

# Arte y saber: consideraciones epistemológicas para la Historia del Arte

Art and knowledge: epistemological considerations

Falero Folgoso, Francisco J. \*

BIBLID [0210-962-X(1995); 26; 489-496]

## RESUMEN

La orientación del *materialismo histórico* sobre el Arte ha estado cargada de equívocos, cuyo resultado ha sido la confusión tanto en el campo de la Estética y Filosofía del Arte como en el de la Historia del Arte. Desde este último punto de vista, en el ámbito de la Historiografía del Arte, se ha llegado a la identificación de la opción marxista con una Historia social del Arte radicalizada, cuando no simplemente mecánico-economicista. El presente estudio pretende superar estas confusiones a través de un desarrollo de los presupuestos epistemológicos que el profesor Mateo Revilla expuso en un artículo publicado en esta misma revista en 1984.

**Palabras clave:** Teoría del Arte; Filosofía del Arte; Estética artística; Materialismo histórico.

## ABSTRACT

The attitude of *historical materialism* towards art has been full of errors and this has produced great confusion in the fields of aesthetics, and the philosophy and history of art. In this latter field, and specifically in that of art historiography, the Marxist option has come to be identified with a radical social form of art history, and even one simply of a mechanical-economic nature. In the present article the author attempts to go beyond these confusions, basing his arguments on the epistemological premises suggested by Mateo Revilla in an article published in 1984.

**Key words:** Theory of art; Philosophy of art; Aesthetics; Historic materialism.

La labor de la Teoría con respecto a una disciplina científica es la de definir el *campo y objeto de conocimiento*. La tarea que nos proponemos es la de dilucidar qué tipo de *saber* debemos constituir sobre el Arte a partir de ciertos presupuestos teóricos, delimitar el *campo y objeto* y, en consecuencia, tratar de definir las características de ese *saber* particular.

La ruptura con categorías meramente empíricas y con categorías transcendentales obliga a constituir un *saber* que por la naturaleza social e ideológica <sup>1</sup> del fenómeno artístico tiene que ser un *saber histórico*, que sitúe el Arte en su radical historicidad; un *saber* cuyo trabajo de investigación teórica tenga como objeto definir el dominio del Arte y las leyes que rigen la producción artística. Por supuesto que no se trata de establecer un hiato entre dos niveles de explicación de la obra de arte que se yuxtapondrían *a posteriori*: por un lado, el contexto

\* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada. 18071 Granada.

histórico-social —la Historia del Arte— y, por otro lado, el «en sí» de la obra —la Crítica de Arte—. Muy al contrario, situar el Arte en su radical historicidad significa que ésta es el fundamento de la lógica de producción de aquél.

Lo primero que debemos dejar sentado es qué entendemos por *saber histórico*, lo que implica, desde la perspectiva del *materialismo histórico*, qué entendemos por marxismo; y ello porque desde Marx hasta hoy las interpretaciones son de muy diversa índole. Según Nicos Poulantzas —a quien suscribimos—, «el marxismo es, en primer lugar, una nueva ciencia: una ciencia de la historia. Como tal, el marxismo consiste en un sistema de conceptos científicos que permiten tratar un objeto nuevo: la historia (...) Como toda nueva ciencia, el marxismo, como sistema, constituye una ruptura efectiva con los ordenamientos de nociones ideológicas que le precedieron (...) Marx rompe con la problemática del sujeto y de la esencia, bien sea en su forma especulativa (Hegel) o bien en su forma empírica (Feuerbach) (...) La historia misma no es el desarrollo unilineal de una esencia; constituye un proceso fundamentado en la lucha de clases»<sup>2</sup>; a esto es a lo que llamamos el *materialismo histórico*, a partir del cual se construye el *materialismo dialéctico*, que es una filosofía.

El *materialismo histórico*, como *saber*, consta de una praxis teórica y una praxis científica. Teoría de la Historia que tiene por objeto el estudio de los diferentes *modos de producción* —objetos abstractos—, que son estructuras específicas de historicidad globales, dinámicas y complejas, pues constan de tres estructuras regionales relativamente autónomas en su funcionamiento y desarrollo (económica, político-jurídica e ideológica) determinadas en última instancia por el nivel económico<sup>3</sup>. La ciencia recoge esta investigación teórica en el campo de la realidad concreta ya que el *Materialismo histórico* en tanto que teoría científica, como toda teoría, no nos da un conocimiento de realidades concretas sino los medios e instrumentos de trabajo intelectual —los conceptos científicos— que nos permiten aprehender un conocimiento científico de los *objetos* históricos concretos. Este trabajo científico sólo puede llevarse a cabo mediante la aplicación de dichos conceptos en la especificidad de cada *modo de producción*, en sus realizaciones concretas: en las formaciones y en las coyunturas históricas de esas formaciones. En conclusión, el *materialismo histórico*, como todo *saber*, se desdobra en un *objeto formal abstracto* —los modos de producción— y en un *objeto real concreto* —las formaciones sociales y sus coyunturas—.

Pierre Vilar define la investigación histórica de la siguiente manera: «... es el estudio de los mecanismos que vinculan la dinámica de las estructuras —es decir, las modificaciones espontáneas de los hechos sociales de masas— a la sucesión de los acontecimientos —en los que intervienen los individuos y el azar—, pero con una eficacia que depende siempre, a más o menos largo plazo, de la adecuación entre estos impactos discontinuos y las tendencias de los hechos de masas»<sup>4</sup>. Por su parte, Pierre Conard-Malerbe dice que «el conjunto de las contradicciones es el origen del movimiento de las sociedades. El conflicto que resulta de estas contradicciones es el motor de la historia»<sup>5</sup>. De aquí podemos seguir que —en sentido estricto— los objetos anteriormente mencionados no son tales objetos de conocimiento sino que definen el *campo* de la Teoría general del *materialismo histórico*. El *objeto* sería el conocimiento de la *lucha de clases*, en su funcionamiento y desarrollo, verdadero motor de la historia.

No obstante, podemos distinguir tres teorías regionales en virtud de las estructuras que conforman todo *modo de producción*: la teoría económica, la teoría política (del estado) y la teoría de la ideología, que corresponderían a sendas ciencias particulares. Es precisamente esta última la que nos interesa, y más concretamente en su particularización estética.

Una vez determinado el tipo de *saber* y explicitada su Teoría general debemos, conservando lo hasta aquí dicho, pasar al acercamiento del *campo* y *objeto* de ese *saber histórico* sobre el Arte que haga efectiva su definición como ciencia particular del *materialismo histórico*.

Pierre Macherey señalaba que «decir que la crítica literaria es el estudio de las obras literarias es señalarle un campo, pero no un objeto»<sup>6</sup>; a lo que France Vernier reprochaba, con justicia, que «esto no es darle un dominio, es tan sólo reconocer una separación proveniente de juicios de valor que han privilegiado ciertos escritos como si tuvieran una cualidad especial o un modo de funcionamiento irreducible respecto a otros»<sup>7</sup>. Así pues, toda la problemática en torno a la insidiosa cuestión de ¿Qué es el Arte? viene a plantear el problema de la asignación de un *campo*<sup>8</sup>. Dos puntos de vista se han impuesto: primero, y el más generalizado entre los historiadores del arte, asume que el *campo* de la Historia del Arte es el conjunto «obras de arte» desde una perspectiva empirista, equívoco del que nos previene Mateo Revilla: «Debemos de guardarnos del error de reconocer como campo el conjunto de las obras de arte, pues sería admitir y partir del reconocimiento de una categoría —establecida de una vez por todas— de ciertos objetos cuando deberíamos comenzar cuestionando la misma validez teórica de esa categoría»<sup>9</sup>; segundo, desde una perspectiva idealista, se establecería la categoría de *artisticidad* que se hallaría presente en todos los objetos en mayor o menor medida llegando a lo sublime —obra maestra—.

Ni uno, ni otro son capaces de constituir un campo de estudio. En el primer caso, ni tan siquiera ese conjunto «obras de arte» constituye un dominio empírico ya que éste varía con el tiempo, en función de los juicios de valor, del gusto. En el segundo caso, los criterios de *artisticidad* son tan variables como los del conjunto aludido. En el fondo, ambos puntos de vista no se oponen, pues el primero de alguna manera implica el segundo: son obras de arte las que *son* artísticas; y viceversa, el segundo supone una racionalización cientifista del primero en tanto se intenta extraer de un conjunto dado la *artisticidad* —una cualidad intrínseca que le daría tal unidad— pero partiendo del dato empírico.

La definición del *campo* del Arte supone una considerable ampliación con respecto al conjunto de «obras de arte» y una profunda transformación teórica. En efecto, el *campo* del Arte no sólo comprende una determinada categoría de objetos —obras de arte— sino además todo tipo de instituciones en que interviene la producción de dichos objetos (academias, museos, galerías, colecciones, aparatos editoriales, universidades, etc.), en tanto que estos objetos son la materialización de aquellas instituciones, esto es, prácticas de los aparatos ideológicos de estado —en terminología de Louis Althusser<sup>10</sup>— donde el Arte se desarrolla; y, así mismo, también comprende los discursos que acompañan al Arte constituyendo por sí mismos una importante disciplina —como la podrían constituir la Museología o la Iconografía—, que fue bautizada por Julius von Schlosser como *Die Kunsliteratur*, denominación que, como afirmó Bernard Teysède, cubre mal un dominio que por igual abarca la descripción crítica, la reflexión estética, las recetas técnicas, los preceptos pedagógicos, las apologías y defensas, panfletos,

catálogos, etc., en el que es difícil disociar lo que es auténtica cultura o problemas de gusto <sup>11</sup>. Por otra parte, supone una transformación teórica al rechazar categorías absolutas y reclamar la radical historicidad, es decir, estudiar el fenómeno artístico en su funcionamiento histórico-social, verdadera definición del *campo* de investigaciones sobre el Arte <sup>12</sup>.

Una vez establecido el *campo-arte* de estudio debemos abordar la definición de un *objeto-arte* de conocimiento. Para ello compartiremos la definición de Mateo Revilla, quien, partiendo de la lacónica introducción de Giulio Carlo Argan en su libro *El arte moderno, 1770-1970* <sup>13</sup>, propone: «El análisis del arte en el interior de un sistema cultural, mediante la explicación de las relaciones entre estructura, superestructura y obra artística, que se establecen a través de unos procesos específicos (...) El objeto precisamente de un saber histórico sobre el arte consiste en explicar la polémica participación del arte» <sup>14</sup>. Esta definición impediría caer en los dos errores que han atravesado sistemáticamente la Historiografía y Crítica del Arte, a saber, el *Formalismo* y el *Contenidismo*. Por otro lado, este *objeto* reconoce la especificidad del fenómeno artístico en las formaciones sociales y, dentro de ellas, concretamente en las formaciones ideológicas donde el Arte configura, asimismo, una forma específica y, por consiguiente, una eficacia en las determinadas formaciones sociales en donde se desarrolla. En consecuencia, es esta eficacia, cómo se produce esta eficacia, el *objeto* de conocimiento del *saber histórico* sobre el Arte desde la perspectiva de la Teoría general del *materialismo histórico*; y, más aún, el *objeto* consistiría en el conocimiento de la *lucha de clases* en el nivel ideológico, concretamente el papel que el Arte desempeña en la configuración del nivel ideológico donde se produce y reproduce la *lucha de clases*.

En una palabra: el *saber histórico* sobre el Arte a la luz del *materialismo histórico* estudia las contradicciones y desenvolvimientos específicos de la *lucha de clases* en el Arte y establecimiento de sus relaciones dentro del nivel ideológico y éste, a su vez, con el resto de los niveles de las formaciones sociales históricas.

Este *saber histórico* sobre el Arte no debe ser identificado sin más con lo que se conoce bajo el marbete de «Historia del Arte»: en realidad, supone una alternativa a las distintas tendencias metodológicas e historiográficas que sustentan hoy la Historia del Arte. De este modo, tampoco debe identificarse con la llamada «Historia social del Arte», ni con la «Sociología del Arte». Cada «ciencia» o cada método de aproximación al Arte implica, explícita o implícitamente, su adscripción a unos determinados presupuestos teóricos. Debemos tomar muy en serio las advertencias de France Vernier: «La confusión que actualmente se mantiene entre “método” y “teoría” no debe embaucarnos. Muy a menudo, el “método” (¡frecuentemente tomado de otra ciencia y traspuesto sobre la base de una analogía, que en general le hace perder lo que tenía de “científico” en su ciencia de origen!) alcanza el lugar de la teoría y su “aplicación” acaba por convertirse en un fin en sí» <sup>15</sup>. El camino que nosotros hemos seguido es el inverso: no se trata de ir aplicando métodos científicos al Arte desde la supuesta legitimidad de la validez teórica de esos métodos en sus ciencias de origen, sino de construir teóricamente un *saber* específico sobre el Arte que comience, precisamente, por definir la naturaleza del fenómeno artístico y, por tanto, determinar desde la teoría el *campo* y el *objeto* de acuerdo con dicha naturaleza. Es a partir de aquí cuando deben ensayarse los métodos que de ninguna manera son neutros. En este sentido, una opción que ha tomado relevancia en el panorama crítico actual es aquella que considera el estado precientífico de los estudios sobre

el Arte y la Estética en general, pretendiendo la científicidad de la congruente integración de los resultados de las diversas metodologías, en definitiva desde una atractiva interdisciplinaridad. Nos referimos a aquella corriente que considera el *materialismo histórico* como la forma más avanzada de la ciencia social (o, en otros términos, de la antropología clásica). Ésta es la propuesta, por ejemplo, de Blas Matamoro: «... el autor [B. M.] no ha desdeñado ningún aporte. La dialéctica, en su doble faz, desbrozando lo que hay de mitología idealista en Hegel y de insuficiencia en la construcción del materialismo histórico como la forma más avanzada de la antropología clásica. Pero también aceptando lo que podrían ofrecer la sociología de los estamentos weberiana, la sociología del conocimiento, la lingüística, el método formal, el psicoanálisis (*sic*). Nada ni por reaccionario ni por subversivo»<sup>16</sup>. O también desde otra perspectiva, como la que expresa Pablo Jauralde Pou: «No es un secreto que en todas las críticas literarias [artísticas] ha sido la marxista la que ha intentado —y además de modo francamente explícito— la reproducción teórica del modelo más complejo, que, en cierto modo, supera y completa a las demás (...) la crítica marxista no anula a ningún otro tipo de crítica, sino que las engloba desde su generalidad teórica; se superpone a cualquier otro razonamiento crítico; corrige el uso de los restantes métodos (...) Añádese a ello que la crítica marxista acepta, al englobarlos, todos los restantes tipos de crítica (siempre que se realicen en función de una teoría marxista clara), de crítica literaria tradicional [léase metodologías artísticas]»<sup>17</sup>. Parece decir lo mismo que nosotros, pero no es así. En absoluto pensamos que la crítica marxista acepta todos los tipos de crítica con la condición de estar en función de una teoría marxista clara. Hay que caer en la cuenta de que en la cita de Jauralde Pou se trasluce la concepción según la cual el *objeto* literario —en nuestro caso el artístico— es ya algo dado, por lo que se instala en ese otro camino inverso al nuestro. No se trata de aceptar métodos críticos por su legítima finalidad, sino de generar aquellos métodos que sean intrínsecamente adecuados a la naturaleza del *objeto* previamente definido. Con razón se quejaba Mateo Revilla: «Los “datos” no tienen una existencia previa y extraña al método de conocimiento, pues no son hechos objetivos sino abstracciones, resultado de un cierto, determinado sistema especulativo (...) En este sentido, el marxismo, en el campo del arte, ha adolecido de la falta de una erudición propia, organizada desde sus propios presupuestos, derivando por ello la mayoría de las veces, a excesivas y simplistas generalizaciones fundamentadas en datos establecidos por otros sistemas de conocimiento»<sup>18</sup>.

Entonces vemos que la problemática es doble: por un lado, la naturaleza del fenómeno artístico que exige una determinada aproximación, la construcción de un *saber* específico y que, consecuentemente, invalida teóricamente aquellas aproximaciones que no se preocupan por el *objeto-arte*, recogiéndolo tal cual para aplicarle los métodos de sus investigaciones; así surgen la Historia del Arte, la Sociología del Arte, la Psicología del Arte, el Psicoanálisis del Arte, etc.; siempre el Arte «ya» dado. Por otro lado, la naturaleza del *saber histórico* que supone una ruptura efectiva en el campo de las ciencias sociales —apertura de un nuevo continente gnoseológico, que diría Althusser—, su especificidad ideológica y dentro de ella la artística, que en absoluto puede situarse en el interior de la Historiografía del Arte o de la Historia de la Crítica de Arte como acumulación congruente de saberes (mitología del progreso en clave positivista), sino como una alternativa frente a éstas en tanto que fundaciones de la ideología burguesa a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. Por ello, lo que comúnmente se denomina

—muy en concreto los libros que así se intitulan— «Historia del Arte» no es lo que queremos denotar con ese *saber histórico* sobre el Arte.

De esta manera, a la «Historia del Arte» se la considera, en el panorama crítico, como un método más entre otros<sup>19</sup>; partiendo siempre de la dicotomía *interno/externo* (Formalismo/ Historicismo). Ésta se enfrentaría a la Sociología del Arte —ambas situadas en la dimensión externa del análisis—, obviando la problemática de la autonomía del Arte, en una polémica que tiene su origen en el siglo XIX bajo el paradigma científico —cientifista— del Positivismo. Siguiendo el programa de Augusto Comte se funda la Sociología como ciencia social (lo general) ante la imposibilidad de la Historia (lo acontecimental, lo individual, lo irrepitable) para inferir *leyes generales*. Polémica que llega hasta hoy, donde autores como Anthony Giddens o Phillip Abrams plantean la falacia de tal debate aduciendo que ambas disciplinas son una misma ciencia<sup>20</sup>. Tal vez tenga razón François Châtelet cuando dice que la polémica es genuinamente francesa y carente de verdadero interés<sup>21</sup>; pero lo cierto es que ha trascendido sus fronteras. Del mismo modo, la Historia social del Arte, que se instalaría a medio camino entre la Historia y la Sociología del Arte, en el sentido de que aborda aquellos aspectos sociales del Arte —público, mecenas, coleccionistas, mercados, etc.—, en su vertiente diacrónica y no sincrónica; esto de manera general.

Al hablar de Historia social del Arte se asocia inmediatamente el nombre de Arnold Hauser; sin embargo, desde la perspectiva que hablamos, Hauser representa una opción dentro de aquella: la opción *contenidista hegeliana*, como así mismo lo es —con sus peculiaridades— la de Frederick Antal, que se opondría a la línea positivista o meramente empirista. En este sentido, se podría emparentar con Hauser a Lucien Goldmann<sup>22</sup> a pesar de ser «sociólogo», esto es: tratan desde visiones distintas problemas semejantes, independientemente de llamarse historiadores o sociólogos. Todo ello nos da idea de la ínfima sustancia que tiene en el campo del Arte —como en el literario— la polémica Historia/Sociología, cuando en un sentido u otro lo que todos hacen es lo que se ha denominado Sociología histórica o retrospectiva, es decir, aplican sus métodos al margen de tratarse de obras contemporáneas o pretéritas. En el fondo, la polémica transcribe las confrontaciones filosóficas y epistemológicas entre las diferentes vías burguesas: hegelianos, neokantianos, neopositivistas, fenomenólogos, etc.

En conclusión, no es cuestión de método lo que proponemos con la construcción de un *saber histórico* sobre el Arte sino de una vía teórica. De ahí que no pueda confundirse o asimilarse sin más a la historia o sociología en tanto que métodos con respecto al Arte y cuando, en realidad, la Historia como concepto es muy ambigua —como señaló Pierre Vilar<sup>23</sup>—, ya que o es especulativa (Filosofía de la Historia) o mera descripción y catalogación (Arqueología) o, por el contrario, es ciencia (Sociología-Historiología); así pues, cabe poca distinción entre Sociología e Historia, cuya diferencia es más bien práctica que epistemológica desde la perspectiva del *materialismo histórico*; porque el *marxismo* no es una sociología, como se le ha querido ver, entre las opciones de metodología social, sino que aspira a una *ciencia social unitaria e integrada*<sup>24</sup>; a pesar de que la Estética marxista se halla ido formulando en paralelo con la Teoría social del Arte: aquella que se aproxima al Arte y la Literatura desde un punto de vista social como el de Madame de Staël hasta la Teoría de la Comunicación, pasando por el socialismo utópico, el anarquismo e, incluso, por el Marx y Engels influenciados por el clasicismo y por la vulgarización de la teoría del reflejo.

## NOTAS

1. Un desarrollo de la teoría marxista de la ideología excede con mucho los límites de este trabajo; no obstante, sí tenemos que señalar que el moderno debate sobre este tema parte de los supuestos —por nosotros compartidos— que Louis Althusser expuso sobre todo en tres trabajos: *La revolución teórica de Marx*. México D. F., siglo XXI. «Aparatos ideológicos de Estado». En *Escritos*. 3.<sup>a</sup> ed., Barcelona, Laia, 1975. «Freud y Lacan». En AA. VV. *Estructuralismo y Psicoanálisis*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1971. Básicamente sentó dos pilares: el rechazo de la ideología como corpus doctrinal de pensamiento considerándola, en cambio, como sistema de interpelaciones inscrito en las formaciones sociales; y la vinculación de la ideología con la formación de la subjetividad humana en relación con el psicoanálisis.

2. POULANTZAS, Nicos. «Karl Marx y F. Engels». En CÂTTELET, François (dir.). *Historia de la filosofía*. Vol. III. Madrid, Espasa Calpe, 1976, pp. 282-284.

3. Aquí hay que llamar la atención sobre las nefastas consecuencias que ha tenido la metáfora topológica de *infraestructura* (nivel económico) y *superestructura* (niveles político e ideológico) que ha dado lugar a dos líneas interpretativas erróneas: la *mecanicista* (en nuestro ámbito, el Arte considerado como apéndice o epifenómeno, reductible a lo económico), y la *esencialista* (en nuestro ámbito, la consideración del Arte *per se*, en analogía con la instancia económica). En este sentido, es muy pertinente la definición de *modo de producción* ofrecida por Nicos Poulantzas: «... un modo de producción no es el producto de la combinación entre diversas instancias que no obstante poseen, cada una de ellas, una estructura intangible, previa al establecimiento de la relación entre ellas. Es el modo de producción —unidad de conjunto de determinaciones económicas, políticas e ideológicas— quien asigna a estos espacios sus fronteras, delimita su campo, define sus respectivos elementos: el establecimiento de su relación y su articulación es lo que los constituye, *en primer lugar*. Lo cual se realiza, en cada modo de producción, mediante el papel determinante de las relaciones de producción». *Vid. Estado, poder y socialismo*. Madrid, Siglo XXI, 1979, p. 13.

4. *Iniciación al vocabulario del análisis histórico*. Barcelona, Crítica, 1980, p. 47.

5. CONARD-MALERBE, Pierre. *Guía para el estudio de la historia contemporánea en España*. Madrid, Siglo XXI, 1975, p. 11.

6. MACHEREY, Pierre. *Para una teoría de la producción literaria*. [Caracas], Universidad Central de Venezuela, 1974, p. 11.

7. VERNIER, France. *¿Es posible una ciencia de lo literario?* Madrid, Akal, 1975, p. 11.

8. John Hospers, por ejemplo, considera que hay que distinguir entre *definiciones neutras* y *definiciones de valor*, que darían lugar a dos tipos de cuestiones, a saber, ¿Qué es el Arte? y ¿Qué es el buen Arte?, llegando a la conclusión de que esta última es más interesante dadas las insuficiencias de las definiciones a la primera cuestión. Se trata, sin duda, de un planteamiento falaz ya que el concepto Arte implica en sí mismo un valor, por lo que un *arte-no-bueno* no sería tal *arte*; por el contrario, sí se destacan las *obras maestras* que han marcado la pauta de la Historia del Arte. *Vid.* BEARDSLEY, Monroe C. & HOSPERS, John. *Estética. Historia y fundamentos*. Madrid, Cátedra, 1990, pp. 156-159.

9. REVILLA UCEDA, Mateo. «Campo y objeto del saber histórico sobre el arte». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XVI, 1984, pp. 599-605, espec. p. 605.

10. *Vid.* ALTHUSSER, Louis. «Aparatos...».

11. Recogido por Antonio Bonet Correa en la «Introducción» de la versión española de *Die Kunsliteratur* de Julius von Schlosser. Madrid, Cátedra, 1976. No es objetivo de este artículo delimitar los campos concretos de las disciplinas artísticas en función de las cuales construir sendas disciplinas autónomas (relativamente). Sin embargo, digamos para el caso de la Literatura Artística que su objetivo de forma general se podría resumir: «Frente a ésta [la crítica positivista] se trata de producir un modelo que intente una lectura histórica de los distintos niveles que funcionan en los discursos sobre el arte, describiendo sus relaciones dentro de las respectivas formaciones ideológicas», como ha señalado Ignacio Henares Cuéllar en el prólogo de su libro *La teoría de las artes plásticas en la segunda mitad del siglo XVIII en España*. Granada, Universidad, 1977.

12. La ampliación aludida ni es estable ni cumple las mismas funcionalidades en los diferentes *modos de producción*. De este modo, la funcionalidad estética del Arte es la asignada por la ideología burguesa bajo el *modo de producción capitalista*.

13. ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno, 1770-1970*. Valencia, Fernando Torres editor, 1975, p. 1: «...

me he propuesto explicar en qué medida, y a través de qué procesos, las artes visuales han contribuido a formar las ideologías y el sistema cultural de la sociedad moderna, participando de modo directo y autónomo en las tensiones, las contradicciones y las crisis de la época».

14. REVILLA UCEDA, Mateo. «Campo...», pp. 604-605.
15. VERNIER, France. *¿Es posible...?*, p. 8.
16. MATAMORO, Blas. *Saber y literatura. Por una epistemología de la crítica literaria*. Madrid, Ediciones de la Torre, 1980, p. 10.
17. JAURALDE POU, Pablo. *El acercamiento al objeto literario*. Granada, I. N. E. M., Emilio Muñoz, 1977, pp. 13-15.
18. REVILLA UCEDA, Mateo. «Campo...», p. 509.
19. Por ejemplo, una obra —aunque en el campo literario— como la dirigida por Díez Borque, José María (dir.). *Métodos de estudio de la obra literaria*. Madrid, Taurus, 1985, introduce el método histórico en su planteamiento general como una forma de aproximación al hecho literario entre otros, y de la misma manera el método sociológico. Es esta consideración la que rechazamos, independientemente del valor didáctico de la obra.
20. Sobre este debate se puede acudir a: ATIENZA, Ignacio. «Unas relaciones tormentosas: sociología e historia». *Revista Internacional de Sociología*, vol. 45, fasc. 1, 1987, pp. 7-23.
21. CHÁTELET, François. «Historia». En CHÁTELET, François. *Historia...* Vol. IV. Así —y en el campo del Arte— Pierre Francastel se hace eco de este debate y reivindica una sociología histórica del arte como superación de los historiadores *historizantes* y de los sociólogos positivistas y contenidistas del Arte. No cuestionamos las investigaciones de Francastel, lo que queremos poner de relieve es la terminología en que se sustenta, la cual nos revela cómo un teórico tan lúcido se halla preso en el famoso debate. Por lo demás, el gran mérito de este investigador —como ha señalado Roger Garaudy— es haberse planteado ante todo la naturaleza del Arte y posteriormente formular su Sociología del Arte.
22. Hay que señalar que estamos considerando opciones que contemplan el *objeto-arte-literatura*, descartando la Sociología en tanto ciencia que aborda indistintamente cualquier objeto social.
23. VILAR, Pierre. *Iniciación...*, p. 17.
24. *Vid.* CERRONI, Umberto. *Introducción a la ciencia de la sociedad*. Barcelona, Crítica, 1977.