>

No cabe duda de que Alexandre Cirici está haciendo servir la metodología estructuralista genética preconizada por Goldmann, con preferencia a cualquier otro teórico de la semiótica tradicional.

Tampoco queremos puntualizar ahora los resultados a los que llega este método utilizado por Cirici, ya que únicamente intentábamos determinar su concepción artística y su manera de historiar el arte.

## LA CIENCIA DEL ARTE

Desde la visión sociológica de Cirici, en la que el consumidor o cliente, es de hecho más determinante que el protagonista accidental de la acción creadora, el artista (una interpretación de «los verdaderos sujetos de la creación cultural son los grupos sociales y no los individuos aislados» de Goldmann), acogiéndose a la teoría de la comunicación como marco justificativo del arte y al estructuralismo como método específico de sus investigaciones, podemos intentar situarle dentro de las concepciones actuales sobre la ciencia del arte.

Primeramente hemos de adelantar que la obra de arte es un hecho técnico, una realidad material, un artefacto que precisa de una técnica configuradora de la materia, la creatividad, donde convergen implicaciones múltiples: artista-creador (condiciones creativas), comitente-receptor-cliente (condiciones sociales) y objeto artificializado (condiciones técnicas y formales).

Con demasiada frecuencia se olvida que la obra de arte, precisamente por pertenecer al campo de la producción del hombre, es un objeto material que tiene unas leyes internas de organización material, formal y técnicas que también dependen de las técnicas productivas. Nuevas maneras productivas dan origen a nuevas formas y procedimientos que rompen el esquema tradicional (el grabado, la fotografía, la electrónica, rayo láser; el hierro, el hormigón...). Una ciencia del

16. *Miró en su obra*, p. 168.

arte, si es que existe realmente una «ciencia» del arte, no puede construirse unilateralmente sobre cada una de las condicionantes anteriormente aducidos, sino sobre todos ellos simultáneamente, de lo contrario, se podría caer en psicologismo, sociologismo o tecnicismo formalista. Ninguno de estos «ismos» pueden producir una verdadera ciencia del arte.

Aquí es donde se halla el gran acierto de Alexandre Cirici en su manera de historiar el arte: evita caer tanto en el sociologismo, como en el psicologismo o el formalismo. La opción de Cirici a favor de la sociología del arte en la que la respuesta del público, cliente, crítico, comprador o mecenas es determinante, queda matizada con la intervención del artista creador como intermediario en la creación de un modelo visual (sensual) donde se producen las relaciones humanas. Éstas quedan representadas en las formas expresivas en las que el artista codifica los significados. Como éstos vienen exigidos por un determinado mundo cultural, resulta que el principal actor de la creación artística es el grupo social.

El estudio científico de los hechos artísticos puede consistir en explicar la estructuración de formas nuevas, exigidas por nuevos grupos sociales, y que a su vez producen la deestructuración (destrucción) de estructuras antiguas. (Es una manera de explicar el «Kunstwollen» de Riegl o conciencia artística social.)

Cirici parte de un principio, que de alguna manera le sirve para ordenar todos los demás: ¿para qué se hace el arte? La pregunta es lógica, cuando se tiene en cuenta la finalidad social, porque si el arte se hace para la colectividad, la primera cuestión es investigar de qué manera el arte responde a las necesidades sociales. Pero, realmente, ¿no existe el arte que no responde a ninguna necesidad social constructiva o comunicativa? ¿No existe un arte como juego o placer?

La teoría de la comunicación tal vez no sea un marco apropiado para explicar causalmente el arte, porque lo único que puede señalar son las funciones que el arte ha de cumplir como hecho de comunicación, pero no explica lo que es la obra en sí misma. La obra de arte siempre es un mensaje, porque está producida por un sujeto y siempre tiene signos vehiculantes del mensaje y por tanto es signo. Pero cualquier acción o hecho humano es un signo. La teoría de la comunicación puede explicar las funciones comunicativas, que es una parte de la obra, pero no la totalidad de la misma.

Por eso Cirici acude a una explicación múltiple del hecho artístico alejándose del sociologismo vulgar, que explicaba la producción artística como si fuera la mera expresión de cierta situación económica o de cierto grado de desarrollo de las fuerzas productivas. El arte tiene una problemática compleja y propia y goza de una autonomía con respecto al sistema de producción de la sociedad.

Por eso una verdadera ciencia del arte ha de tener en cuenta los elementos psicológicos, sociales, técnicos y lingüísticos de la obra de arte.

*José Fernández Arenas*  
*Professor del Departament*  
*d'Història de l'Art (U. B.)*