



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

---

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

“LA CONSTRUCCIÓN DEL PRESTIGIO SOCIAL EN EL  
CAMPO DE LA PRODUCCIÓN CULTURAL”

E N S A Y O  
PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADO EN SOCIOLOGÍA  
P R E S E N T A  
PÁVEL OCEOTL GALEANA GUARNEROS

ASESOR: LIC. ALEJANDRO LABRADOR SÁNCHEZ



CIUDAD UNIVERSITARIA, NOVIEMBRE DE 2010



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Quiero agradecer especialmente a Dios.

A Raquel y a Luis, mis padres, por su amor y por su ejemplo.

A Paula y Francisco, mis abuelos.

A María Elena y Fernando

A Ramón y Velino.

A Leo.

Gracias por ser mi familia y estar en todo momento.

Sin ustedes no sería quien soy

A Angélica, que te has dado con amor a mi vida.

A Nachito, Estelí y Gerardo, y a las personas que han estado conmigo en este tiempo y me han dado su apoyo y amistad incondicionales

## Índice

---

<i>Introducción</i> .....	5
<i>I. Prestigio y sociología</i> .....	14
1. Perspectiva sobre la producción social del prestigio en el arte en el trabajo de Bourdieu .....	14
Prestigio en la sociología .....	14
La autoría.....	19
Idea épica del artista .....	23
2. Principales conceptos metodológicos .....	28
Relacionalismo metodológico .....	28
Relación sujeto/estructura.....	28
El concepto de composición en Norbert Elías; posiciones sociales en Pierre Bourdieu .....	30
3. <i>El concepto de campo</i> .....	33
Objeto de la sociología del arte y campo .....	33
Asimetría y polos del campo; campo del poder .....	36
Límites del concepto de campo .....	39
4. <i>El concepto de habitus</i> .....	44
Internalización de las estructuras .....	44
Constructivismo estructuralista y habitus.....	44
Origen del concepto de habitus .....	46
5. <i>Enjeux, capital e interés</i> .....	50
La illusio .....	50
Especies de capital .....	52
Los factores económico y político .....	53
6. <i>El carácter social de la obra</i> .....	56
El problema del valor en las obras de arte.....	56
<i>II. Prestigio, público y crítica especializada</i> .....	61

1. <i>Tipos de público y campo del arte</i> .....	61
Alejamiento del arte autonomizado y grandes públicos .....	61
Relacionalidad entre arte válido y el público .....	63
Consumir arte.....	66
A quién se dirige el arte .....	67
2. <i>Autonomía y desarrollo de la crítica de arte</i> .....	71
El papel de la especialización del análisis artístico antes de la autonomía .....	71
Expresiones plásticas y políticas de la autonomía .....	74
Cisma del poeta y de la tribu.....	78
3. <i>Legitimación y discurso artístico; crítica, vida cotidiana y vanguardia</i> .....	86
III. <i>Tres viñetas sociológicas sobre el prestigio</i> .....	94
1. El caso de “Voice o fire” de Barnett Newman: la validez del arte fuera del campo .....	94
2. Damien Hirst: ¿artista o embaucador? .....	98
3. Espacios de confrontación política. La I Bienal Hispanoamericana de Arte .....	101
Conclusiones .....	107
<i>Sobre los objetivos del ensayo</i> .....	107
<i>Sobre la forma de ensayo</i> .....	108
<i>Sobre la secuencia de los apartados</i> .....	109
<i>Desarrollos importantes a partir de las ideas iniciales en el ensayo</i> .....	113
<i>Prospectivas y problemas abiertos</i> .....	115
<i>Bibliografía</i> .....	122

## Introducción

---

Este ensayo tiene la intención de zanjar una interrogación que constantemente me hice en mi paso por la licenciatura de sociología: ¿qué es aquello que hace importantes *sólo* a algunos artistas? Esta pregunta contiene otra: ¿qué hay de social en aquello que parece ser intransferible e irreductible a algunos artistas consagrados? Ambas cuestiones son la proyección de preguntas clásicas en la sociología y mantienen vigencia si se ve que en su reverso son cuestionamientos sobre la validez de la autoridad *per se*.

Por sus características y la dinámica con la que existen hoy los campos artísticos se puede pensar que hay una cierta tendencia interna a ofuscar los cuestionamientos sobre la autoridad artística y a poner en duda las razones de las distinciones usuales entre «buen» y «mal» arte y otras clasificaciones que existen de una manera aparentemente natural en los esquemas clasificatorios más generalizados y que, incluso, llegan a la ciencia. Esta suposición parece fundada cuando Bourdieu cita —y discrepa— las dos tesis más frecuentes en los estudios de las ciencias sociales sobre el análisis artístico: *a) que escapa indefinidamente a cualquier explicación; b) que opone una resistencia siempre insuperable a quien trata de emprender tal explicación.*<sup>1</sup>

Es comprensible que cuando se intenta razonar el autoritarismo o la dominación existentes en el campo del arte aparezcan las justificaciones de la distinción fundamentadas en una especie de “jusnaturalismo artístico”<sup>2</sup>, donde la representación de la legalidad, muchas veces tautológica, haría tierra en las figuras polares de los consagrados y los advene-

---

<sup>1</sup> Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte*; Barcelona, Anagrama; 2005, Pág.10

<sup>2</sup> Una legalidad artística justificada como *a priori* de las relaciones de producción y consumo. Lo que Sally Price llama “la mística del conocedor”, aquello que expresa la atribución del experto que se avala para emitir las distinciones. “La antítesis del Conocedor prototípico es, sin duda, el Salvaje prototípico”. Sally Price, *Arte primitivo en tierra civilizada*; México, Siglo XXI, 1993.

dizos al campo de fuerzas continuamente en pugna, con una tendencia a explicar la prevalencia de la dominación por sí misma, como si no tuviera historia social.

Los intentos iconoclastas desde dentro, tanto como las críticas externas, como las académicas, que pueden intentar desestructurar estas formas auto-justificadas de ordenamiento del poder suelen encontrarse, según la advertencia de Bourdieu, con una resistencia a la humanización, es decir, en este caso a contextualizar las imágenes aceptadas de la legitimidad.

Pero no siempre es en ese cruce entre las fronteras del campo académico y el campo de la producción cultural de donde provienen los deslaves de la imagen artística (aunque de una forma no definitiva); también sucede que las observaciones más obvias tocan a veces las interrogaciones fundamentales cuando provienen de agentes que no necesariamente se mantienen cercanos a las instituciones y a los lugares comunes de lo artístico, como el cuestionamiento tan básico de por qué algo tendría que ser arte. Los juicios de unos, los que están adentro, y otros, los que viven afuera del campo “crítico” de atracción gravitatoria de la producción artística, están hasta cierto punto predefinidos por sus posiciones. Y ni unas ni otras, se encuentran exentas de subjetividad.

No es evidente, al menos a primera vista, que prácticamente todos los juicios que hacemos sobre las representaciones artísticas están sazonados por relaciones sociales que incluyen formas políticas, económicas y culturales de mediación del aspecto con el que se presentan.

Mi interés en el tema ha surgido precisamente de eso que para mí no era obvio, de la dificultad de separar los aspectos de valoración de las obras y los artistas con el estatus que ocupan en sus respectivos espacios de existencia. En el proceso he aprendido que la sociología del arte tiene todo el potencial crítico para aplicar una forma de pensar, la relacional (como lo veremos en el apartado número dos del primer apartado), esclareciendo al mismo tiempo muchos de sus problemas con herramientas que la sociología de Pierre Bourdieu ofrece.

Este ensayo se escribió teniendo como horizonte la pregunta por las formas en que somos atraídos a las creencias del arte. La decisión de utilizar como marco analítico la sociología de Bourdieu está basada en la claridad que puede aportar a la reflexión siguiendo las directrices que formuló en su teoría y que siguen siendo unos surcos fértiles para la sociología en una gran diversidad de cuestiones, que van desde la religión y la sexualidad, la dominación y la resistencia, los movimientos sociales y el arte.

No creo que se pueda afirmar que los problemas del campo de la producción cultural cobran hoy una vigencia repentina, ni siquiera por las inéditas formas tecnológicas en las que podrían presentarse; quizá sería más sensato decir que desde que la modernidad ha generado un correlato en el arte —que a la par del periodismo, la historia y otras formas de observarse, no ha cesado de producir sombras, filtraciones y reflejos aproximados, invertidos e irreconocibles de sí misma—, éste ha caracterizado prácticamente todos los momentos más convulsos y apacibles de la historia moderna. El campo de la producción cultural en proceso, ha *refractado* sin pausa las formas históricas de relaciones en el espacio social.

Los problemas vinculados al poder quizá hayan estado siempre presentes en todas las formas de representación artísticas, aunque de diferentes modos. La sociología, a su vez, tiene la capacidad de mirar con la suficiente distancia el conjunto de las relaciones de producción del arte, de manera que sea posible desentrañar algunos puntos ciegos que desde el arte no pueden aclararse; en particular aquellos que no responden a la pregunta de las causas de la autoridad más que aludiendo tautológicamente a sus efectos.

En este trabajo desarrollaré algunos problemas y consecuencias que para la sociología del arte y en particular para el estudio del *campo de la producción cultural* se perfilan desde la visión relacional de Pierre Bourdieu, principalmente.

No me propongo hacer un estudio de caso, sino un trabajo de revisión y ensayo. Se considerarán varios textos de este autor, en donde hace referencia con alguna profundidad al



tema del arte, al problema de cómo se construyen sus campos, posiciones y a las condiciones generales que hacen posible su existencia.

Se expondrá el fenómeno del prestigio que se presenta al mismo tiempo, de forma diferente y complementaria, en el ascenso social de los artistas en el campo y en la creciente aceptación de las obras como productos legítimamente artísticos.

No se hará un trabajo genealógico, por lo que la revisión del autor partirá de la idea de una mínima congruencia teórica en sus trabajos; si bien, hay quienes como Corcuff se muestran, con prudencia, reticentes a leer a Bourdieu de una forma abstracta y ácrona<sup>3</sup>. En este caso se partiría de la idea de que un desarrollo como el de Bourdieu, constantemente reelaborado y aplicado, para los efectos de este ensayo, puede ser tomado de una manera relativamente unitaria sin que quede obviado el hecho de que una inspección a detalle, expondría matices y cambios quizá poco sutiles en la teoría.

---

<sup>3</sup>Corcuff afirma que, siguiendo las propias advertencias de Bourdieu sobre «la ilusión biográfica», hace falta “dejar de considerar su obra como un todo homogéneo (...) hay que encontrar asperezas, coexistencias de bloques de significados más o menos heterogéneos”, pues “la mayoría de los textos sobre la sociología de Bourdieu negativos o positivos, siguen presuponiendo y sobrestiman todavía la coherencia de «la obra y el autor». Corcuff, Philippe, “Pierre Bourdieu (1930–2002) leído de otra manera. Crítica social post-marxista y el problema de la singularidad individual” en *Cultura y representaciones sociales* (revista electrónica). Año 4, número 7. México, UNAM, IIS; 2009, Pág. 11

Por su parte, Ana Teresa Martínez ha reflexionado acerca de la atención que entre los años 1964 y 1970 el trabajo de Bourdieu concentró en temas de arte, cultura y epistemología y escribe que “las preocupaciones y la problemática que plantea permanecen muy próximas [con el periodo anterior], mantienen la unidad de su búsqueda científica. (...) Bourdieu continúa enriqueciendo y profundizando las mismas cuestiones. delineando progresivamente a partir de ellas la práctica y el sistema conceptual que conocemos hoy. Este proceso no se realiza, sin embargo de manera lineal. La reflexión epistemológica que jalona sus textos y la persistencia en las preguntas y en algunos conceptos que atraviesan todos sus trabajos pueden dar la ilusión de un camino recto y premeditado (...) sin embargo, el análisis de los textos revela vacilaciones, reelaboraciones y matices (...) que son seguramente apenas un reflejo de las verdaderas incertidumbres del camino de investigación, pero también y sobre todo de las causas oscuras de las elecciones teóricas más teóricas y más desinteresadas en apariencia, causas psíquica y sociológicamente orientadas, determinadas a menudo por el rechazo de otras posibilidades históricamente posibles y opuestas, pero también por preferencias y rechazos que provienen del propio *habitus* sociológico y social de Bourdieu. Martínez, Ana Teresa, *Pierre Bourdieu: Razones y lecciones de una práctica sociológica*. Buenos Aires, Manantial; 2007, pp. 87, 88

Se incluyen diferentes ejemplos que aunque no conforman una plataforma para un estudio de caso sí denotan efectos descritos teóricamente por Bourdieu y sirven de base para la argumentación. Estos ejemplos no siguen una serie cronológica ni intentan expresar condiciones transhistóricas de los campos, lo cual resultaría un contrasentido, pues éstos –como microcosmos relativamente autónomos– son entidades modernas. La referencia se hace entonces, a condiciones generales de los campos, aquéllas que se han ido perfilando a través del proceso de expansión de la racionalidad occidental.

Aunque como algunos críticos han observado<sup>4</sup>, no todas las manifestaciones sociales pueden encuadrar en los procesos que dan forma a la descripción bourdieana; aún se puede decir que la metodología de los campos puede ser usada sin tener por fuerza intenciones omniabarcantes y sí buscando construir marcos de referencia con los cuales se puedan operar análisis sistemáticos de los procesos que configuran los misticismos propios del circuito (por ejemplo, la distinción básica entre lo que es arte y lo que no, y la “mística del conceder” citada antes) que determinan la legitimidad y que manifiestan la ubicuidad de la dimensión de poder en las relaciones sociales que “crean” al arte.

Lo que se busca hacer es una revisión de estos marcos, desde los que se pueden pensar los campos modernos del arte y ejemplificar a partir de un foco: el *prestigio*. En cuanto a los ejemplos, se citan trabajos referentes a momentos de temprana modernidad y de premodernidad y entonces la intención es de contraste.

Este ensayo se compone de tres apartados. Cada uno menos abstracto que el anterior, aunque siempre se toma en cuenta tratar los conceptos bourdieanos lo más cercanamente posible al tema que se desarrollará en este texto. El primero es metodológico, en el segundo se abordan aspectos teóricos más específicos del problema, y en el tercero se presentan tres ejemplos donde se expone en cada uno un problema distinto.

---

<sup>4</sup> P. ej. Courcuff, Pierre Bourdieu (1930–2002) leído de otra manera. Crítica social post-marxista y el problema de la singularidad individual op. cit; y Lahire, Bernard, “Campo, fuera del campo, contracampo” en El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu; deudas y críticas, México, Siglo XXI; 2005

En el primer apartado se exponen los recursos analíticos que algunos enfoques de sociología relacional ofrecen (centrándonos en especial en la de Bourdieu). El objetivo de este apartado es mostrar cómo poder trabajar con el problema del prestigio, es decir de la función del capital simbólico desde la sociología y en qué medida es posible dar cuenta de sus vínculos con los aspectos, aparentemente, más difusos del arte como la genialidad y la calidad. Allí se hará una revisión sucinta de los conceptos fundamentales que permiten ocuparse de la sociología del arte desde una visión relacional, como una sociología política del arte, es decir, como una sociología que coloca al poder como un elemento transversal y constitutivo (pero no sustancial, sino relacional) de los vínculos en el campo de la producción cultural. Se retoman otros autores, principalmente como refuerzos para algunas ideas comunes a Bourdieu.

En el segundo apartado se aplican –si bien de una manera un tanto abstracta– ciertos conceptos; algunos de ellos basales en la teoría bourdieana y otras ideas que pueden ser tomadas como sugerencias de investigación, aunque sin esperar probar hasta qué punto el diagrama teórico de Bourdieu permite «revelar», en una analogía fotográfica, una exposición sociológica de escenas típicas del mundo del arte. Se hablará de componentes específicos de la sociología del arte, en una época que comenzaría a partir de la modernización del arte en el Siglo XVIII, haciendo mención de las raíces en las precoces manifestaciones de profesionalidad (es decir, de cierta autonomización) en el arte occidental que se remontan al Renacimiento temprano.

En este mismo apartado se apuntala la hipótesis de que hay una relación indisociable entre prestigio, crítica y tipos de público, que corresponde de una manera simétrica (e intercambiable) con la de capital simbólico, campo y habitus, en la medida que dan sostén a la ilusión artística (*illusio*). Esta idea aparece constantemente en Bourdieu, en el sentido que su trabajo plantea, entre otros problemas, encontrar la argamasa simbólica que hace funcionar al arte con todo y sus contenidos políticos y económicos, en el marco de la esquivo e históricamente intermitente ideología del “arte por el arte”.

Se busca enfatizar la manera en que el efecto de la firma o «de Rey Midas», como lo ha llamado a veces Bourdieu, es una de las claves de la naturaleza del mundo del arte. Bourdieu analizó problemas del campo de la producción cultural en trabajos como *La distinción* (1979) y *Las reglas del arte* (1992), *Un arte medio; los usos sociales de la fotografía* (1965) o *El amor al arte* (1966). También trabajó temas del campo en algunas conferencias publicadas como *Alta costura y alta cultura* (1974) y *Pero, ¿quién creo a los creadores?* (1980), aunque al parecer en éstas no se planteó con tanto ahínco los mismos problemas con relación a los fenómenos actuales del arte. Esto quizá porque considerara que la lógica general imperante de los campos, el fundamento de la *croyance*, apenas tendría por qué variar, refiriéndonos al Siglo XIX o XX, aunque las formas específicas del *enjeux* podrían ser tan vastas como los casos analizados.

No se busca establecer una «línea base» para discutir cuál arte es moderno o contemporáneo y cuál no (u otras etiquetas como “vanguardista”, “posvanguardista” o “posmoderno”) y tampoco se pretende hacer una revisión estrictamente histórica para exhumar los orígenes de las manifestaciones modernas del arte. Si serán referidas algunas de estas cuestiones, se hará sólo como un recurso que permite comprender por qué el «arte», tal cual se le entiende hoy, puede ser identificado con un momento inicial que se imbrica definitivamente con el proceso de racionalización del mundo occidental y en qué medida la idea misma de arte está implicada con el desarrollo del componente de poder del campo, expresado en las formas de ascenso social de sus agentes. Constantemente se notarán saltos de época, estilos y corrientes y esta libertad se tomará a sabiendas de propender ambigüedades metodológicas, pero con la intención de trabajar globalmente un tema que apenas se mira un poco a profundidad presenta todas las circunvoluciones y problemáticas imaginables.

Se parte de que el campo de la producción cultural, en lo que refiere a la manera cómo los artistas acumulan y usan su prestigio, corresponde a otros campos como el de “la alta costura” (tal como lo ha trabajado Bourdieu) y se busca ver como ese efecto de Midas, se-

guiría lubricando los cambios de estafetas que hacen circular los diferentes mercados del arte.

Se podrá observar cómo las constantes referencias al arte de vanguardia y a su aparente incompreensión popular, una vez transportadas allí las ideas de Bourdieu sobre el gusto, pueden filtrar para el análisis sociológico detalles sobre el terreno ambiguo de la legitimidad artística. Este terreno, algunas veces explorado por él en direcciones muy similares, normalmente se habría manifestado en la crítica de arte profesional como un juicio estético (p. ej. buen pintor, mal pintor, mediocre) o incluso axiológico (p. ej. un artista sincero, honesto, genial) pero menos frecuente en su traducción de realidad económica; es decir, en los casos en que se cuestiona si “vale lo que cuesta” por algún método distinto a la co-tización de un artista en un momento dado en el mercado del arte. Esta última pregunta, aparecería en la discusión central del campo, de manera menos usual viniendo de los agentes que están fuera del circuito imantado, como cuando los ciudadanos comunes cuestionan el precio de una obra que ha adquirido un museo público, ¡y que no parece una obra de arte! Situación probablemente obviada por los agentes inmersos, como los coleccionistas, los galeristas y los críticos. Uno de los casos que se analizará será la polémica alrededor de *Voice of fire* de Barnett Newman, la cual nos servirá precisamente para explicar esta conexión.

En resumen, lo que se presenta no es una investigación empírica, sino un ensayo sobre las posibles generatrices, que emergen de la revisión de estas formas “relacionales” (directrices) de pensar al arte, elaboradas por Bourdieu, quien siempre insistió en la pertinencia de explicitar críticamente los cimientos de este ámbito tan reactivo, en cuanto a la explicación de los estatus políticos de los artistas. En este sentido, se parte de la sugerencia de García Canclini:

Cabe aplicar a Bourdieu lo que él afirma de la sociología de la religión de Weber: su mérito consiste en haber comprendido que la sociología de la cultura "era un apartado y no el menor, de la sociología del poder" y haber visto en las estructuras simbólicas, más que una forma particular de poder, "una dimensión de todo poder, es decir, otro nombre de la legitimidad, producto del reconocimien-

to, del desconocimiento, de la creencia en virtud de la cual las personas que ejercen la autoridad son dotadas de prestigio".<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Canclini, Nestor García, "La sociología de Pierre Bourdieu" en, Bourdieu, Pierre. *Sociología y Cultura*. Grijalbo. Los Noventa. México. 1990, pp. 4

## ***I. Prestigio y sociología***

---

### **1. Perspectiva sobre la producción social del prestigio en el arte en el trabajo de Bourdieu**

#### **Prestigio.**

(Del lat. *praestigium*).

1. m. Realce, estimación, renombre, buen crédito.
2. m. Ascendiente, influencia, autoridad.
3. m. p. us. Fascinación que se atribuye a la magia o es causada por medio de un sortilegio.
4. m. p. us. Engaño, ilusión o apariencia con que los prestigiadores emboban y embaucan al pueblo.

(RAE)

#### ***Prestigio en la sociología***

Joseph S. Boucek, en *la sociología del prestigio* se esfuerza por demostrar como el prestigio puede ser visto en casi todas los casos de relación social en donde se han instituido rituales o agencias de consagración. En el ejército, en la medicina y en la música, los premios y las condecoraciones ornar fenómenos de emplazamiento en sitios y lugares que se valoran en función de sus otros desiguales. Pero las recompensas y las distinciones, en tanto que señales, indican algo más profundo. El premio Nobel va acompañado de una cuantiosa gratificación económica, pero su efecto de ninguna manera se reduce a ésta. El

reconocimiento mismo sugiere que el beneficiario no proviene del lugar más recóndito del espacio social, sino que está vinculado a una condición previa: “Evidentemente, los portadores del prestigio están limitados a situaciones específicas en las cuales los signos y símbolos de prestigio están referidos a individuos particulares o a grupos”<sup>6</sup>.

Las formas que toman los efectos del poder en el campo de arte, no necesariamente ajustan con las que éstos asumen en el de la política. No obstante, se puede decir que algunas relaciones son isomórficas. La situación de un soldado raso, declarado héroe de guerra, no es idéntica a la de un biólogo que recién ha publicado en *Nature*. Ambos provienen de espacios de relaciones distintos donde el hecho reconocido no es igual, aunque sí, hasta cierto punto equivalente. Hay cosas similares que se valoran; cualidades, decisiones y atribuciones que les permiten hacerse de una condición diferenciada dentro grupo del que provienen. La distinción, sin embargo, les permitirá cosas distintas. Es en este sentido que se puede pensar una singularidad para el caso de los campos del arte, en la forma que asumen las operaciones de los mecanismos que *dan* prestigio, así como la forma en que los artistas hacen de éste un elemento práctico en el litigio cotidiano de sus relaciones.

La etimología de “prestigio”, que evoca la palabra en latín *praestigium*, remite a “amarrar”, compuesto de *prae*, que significa “antes”, y *stringere*, “atar”. Esta composición muestra el significado sociológico más preciso de la palabra, que alude a un encantamiento, al *prejuicio* en su forma más efectiva. *Prestigio*, sería entendida, de forma preliminar y desde la teoría bourdieana, como la clave de un tipo de capital específico (simbólico), que se puede observar en el campo artístico, y que está directamente implicado con la idea de *illusio*, de la creencia generalizada en las formas de juego en el campo del arte. Sin necesidad de oponerlo completamente al capital económico, el capital simbólico derivado y a su vez generador de prestigio, toma posición en el campo artístico como lo que está

---

<sup>6</sup> Boucek, Joseph, “La sociología del prestigio”, en *REVISTA DE ESTUDIOS POLÍTICOS*, 1957, ISSN 0048–7694, Nº 94, Madrid, CEPC; 1957, pp.81–98 [www.cepc.es/rap/Publicaciones/Revistas/2/REP\\_094\\_083.pdf](http://www.cepc.es/rap/Publicaciones/Revistas/2/REP_094_083.pdf)



en-juego (*enjeux*)<sup>7</sup>, a veces acompasado, pero también a veces en disensión del capital económico o de cualquier otra especie.

El interés en el arte que se expondrá, es uno vinculado estrechamente al efecto de consagración y a la institución profesional de la crítica y por ello el capital que determinaría la lógica del juego (en tanto lógica identificable con el componente autónomo del campo) no es económico, sino simbólico. La producción de arte, se tratará pues, desde su división de arte “puro”, tal como lo maneja Pierre Bourdieu, diferenciado del arte “mercantil”<sup>8</sup>. Esto va en el mismo sentido que la observación anterior sobre el contenido político en el campo de la ciencia. Bourdieu escribe:

The autonomization of intellectual and artistic production is thus correlative with the constitution of a socially distinguishable category of professional artists or intellectuals who are less inclined to recognize rules other than the specifically intellectual or artistic traditions handed down by their predecessors, which serve as a point of departure or rupture. (...) This process of autonomization is comparable to those in other realms. Thus, as Engels wrote to Conrad Schmidt, the appearance of law as such, i.e. as an “autonomous field”, is correlated with a division of labour that led to the constitution of a body of professional jurists. Max Weber similarly notes, in *Wirtschaft und Gesellschaft*, that the “rationalization” of religion owes its own “autonormativity” —relative independence of economic factors— to the fact it rests on the development of a priestly corps with its own interests.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Bourdieu, Pierre, “Algunas propiedades de los campos”, en *Cuestiones de sociología*, Madrid, Istmo; 2003, pp. 112

<sup>8</sup> Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte*, op. cit.

<sup>9</sup> Se cita este texto en inglés, porque hasta el momento en que se escribe este trabajo, no se tiene a la mano una traducción acreditada al castellano, aunque algunos ensayos contenidos en *The field of cultural production* sí se han recopilado en otras publicaciones. Cuando así ha sido, se tomó la traducción al castellano. La nota dice:

[La autonomización de la producción intelectual y artística es así correlativa con la constitución de una categoría socialmente distinguible de artistas profesionales o intelectuales, que están menos inclinados a reconocer las reglas que no sean específicamente las tradiciones intelectuales o artísticas dictadas por sus predecesores, que sirven como punto de partida o de ruptura. (...) Este proceso de autonomización es comparable a los de otros reinos. Así pues, como escribió Engels a Conrad Schmidt, la aparición de la ley como tal, es decir, como un campo “autónomo”, se correlaciona con una división del trabajo que llevó a la constitución de un cuerpo de juristas profesionales. Max Weber nota de manera similar, en *Wirtschaft und Gesellschaft*, que la “racionalización” de la religión debe su propia “autonormatividad” —la relativa independencia de los factores económicos— al hecho de que se apoya en el desarrollo de un cuerpo sacerdotal con sus propios intereses.] Bourdieu, Pierre, *The field of cultural production*; US, Columbia University Press, 1993, Pág. 2. (La traducción es mía.)

Este “cuerpo sacerdotal” es expresión de un orden que no se ciñe a otros principios con más fuerza que a los suyos. Loïc Wacquant anota que de forma parecida a “como los *lebensordnungen* de Weber, los “órdenes vitales” económico, político, estético e intelectual en los que la vida social se divide bajo el capitalismo moderno, cada campo prescribe sus valores particulares y posee sus propios principios reguladores.”<sup>10</sup>

Para Bourdieu, aun cuando los campos en general tendrían principios comunes de autonomización (principios que podríamos pensar analíticos), contarían, sin embargo, características particulares (o concretas). Estas particularidades, a su vez, podrían ser (también de forma analítica) extensivas a los diferentes campos del arte que pueden ser investigados. Estas propiedades serían comunes por sus matrices históricas. El contenido y la forma particular de las luchas internas en los diferentes campos artísticos, de los valores, los significados y las prácticas pueden ser radicalmente diferentes, pero sendas evoluciones modernas estarían determinando formas de relación y estructuración comunes. Estas formas de las relaciones, de las instituciones y de los actos de consagración, se puede ver que ocurren con cierta similitud en los campos ya que las prácticas artísticas, pese a las enormes diferencias que comportan, son semejantes. La noción de «lo artístico» como hoy se entiende ordinariamente, se ha configurado a través del curso de la modernidad y de los procesos de autonomización de lo que Bourdieu llama «el campo de la producción cultural».

García Canclini recurre al proceso de autonomización del campo de la producción cultural, para justificar una matriz común de las distintas esferas de la producción artística, así como para su tratamiento con la noción de campo a partir de la dominancia del capitalismo en los Siglos XVI y XVII:

La complejidad del proceso productivo fue diferenciando las áreas del trabajo, separando los aspectos de la actividad humana —el cultural, el político, el económico, la vida cotidiana—y liberando a

---

<sup>10</sup> Bourdieu, Pierre, *Una invitación a la sociología reflexiva*, México, Siglo XXI; 2005b, pp. 44

cada uno de ellos del control religioso. Con el desarrollo de la burguesía se forma un mercado específico para los objetos culturales, en el cual las obras son valoradas con criterios propiamente estéticos y nacen los lugares necesarios para exponer y vender las mercancías: los museos y las galerías. Mientras en otros sistemas económicos la práctica artística estaba entremezclada con el resto de la vida social, la burguesía crea "instancias específicas de selección y consagración", donde los artistas ya no compiten por la aprobación religiosa o el encargo cortesano sino por "la legitimidad cultural". El escritor es valorado en los salones literarios, luego en las editoriales; el pintor abandona los grandes muros y se reduce al lienzo, que además encierra en un marco; el escultor ya no busca adecuar su obra a las proporciones de un espacio público, sino a las exigencias autónomas de su exhibición privada. De este modo, el campo artístico se configura como si fuera un orden independiente en el que los objetos circulan con una autonomía desconocida en cualquier otra época.<sup>11</sup>

Un par de siglos después, durante los Siglos XIX y XX, la proliferación de las vanguardias artísticas en Europa, América Latina, Estados Unidos y prácticamente en todo el mundo habla de esta concomitancia de los referentes que las vanguardias buscarían quebrar y que expresaban repetitivamente la separación de la esfera de la producción cultural de todas las demás, así como su propia dinámica conflictiva. Como lo expresa Andreas Huyssen,

...la mayor meta de las vanguardias europeas era socavar, atacar y transformar el «arte institucional» burgués. Este ataque iconoclasta a las instituciones culturales y a las maneras tradicionales de representación, a la estructura narrativa, la perspectiva y la sensibilidad poética sólo tenía sentido en países en los que el «arte culto» jugaba un papel esencial en la legitimación de la dominación política y social burguesa; por ejemplo, en la cultura del museo y del salón, en los teatros, salas de conciertos y teatros de ópera y en el proceso de socialización y educación en general.<sup>12</sup>

Esta cita de Huyssen refiere cómo el proceso en el que se vieron envueltas las vanguardias —en primer lugar las históricas, como el dadaísmo, el surrealismo y el realismo soviético, y la posterior reacción a las formas más aceptadas del arte en los Estados Unidos de la segunda posguerra, es decir, los movimientos cercanos al *pop art*—, implicaba un enfrentamiento paradójico del arte contra el arte: de un arte hasta cierto punto marginal, contra

---

<sup>11</sup> Canclini, Nestor García, *La sociología de Pierre Bourdieu*, op. cit, pp. 7

<sup>12</sup> Huyssen, Andreas, "En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70", en *Modernidad y Postmodernidad* (Picó, Josep, comp.) Alianza, Madrid; 1988, pp. 150

un arte hecho institución. Pero esta lucha sólo tenía cabida en el marco de una plena autonomización del campo de la producción cultural, y a su vez, del arte. Esta separación si bien era ya una realidad, filtraba la “relatividad” de la autonomía, en especial cuando se piensa que la estética institucionalizada que las primeras vanguardias atacaron fue ese arte “burgués” que correspondía a una forma social histórica y a las visiones sobre su posible cambio.

Este curso de la autonomización, continua, pero con interrupciones y vaivenes, ha contenido como un péndulo las oscilaciones entre el arte “puro” y el arte más mercantilizado, pero también entre un arte que se podría llamar “desinteresado”, y otro más “comprometido” con una lectura ya no sólo iconoclasta y reactiva, sino a veces de lleno revolucionaria, cuando menos con relación a las estructuras propias del campo.

### ***La autoría***

El tema del *autor* en el arte como un elemento central de la polémica sobre el valor de la obra no siempre ha jugado el mismo papel. Antes de la irrupción de la figura del artista en el Renacimiento, que poco a poco se desgajó de las ataduras formalistas que le imponían las condiciones sociales de producción premodernas, los cuestionamientos que se podían hacer de una obra de arte estaban más acotados; y este decir “que rompió”, encierra un problema que atañe a la sociología de la cultura: cómo es que se produjo esta especie de “liberación” de ciertos recursos artísticos si todo parecía perfectamente encerrado en un círculo mercantil de demanda y oferta, donde el tema de esa “libertad” estaba supeditado a cuestiones más apremiantes como su significación clara, es decir el cumplimiento de su función comunicativa encima de cualquier otra cosa.

El prestigio de un autor no se jugaba en riesgos temáticos y apenas en términos formales; los aspectos políticos y económicos estaban prácticamente soldados a la procedencia y

desempeño usuales de los artistas. Lo que Bourdieu llama la ideología de “el arte por el arte”, todavía no aparecía en escena y no había necesidad de escindir la producción artística y el dinero: se hacía un arte que se pudiera vender, tal como se hacía una silla en la que alguien se pudiera sentar. Ese cambio significó después, con la bohemia y otras expresiones vanguardistas, un desprecio (parcial y ambiguo) del mercado económico, pasando al plano de lo artísticamente valorado, la propia marca de la vida del autor como un componente de los adentros simbólicos de una obra, que también es ese “amarre previo” que incita el prestigio:

El interés por la persona del escritor y el artista aumenta a medida que el campo intelectual y artístico adquiere autonomía y, correspondientemente, se eleva el *status* (y el origen social) de los productores de bienes simbólicos.<sup>13</sup>

Un arte basado en patrocinios muy corporativizados en ciertas figuras e instituciones, no ponía en un lugar tan central como hoy la marca de autor; ésta no parecía resultar tan importante a la hora de esclarecer si una obra resultaba o no valiosa. La pura forma «hablaba» de la calidad (especialmente tratándose de arte sacro, pero también cuando se dedicaba a funciones más decorativas que ceremoniales, de un ámbito más doméstico) y no era necesario agregar nada más que la solución refinada del trabajo, tal como sucedía con otras expresiones creativas artesanales, los problemas resultaban, en palabras de Clement Greenberg en un «alejandrismo inmóvil»<sup>14</sup>.

La transformación radical posterior al romanticismo que se puede asir con relación a este cambio de peso de la figura del artesano al artista, si seguimos la lógica de Bourdieu, no es una circunstancia técnica (o de maestría como defenderían historiadores como Gombrich<sup>15</sup>) sino cultural y política, paralela a la mistificación de la vida del escritor:

---

<sup>13</sup> Bourdieu, Pierre, “Campo intelectual, campo del poder y habitus de clase” en *Campo del poder y campo intelectual*, Argentina, Montessor; 2002, pp. 99

<sup>14</sup> Greenberg, Clement. *Arte y cultura: ensayos críticos*. Barcelona Paidós, 2002, Pág. 16

<sup>15</sup> Gombrich, Ernst Hans, *Ideales e ídolos. Ensayos sobre valores en la historia y el arte*, Barcelona, Debate; 2004

Precisamente porque los escritores románticos viven, casi bajo la mirada de la posteridad, una vida cuyos mínimos detalles son dignos de ser recogidos en autobiografía, precisamente porque –gracias al género literario de las “memorias”– reunifican todos los momentos de la propia existencia integrándolos en un proyecto estético reconstruido; en fin, porque hacen de su vida una obra de arte y un objeto de obra de arte, estos escritores provocan una lectura biográfica de su obra e invitan a concebir la relación entre obra y público como una comunión personal entre la “persona” del creador y la “persona” del “lector”. Pero más profundamente, el culto romántico de la biografía es parte integrante de un sistema ideológico al que pertenecen también el concepto de “creación” como expresión irreductible de la “persona” del artista...<sup>16</sup>

Independientemente de cuáles puedan ser, dependiendo de los casos específicos, las diferencias entre el trabajo de los artesanos y artistas afincados en un mismo lugar a un mismo tiempo, la diferencia que nos interesa no es sobre su estilo, ni siquiera sobre el grado de dominio técnico que puedan tener sobre una técnica o material, sino sobre la autoconcepción que parecen tener los artistas, y en especial los que mantienen esa concepción romántica sobre su propia existencia.

En esta coyuntura histórica, moderna en ciernes, de formación de los campos artísticos se tuvo que bifurcar la idea del artesano que produce para una demanda existente y el artista que “crea” arte y al hacerlo, exige a su público un entendimiento distinto; es decir, que prácticamente crea a su público. No se está defendiendo esta posición de forma absoluta y ello sería muy cuestionable, pues tendería a absolutizar en dos polos cuestiones que en realidad son relativas y están en distintos grados entrelazadas. No obstante, este viraje permite ver con cierto artificio como aparecía el mercado en una forma “normal” e “invertida” a medida que el proceso de autonomización ponía en el centro del *enjeux* el intercambio del capital simbólico que va ganando peso a otras especies de capital.

Este fenómeno de ascenso del artista como alguien diferenciado por naturaleza del público (lector, espectador, oyente) ha significado en la modernidad, según entiende Bourdieu, un proceso de amplísima magnitud, que es nada menos que la autonomización del campo del arte y de su seno, el campo de la producción cultural. Este proceso habría ido acom-

---

<sup>16</sup>Bourdieu, Pierre, Campo del poder y campo intelectual, op. cit., pp. 13, 14

pañado de una tendencia a una cierta autoconsciencia de los artistas, a una vocación artística, que literalmente «llamaba» a una vida memorable, a contrapelo del común de la producción moderna, crecientemente mecanizable.

Bourdieu define tres elementos claves para hacer un análisis riguroso de los hechos intelectuales y artísticos desde una perspectiva sociológica. Estos tres elementos no sólo son necesarios sino que captan varios «niveles de realidad social símilmente conectados»:

- El análisis de la posición de los intelectuales y artistas en el campo del poder, es decir con relación positiva o negativa a la clase dirigente.
- El análisis de las relaciones objetivas de los grupos que pugnan por la legitimidad en un momento particular<sup>17</sup>.
- La construcción del *habitus* como sistema de disposiciones socialmente construidas, es decir como estructuras estructuradas y estructurantes<sup>18</sup>.

Estas dimensiones metodológicas las sugiere Bourdieu para poder hacer la elaboración crítica del estatus artístico y así poder explicar fenómenos como el prestigio de los autores y sus obras. Con este método se podría hacer sociogénesis del prestigio y de sus formas negativas. En este trabajo ya que no se hará un estudio de caso, no se seguirán estas pautas en una secuencia predada, pero sí en su imbricación.

---

<sup>17</sup> Sobre este punto Bourdieu señala: “Es oportuno en consecuencia reconstruir las lógicas objetivas del campo intelectual [o artístico] y el campo del poder, dos sistemas relativamente autónomos, si bien uno está inserto en el otro. Esto es la condición preliminar para construir la trayectoria social como sistema de *rasgos pertinentes* de una biografía individual o de una clase de biografías...” (*Ibid*, pág. 106)

<sup>18</sup> *Ibid*, pp. 106, 107

### ***Idea épica del artista***

La vida reconstruida del artista a través de su paradigmática expresión en la biografía, muchas veces ha sido estereotipada con un aire de excepcionalidad, pese a que en las formas más contemporáneas haya a veces mermado la sobriedad racional, estoica y febril a cambio de un tono quijotesco y que en muchas disciplinas se hayan relajado los cánones y exigencias mínimas para el consumo del arte <sup>19</sup>. No obstante, la distinción primordial entre artistas y no artistas reviste marcajes que son reveladores de la lucha por los bienes simbólicos y la posición de la fracción de artistas e intelectuales en otros ámbitos de enclausamiento y dominación como el económico y el político.

Estas señas se impregnan de un asunto primordial: “...los escritores y los artistas constituyen, al menos a partir del romanticismo, una *fracción dominada de la clase dominante*, que en razón de su posición estructuralmente ambigua está necesariamente obligada a mantener una relación ambivalente tanto con las fracciones dominantes de la clase dominante (los burgueses) como con las clases dominadas (el pueblo) y a hacerse una imagen ambigua de la propia función social.”<sup>20</sup> Esta observación es la bisagra que nos permite cuestionar algunos fenómenos que tienen que ver con una aparente incompreensión del arte contemporáneo por los grandes públicos, forma de ver que tiende constantemente a afirmar las ontologías del «verdadero» arte y del artista promovidas por el romanticismo.

El genio épico referente mítico del «gran» arte occidental que crea objetos de una naturaleza artística, ontológica y técnicamente distintas a los de la producción cultural común, parece que sólo podía ser destruido desde sí mismo, cuestionando su propia razón de

---

<sup>19</sup> Benjamin sugiere, en cuanto a la actitud característica del espectador del cine de su época, que el *recogimiento* necesario para corresponder a la solemnidad de una obra, queda fuera de lugar con novedades, como la *distracción* que promovía el dadaísmo. El “estar a solas con Dios”, que preconfigura la idea del genio, daba paso a un creador mundano y poco espiritual que creaba, por ejemplo, “ensaladas de palabras”. Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*; México, Ítaca; 2003, pp. 90

<sup>20</sup> Bourdieu, Pierre, *Campo del poder y campo intelectual*, op. cit., pp. 108



existencia con una sacudida interna, —misma que habría sido encarnada por el personaje de Marcel Duchamp<sup>21</sup>—. Aunque aún con su paradoja expuesta —la del generar arte “anti-arte”—el campo no habría de colapsarse. Así lo demuestran casi cinco décadas que nos separan de esa última oleada artística en la que destacaron Warhol y el *pop*, e incontables vanguardias artísticas, algunas de las cuales, hasta hace poco más de dos décadas seguían tomando en serio su propia vigencia, si bien ya no necesariamente con el típico sentido de trascendencia que caracterizó al arte “culto” más clásico, aquél con un «misticismo platonizante», según la expresión de Gombrich.

Los lenguajes, los discursos y las premisas de las que parten algunas propuestas contemporáneas parecen haber fagocitado la crítica más ácida, auxiliándose, a veces, de un sentido del humor acre jugado en el filo de las definiciones clásicas de lo político y de lo económico, disolviendo la densidad de los compromisos tradicionales referentes a discursos en la esfera política y proponiendo nociones de arte dispares, mucho más laxas y contradictorias.<sup>22</sup>

La sociología ha tratado el tema de la producción del arte, pero muy frecuentemente ciñéndose a las perspectivas subjetivistas y aún positivistas de la producción artística, que ven a ésta como un territorio inasible para la comprensión sociológica o prácticamente

---

<sup>21</sup>Tobón Giraldo, refiriéndose al orinal de Duchamp, escribe: “La *Fuente*, al ocultar su carácter artístico, hace evidente la importancia de diversas instituciones y del contexto cultural en el *ser arte* de la obra: su reconocimiento como arte sólo fue posible gracias a la mediación de los museos, la crítica de arte, los propios artistas, los espectadores y, en general, todo el amplio espectro de los interesados en el arte, a través de un proceso relativamente largo (...) la *Fuente* se ha convertido en un testigo favorito en la argumentación a favor del carácter social e institucionalmente mediado, por principio, de toda obra, lo que ha sido formulado conceptualmente en el marco de la filosofía analítica del arte con el concepto de «mundo del arte».” Tobon Giraldo, Daniel Jerónimo; “El caso de Mr. Mutt: autoridad y razón en el «mundo del arte»”(2008), pp. 85 en Arango Gomez, et. al. (Coord.), *El museo y la validación del arte*, Medellín, La Carreta Editores/Universidad de Antioquia; 2008

<sup>22</sup>Quizá esta pluralización de los discursos que se aglutinaban antes en los movimientos artísticos y la accesibilidad tanto de los medios de producción como de consumo hacen posible la existencia de nuevos espacios y formas de exhibición del arte, con públicos más amplios, aunque no necesariamente tan diferentes. Por ejemplo el blog de diseño *ffffound* ([www.ffffound.com](http://www.ffffound.com)) o la galería virtual de arte *but does it float* ([www.butdoesitfloat.com](http://www.butdoesitfloat.com)) a cuyos portales accede todo el tiempo, un caudal de público sólo relativamente global, diverso y anónimo.

para cualquier análisis con menor “calidad” poética que el propio objeto estudiado, o bien tratando al arte y a todo su circuito de producción como un residuo o producto mecánico de áreas *más* determinantes o estructurales de las sociedades de donde procede. Bourdieu escribe que “la tradición positivista se deja imponer tal objeto preconstituído (el artista individual o la obra individual que es lo mismo bajo apariencias diversas). De esta manera continúa concediendo lo esencial a la ideología romántica del genio creador visto como individuo único e insustituible.”<sup>23</sup>

Bourdieu apuesta por un modo de construcción sociológica con la metodología de los campos, que logre captar el efecto de *refracción* que las esferas aledañas a la producción artística, como la esfera de la producción “económica” o bien el campo de la lucha por el poder político, ejercen sobre el campo relativamente autónomo del arte. La *refracción* se distinguiría de la *reflexión*, en tanto que supone cambios importantes en las formas de vincular diferentes secciones o momentos del espacio social. La idea del arte como *reflejo*, no permitiría captar la producción del valor específico (o del fetiche) particular que el arte suscita en su campo de atracción. Bourdieu se esforzó en teorizar las formas en las que el mundo del arte se organiza como campo y a partir de esta semi-esfericidad, describir las interacciones de ese con otros campos modernos, o bien las intersecciones donde ocurren ciertos fenómenos.

Como Canclini lo ha observado, Bourdieu entiende la cuestión del valor en el arte, no como “la suma del costo de producción, la materia prima y el tiempo de trabajo del pintor: la fuente del valor no reside en lo que hace el artista, ni en cómo lo hace, ni en la decisión del marchante o la influencia de tal galería.”<sup>24</sup> Bourdieu propone que sólo estudiando el campo de las relaciones objetivas sería posible comprender la producción del valor de las obras, así como las apreciaciones que hacen de ellas los agentes que se hallan contenidos en él. Las luchas interiores que dan lugar a la búsqueda del monopolio de la legitimidad

---

<sup>23</sup> Bourdieu, Pierre, *Campo del poder y campo intelectual*, op. cit., Pág. 97

<sup>24</sup> García Canclini, Nestor, *La sociología de Pierre Bourdieu*, op. cit., 5

tejen el sistema de relaciones donde las obras cobran vida y adquieren la potencia que consagra su fama y la de sus productores.

En el decurso de la teoría sociológica el problema de la construcción del valor de las obras de arte ha sido un tema ambiguo<sup>25</sup>. Bourdieu objeta la parcialidad de la idea del valor referido sólo al coste de producción, cuando sólo se toma en cuenta al productor individual como el que genera el valor de la obra material. Este planteamiento del valor de las obras culturales legítimas,

... es falso si se entiende la producción de la obra de arte como sagrado y consagrado, producto de una inmensa empresa de *alquimia simbólica*, a la que contribuyen, con la misma convicción y con beneficios muy desiguales, el conjunto de los agentes implicados en el campo de producción (...) Otras tantas contribuciones ignoradas del materialismo parcial del economicismo que basta con tomar en cuenta para percibir que la producción de la obra de arte, es decir, del artista, no constituye una excepción a la ley de la conservación de la energía social.<sup>26</sup>

Una de las aportaciones de Bourdieu en su proyecto de una sociología de campos ha sido insistir sistemáticamente en cómo se pueden acotar los ámbitos de la acción y relaciones sociales para poderlos analizar y a partir de ahí, explicar y proponer reflexiones sobre la propia observación sociológica en general, que apunten hacia una ciencia situada, que pudiera socavar el autoritarismo intrínseco de los discursos legitimados, incluyendo al de sí misma como ciencia.

La relacionalidad de la sociología bourdieana, como en otros intentos sociológicos epistémicamente similares, permite captar la construcción de las relaciones sociales tomando en cuenta a las estructuras y a las acciones como dos momentos de la misma vida social; también posibilita la observación restringida de las formas en las que se generan las propiedades de los agentes y de los objetos que ahí se crean y ahí mismo son apropiados, aún cuando los escenarios donde suceden las acciones sociales no están aislados completamente de las fuerzas externas. Bourdieu nos permite tomar una sección discreta (como

---

<sup>25</sup> Ver por ejemplo: García Canclini, Nestor, *La producción simbólica: teoría y método en sociología del arte*, México, Siglo XXI; 1979

<sup>26</sup> Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte*, op. cit., Pág. 257

procedimiento heurístico) de «lo social» para poder conferirle analíticamente propiedades particulares que permitan explicar efectivamente los fenómenos en su interior.

En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), Walter Benjamin enfatizó una idea de valor que tenía que ver más con lo simbólico que con lo económico. Su distinción entre “valor de culto” y “valor de exhibición”, hace referencia a la cristalización de relaciones y efectos rituales y políticos en las obras de arte, que las in-forman de maneras no únicamente económicas. El valor del arte en la modernidad que Benjamin observa, se halla arraigado en la tradición, encerrado en un cierto misticismo oscilante entre el esoterismo del culto y exoterismo de la exhibición<sup>27</sup>.

La producción social del prestigio, como algo relativamente propio a la lógica del campo de la producción cultural, es una idea que Bourdieu desarrolla y que está entretrejida en el cruce entre varios conceptos tales como capital simbólico, *illusio* y *enjeux*. Aún más, podría decirse que la sociología de Bourdieu utiliza el problema de la construcción del prestigio como uno de sus temas básicos para comprender la generación de los productos simbólicos específicos de los campos.

Estas consolidaciones del prestigio se pueden entender como cristalizaciones muy dinámicas del *capital*. Y para explicar eso es necesaria una recapitulación de los conceptos metodológicos de Bourdieu, que constituyen también el marco más circunscrito de los fenómenos artísticos.

El tratamiento de Bourdieu sobre el tema del prestigio es algo que si bien se halla prácticamente en todos sus trabajos, está tratado de forma diferente según el campo que atañe. Para poder exponer después los ejemplos que se citarán, se recapitularán los puntos cardinales de la sociología de Bourdieu.

---

<sup>27</sup> Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, op. cit.

## 2. Principales conceptos metodológicos

### Relacionalismo metodológico

#### *Relación sujeto/estructura*

En el texto *The field of cultural production*, Bourdieu señala la necesidad de pensar los problemas de la sociología del arte y especialmente los que atañen a la clave del poder de modo *relacional*:

Few areas more clearly demonstrate the heuristic efficacy of *relational* thinking than that of art and literature. Constructing an object such as the literary field requires and enables us to make a radical break with the substantialist mode of thought (as Ernst Cassirer calls it) which tends to foreground the individual, or the visible interactions between individuals, at the expense of structural relations –invisible, or visible only through their effects –between social positions that are both occupied and manipulated by social agents which may be isolated individuals, groups or institutions. There are in fact very few other areas in which the glorification of “great individuals”, unique creators irreducible to any condition or conditioning, is more common or uncontroversial...<sup>28</sup>

El problema metodológico de la relación sujeto/estructura al cual Bourdieu ofrece una alternativa, ha dado pie antes y después de él, a una de las más profundas y largas controversias en la teoría sociológica. La forma de pensar que antepone siempre al sujeto y a su propia dinámica cerrada a las formas estructurales a las que da pie su acción, o a la inversa, pensar con dificultad cualquier desviación de la media cuando la coerción estructural

---

<sup>28</sup> [Pocas áreas demuestran más claramente la eficacia heurística de pensamiento relacional que el de arte y literatura. Construir un objeto, como el campo literario requiere y nos permite hacer una ruptura radical con el modo de pensamiento sustancialista (como Ernst Cassirer lo llama) que tiende a destacar lo individual, o las interacciones visibles entre los individuos, a expensas de las relaciones estructurales –invisibles, o visibles sólo a través de sus efectos– entre las posiciones sociales que son a la vez ocupado y manipulado por los agentes sociales los cuales pueden ser individuos aislados, grupos o instituciones. De hecho, hay muy pocas otras áreas en las que la glorificación de los “grandes individuos”, los creadores únicos irreductibles a cualquier otra condición o condicionamiento, sea más común o incontrovertida...] Bourdieu, Pierre, *The field of cultural production*; op. cit., Pág. 20 (La traducción es mía)

es la única manera de explicar lo social, es precisamente la antinomia que Bourdieu busca superar. En su libro *La producción simbólica* (1970), García Canclini, citaba a Sartre (*Crítica de la razón dialéctica*) preguntándose si verdaderamente el materialismo histórico era insuficiente para explicar los fenómenos artísticos, en una formulación del problema que éste planteaba: “el marxismo demuestra que Valéry era un intelectual pequeñoburgués; pero no puede explicarnos porque todos los intelectuales pequeñoburgueses no son Valéry”<sup>29</sup>

La pregunta sobre cuál es la «realidad» del fenómeno de lo social, si la simple acción indivisible y por tanto irreductible de los individuos, o la normatividad que vigila y tornea todas las acciones y la estructura es una proyección del mismo problema que orillaba a Karl Marx a criticar la forma insular de pensar la vida humana.

En contraste con las formas “monistas” de presentar lo social, la sociología de Bourdieu le concede lugar no al individuo ni a la estructura sino a las relaciones sociales. La tendencia a favorecer una u otra forma, escribe Wacquant, es en primer lugar lingüística y propende a “favorecer la sustancia a expensas de las relaciones [la cual] se ve reforzada en tanto los sociólogos siempre compiten con otros especialistas en la representación del mundo social, especialmente con los políticos y los expertos de los medios de comunicación que tienen intereses creados en esa manera de pensar propia del sentido común”<sup>30</sup>

De la lógica relacional desde la que parte Bourdieu, se derivan sus dos conceptos nucleares: *habitus* y *campo*. Éstos constituyen formas de pensar lo social como *ases de relaciones*. Las nociones nacidas de la larga presencia en la teoría social de concepciones monistas, serían bajo este enfoque inadecuadas para expresar los fenómenos que describen, como si las palabras no se ajustaran a la corpulencia de los procesos teorizados:

---

<sup>29</sup> Sartre, Jean Paul, citado por Canclini en Canclini García, Nestor, *La producción simbólica*, op. cit., Pág. 9

<sup>30</sup> Bourdieu, Pierre y Wacquant, Lóic, *Una invitación a la sociología reflexiva*; México, Siglo XXI; 2005b, Pág. 42

...Bourdieu hace estallar la vacua noción de “sociedad” y la reemplaza con las de campo y espacio social. Para él una sociedad diferenciada no es una totalidad sin fisuras integrada por funciones sistémicas, una cultura común, conflictos que la surcan, o una autoridad que la abarca sino un conjunto de esferas relativamente autónomas de “juego” que no pueden sumergirse bajo una lógica societaria general ya sea la del capitalismo, la modernidad, o la posmodernidad.<sup>31</sup>

### ***El concepto de composición en Norbert Elías; posiciones sociales en Pierre Bourdieu***

Norbert Elías, por su parte, hace aportaciones a los problemas derivados de la relación sujeto y estructura al proponer formas relacionales de entender lo social. En particular al aplicar su concepto de *composición*, cuyo vigor queda demostrado en el estudio que preparaba antes de morir sobre la vida de Mozart<sup>32</sup>. En este trabajo trata el tema de la construcción del prestigio en el circuito del arte, aunque durante el Siglo XVIII, época en la que su marco general aparecía con unas características muy distintas a las que adquirió en los siglos posteriores. En *El proceso de civilización*, Elías detalla lo que entiende por «composición»:

En lugar de la imagen del ser humano como una «personalidad cerrada» —y a pesar de su significado ligeramente cambiante, la expresión es ilustrativa— aparece la imagen del ser humano como una «personalidad abierta» que, en sus relaciones con los otros seres humanos, posee un grado superior o inferior de autonomía relativa, pero que nunca tiene una autonomía total y absoluta y que, de hecho, desde el principio hasta el final de su vida, se remite y se orienta a otros seres humanos y depende de ellos. El entramado de la remisión mutua entre los seres humanos, sus interdependencias, son las que vinculan a unos con otros, son el núcleo de lo que aquí llamamos composición, composición de unos seres humanos orientados recíprocamente y mutuamente dependientes. Como quiera que los seres humanos tienen un mayor o menor grado de dependencia recíproca, primero por naturaleza y luego por el aprendizaje social, por la educación y por la socialización a través de necesidades de origen social, estos seres humanos únicamente se manifiestan como pluralidades; si se permite la expresión, como composiciones.<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> *Ibid*, Pág. 44

<sup>32</sup> Elías, Norbert, *Mozart: Sociología de un genio*; Barcelona, Península; 2000

<sup>33</sup> Elías, Norbert, *El proceso de civilización*; México, FCE; 1987, Pág. 44

Aunque Elías no construye campos en el sentido bourdieano (en parte porque el periodo que trabaja en su estudio sobre Mozart, refiere a un momento de muy precaria o nula autonomía de la producción musical y en parte porque la metodología de campos no es la única manera de analizar relacionamente<sup>34</sup>), mapea sistemáticamente los agentes y las posiciones en el espacio social. Elías es explícito en cuanto a tener en cuenta la condición relacional de las categorías que usa y la interdependencia de los procesos a los que se refiere; es notable cómo estructura sociológicamente la génesis del prestigio en el caso de Mozart, por la forma en que interrelaciona no solo los productos culturales como tales (la música cortesana en ese caso), sino también la propia interpretación de la vivencia emocional de los agentes, creando una auténtica sociogénesis de la “genialidad”, de la «existencia objetiva» de los sujetos y de la imbricación crucial de la vivencia subjetiva en los procesos creativos.

Su tratamiento de la noción de «estilo», está igualmente sujeto a los condicionamientos sociohistóricos en los que se desarrollan como vertientes reconocibles, inflexiones singulares en las tendencias canónicas; su sugerencia de la idea de estilo es congruente con una idea de los fenómenos sociales como procesos y no como fenómenos intemporales. Elías medita sobre el caso de Mozart:

No se puede entender correctamente la orientación de sus deseos y los motivos por los que, al final de su vida —totalmente en contra del juicio de la posteridad—, se sentía como un fracasado y un perdedor, mientras no se tenga presente este conflicto de cánones. Porque el conflicto no tiene lugar exclusivamente en un ámbito social amplio entre los cánones cortesanos y aristocráticos y los de las capas burguesas; las cosas no son tan fáciles. Sobre todo se manifiesta en muchas personas aisladas, entre las que se cuenta Mozart, como un conflicto de cánones que penetra toda su existencia social.<sup>35</sup>

Elías no sólo ubica claramente las posiciones de poder en las relaciones que estudia, también diseña los sustratos desde los que se pueden generar las pautas subjetivas, a manera

---

<sup>34</sup> Véase Lahire, Bernard, *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu op. cit.*, y en particular su ensayo “Campo, fuera de campo, contracampo”

<sup>35</sup> Elías, Norbert, *Mozart, sociología de un genio*, op. cit., 20



de los *habitus* en Bourdieu. La educación familiar y la ambigüedad experimentada en los círculos burgués y cortesano, en su estudio son vistas como determinantes en la producción musical de Mozart. Sus observaciones toman en cuenta las características objetivas de la estructura social y los dispositivos generadores de la subjetividad y del gusto, muy de acuerdo con la idea de Bourdieu de la *distinción* y en relación directa con de *habitus*:

Mozart adoraba vestir elegantemente según el canon cortesano. Sin embargo, no dominaba especialmente bien el arte del comportamiento cortesano, con el que uno podía ganarse las simpatías de las personas de este círculo y del que dependía en buena parte hasta qué punto éstas intercederían por alguien que solicitaba un puesto. También carecía casi por completo del arte específico de conocer la naturaleza humana, el cual permite al cortesano clasificar según una serie de criterios personales en un abrir y cerrar de ojos tanto a los iguales de su clase como a los intrusos, para adecuar de inmediato toda su conducta.<sup>36</sup>

Cerca del tono relacional de Elías, el concepto de «posiciones sociales» de Bourdieu se entiende como los puntos de una constelación, que son al mismo tiempo el contenido y la forma del campo de relaciones. Sustituyendo las líneas imaginarias que los enlazan, lo que queda no es espacio vacío, sino la vibración tensa de una relación corpuscular:

Every position-taking is defined in relation to the space of possibles which is objectively realized as a problematic in the form of the actual or potential position-takings corresponding to the different positions; and potential position-takings corresponding to the different positions; and it receives its distinctive value from its negative relationship with the coexistent position-takings to which it is objectively related....<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> *Ibid*, Pág. 32

<sup>37</sup> [Cada toma de posición se define en relación con el espacio de los posibles que es objetivamente realizado como una problemática en la forma de las actuales o las potenciales tomas de posición correspondientes a las diferentes posiciones; y las posibles tomas de posición corresponden a las diferentes posiciones; y reciben su valor distintivo de su relación negativa con la coexistencia de tomas de posición a la que están objetivamente relacionadas (...)] Bourdieu, Pierre, *The field of cultural production*, op. cit., Pág. 21 (La traducción es mía)

Esta constelación, como el *espacio de los posibles* o como la *composición*, objetiva la existencia de cada componente y se hace posible por la ubicación de cada uno de ellos de manera interrelacionada.

### 3. El concepto de campo

#### *Objeto de la sociología del arte y campo*

Como se ha podido ver con Elías, una manera de aprehender lo social en su dinámica compleja constituida y constitutiva de forma permanente, es decir, de una estabilidad inestable, es ubicando a la «relación social» como la mínima unidad efectiva de análisis para la sociología. Pensando así la estructuración de lo social, los productos culturales se signan *ab ovo* con la forma de las relaciones que los originaron.

La sociología del arte es una de las sociologías de la cultura y ha de tomar como su objeto, según lo escribe Bourdieu, “el conjunto de las relaciones (objetivas, así como las efectuadas en forma de interacciones) *entre el artista y los otros artistas* y más allá, el conjunto de los agentes implicados en la producción de la obra, o al menos del valor social de la obra”.<sup>38</sup> Dicho de otra forma, el campo de la producción del arte (vale decir, de cualquier campo moderno de arte) forma un terreno discreto dentro del campo más amplio de la «producción cultural».

---

<sup>38</sup> Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte*, op. cit., 207

El estudio sociológico del arte que Bourdieu propone no podría tomar ni la obra en su sentido formal, ni en uno funcional que supusiera una necesidad de la «sociedad» —indiferenciada— de expresar tal o cual cosa en un momento determinado. La sociología del arte, buscaría mirar hacia aquellos que contribuyen a generar el valor de la obra y por ello Bourdieu afirma que “será necesario precisar lo que quiere decir “socialmente reconocido”: veremos que el grupo que otorga este reconocimiento tiende siempre a reducirse más al conjunto de los sabios, es decir, de los concurrentes, a medida que se incrementan los recursos científicos acumulados y, correlativamente, la autonomía del campo.”<sup>39</sup> Esto, aunque dicho para la ciencia, es analógico al arte.

Las relaciones que guarda un campo con otros ámbitos del espacio social —el campo constituiría “un «microcosmos» dentro del macrocosmos que constituye el espacio social (nacional) global”<sup>40</sup>—, están determinadas por el caso específico, aún tratándose de un mismo ámbito, como la producción artística. En el espacio social «previo» a la construcción teórica del campo, las relaciones sociales son un continuo ininterrumpido, que sólo se organizan como campos para su análisis, aunque ello no quiere decir que no existan *realmente*; esta condición de comunicación elemental con otras esferas, nos sugiere las condiciones en las que se salvaguarda de las fuerzas exteriores la tensión que da forma a un campo específico, sin que su estructura y lógicas se vean modificadas:

External determinants –for example, the effect of economic crises, technical transformations or political revolutions– which the Marxists invoke can only have an effect through resulting transformations into the structure of the field. The field exerts an effect of *refraction* (much like a prism) and it is only when one knows its specific laws of operation (its “refraction coefficient”, i.e. its *degree of autonomy*) that one can understand what is happening in the struggles between the partisans of social art and the defenders of art for art’s sake, or, in a broader sense, in the relationships among

---

<sup>39</sup> Bourdieu, Pierre, “El campo científico”, en *Intelectuales, política y poder*; Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires; 1999, Pág. 76

<sup>40</sup> Lahire, Bernard, El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu, op. cit., 31

genres between the novel and the theatre, for example, when one passes from a conservative monarchy to a progressive republic.<sup>41</sup>

El “coeficiente de refracción” es una figura que nos permite imaginar cómo se amortiguan y establecen las conexiones de la energía a través del espacio social. La refracción, que es el cambio de velocidad de un haz de luz o una onda, al pasar de un medio a otro (por ejemplo, del aire al agua) da idea de esta diferencia reactiva de un campo a una acción. Por ejemplo, la situación política que la segunda posguerra mundial generaba y sus efectos en la bienal de arte contemporáneo de España en 1951, caso que se citará adelante.

El marco de producción de una obra es un campo de tensión con lógicas diferenciadas (histórica y estructuralmente; diacrónica y sincrónicamente) que se objetivan como productos. La propuesta metodológica de la estructuración de los campos en Bourdieu clarifica el foco de atención de la sociología del arte: la producción posicionada en el marco de un espacio social que se divide en campos, los cuales son lugares diferenciados por «aquello que se juega» en cada uno y que les da sentido.

La forma en que Bourdieu trabaja en sus estudios referidos al campo literario en *Las reglas del arte*, indica su intención de no vaciar a éste, aún si es relativamente autónomo, de un cierto contenido político, del cual no tiene por qué estar exento. Los valores, los fines y los intereses que determinan la particularidad de un campo, sólo son predominantes en tanto que a partir de ellos se pueden *aislar* mecanismos y formas de estructuración de

---

<sup>41</sup>[Los determinantes externos –por ejemplo, el efecto de las crisis económicas, las transformaciones técnicas o las revoluciones políticas –que los marxistas invocan sólo pueden tener un efecto a través de transformaciones resultantes en la estructura del campo. El campo ejerce un efecto de refracción (como un prisma) y es sólo cuando uno conoce sus leyes específicas de operación (su “coeficiente de refracción, es decir, su grado de autonomía) que puede comprender lo que sucede en las luchas entre los partidarios del arte social y los defensores del arte por el arte, o, en un sentido más amplio, en las relaciones entre los géneros de la novela y el teatro, por ejemplo, cuando se pasa de una monarquía conservadora a una república progresista.] Bourdieu, Pierre, *The field of cultural production*, op. cit., Pág. 96 (La traducción es mía)

algo *en juego* diferenciado. En todo campo hay una dimensión de poder constitutiva que fragua su forma. Bourdieu argumenta en su estudio sobre el campo científico:

Un análisis que intentara aislar una dimensión puramente “política” en los conflictos por la dominación del campo científico sería tan radicalmente falso como el prejuicio inverso, más frecuente de no retener sino las determinaciones “puras” y puramente intelectuales de los conflictos científicos. Por ejemplo, la lucha que opone hoy a los especialistas por la obtención de créditos y de instrumentos de investigación, no se reduce jamás a una lucha por el poder propiamente “político” (...) Recíprocamente, los conflictos epistemológicos son siempre, inseparablemente, conflictos políticos: así, una investigación sobre el poder en el campo científico podría perfectamente incluir sólo cuestiones de índole epistemológica”<sup>42</sup>

El mismo argumento se puede usar para el campo de la producción cultural, en tanto que la manera en que se ve determinado un campo no implica un aislamiento de otras formas no estructurales de interés o capital.

### ***Asimetría y polos del campo; campo del poder***

Intrínsecamente un campo está diferenciado, pero ¿qué lo diferencia? La respuesta de Bourdieu apuntaría hacia las relaciones asimétricas de poder que se establecen en su interior. En este sentido, todo campo es para Bourdieu, siempre un campo de poder. Por eso no se puede pensar a las relaciones sociales más que en la tensión social envolvente que bulle en su interior y que radica en la movilización de fuerzas que le dan una forma especial, de una manera análoga a como el viento es generado por la diferencia de temperaturas en el aire (sólo que aquí, la energía proviene de fuera, del sol y en los campos de dentro, de las relaciones). La distribución desigual del capital es telón de fondo de todo campo, la disparidad que genera la movilidad relacional interna.

---

<sup>42</sup> Bourdieu, Pierre, El campo científico, op. cit., Pág. 78

Aunque hay polos de mayor intensidad en las relaciones de dominación, cualquier ejercicio del poder es tomado como relación y no como sustancia. Por ello precisa Bourdieu: “hablo del «campo del poder» en vez de hablar de clase dominante siendo esta última un concepto realista que hace referencia a una población concreta de poseedores de esta realidad tangible que llamamos el poder”<sup>43</sup>; en *Las reglas del arte*, define al campo del poder como “el espacio de las relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tienen en común poseer el capital necesario en los diferentes campos (económico y cultural en especial)”<sup>44</sup>.” De manera que este campo especial no sería ajeno a los otros sino parte de su propia dinámica, siendo “la sede de luchas entre ostentadores de poderes (o de especies de capital) diferentes, como las luchas simbólicas entre los artistas y los «burgueses» del Siglo XIX por la transformación o la conservación del valor relativo de las diferentes especies de capital que determina, en cada momento, las fuerzas susceptibles de ser comprometidas en esas luchas.”<sup>45</sup>

El campo de poder no se halla superpuesto al campo del arte, sino que es constitutivo del carácter in-tenso de éste, de la distancia entre los agentes y de sus posiciones sociales que “garantizan a sus ocupantes un *quantum* de fuerza social o capital, que los habilita a entrar en las contiendas por el monopolio del poder, contiendas entre las cuales las luchas por definir la forma legítima del poder ocupan una dimensión crucial...”<sup>46</sup> Siguiendo a Bourdieu en esta metáfora prestada de la física, en el estudio sobre Mozart de Elías, esta «carga» energética que opera en función de una posición (del mismo modo que la gravedad sólo tiene sentido como relación entre cuerpos) describe las propiedades de un cuerpo (Mozart) en el espacio (el espacio social de la Viena del Siglo XVIII) que pese a su impulso (las condiciones generativas de su posición y habitus), el impacto de su trayectoria no desestructura las formas constitutivas de las relaciones que tensan el campo dónde el

---

<sup>43</sup> Bourdieu y Waquant, *Una invitación a la sociología reflexiva*, op. cit., Pág. 320

<sup>44</sup> Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte*, op. cit., Pág. 320

<sup>45</sup> Ídem

<sup>46</sup> Bourdieu y Waquant, *Una invitación a la sociología reflexiva*, op. cit., Pág. 320

fenómeno ocurre. Visto así, la «tragedia» del fracaso profesional (doblegar los cánones e instalarse *definitivamente* en el gusto del público) es un efecto lógico del diferencial entre la fuerza de su impulso y la fuerza de las relaciones en las que colisiona su trabajo artístico. Norbert Elías escribe:

La tragedia de Mozart se basa en gran parte en el intento de transgredir por sí mismo como persona, pero también en su creación, los límites de la estructura de poder de su sociedad, a cuya tradición estética se sentía todavía muy vinculado no sólo por su propia fantasía musical, sino también por su conciencia musical; y además es determinante que lo hiciera en una fase de desarrollo de la sociedad en la que las relaciones de poder tradicionales todavía estaban prácticamente intactas.<sup>47</sup>

La alusión que se hace aquí, es a la autonomía del campo, o de los subcampos que están dentro del campo de la producción cultural, pero que para efectos analíticos operan con autonomías propias y coherentes. Si en la Viena de finales del Siglo XVIII la producción musical se hallaba en un muy precoz estado de constitución de su autonomía, no resultaba así para el caso de la producción literaria:

En los ámbitos de la literatura y la filosofía en Alemania durante la segunda mitad del Siglo XVIII fue posible liberarse del canon del gusto aristocrático–cortesano. Las personas que desarrollaban su labor en estos sectores podían llegar a su público a través de los libros; y puesto que en Alemania, en la segunda mitad del siglo XVIII, había un público de lectores burgueses bastante amplio y cada vez más numeroso, se pudieron desarrollar relativamente temprano formas culturales específicas de ciertas capas sociales, que se correspondían al canon estético de los grupos burgueses y no cortesanos, cuya autoconciencia creciente se expresaba frente a los estamentos aristocrático–cortesanos dominantes.<sup>48</sup>

Aunque los campos literario y musical se pueden agrupar al de la producción cultural, es importante el hecho de que sus evoluciones son relativamente independientes y ello está vinculado directamente al espacio físico (que en estos términos es *siempre* un espacio social) donde se desarrolla la autonomización de los campos. Los cruces espacio–temporales en los que se vinculan los campos están en función de su cercanía real, de las relaciones que los conectan. Por ello, los grados de autonomía relativa que poseen con-

---

<sup>47</sup> Elías, Norbert, *Mozart, sociología de un genio, op. cit.*, Pág. 25

<sup>48</sup> Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte, op. cit.* Pág. 22

temporáneamente estos dos campos en el Siglo XVIII, son distintos. Las formas de representar al mundo en uno y otro campo, difieren por las condiciones generativas de su producción estética y en términos generales por su grado de autonomía con relación a otros sectores de representación del mundo social.

Cómo se construyen las representaciones y cómo las trayectorias particulares se entraman en la complicada y beligerante textura del campo, son aspectos que la sociología de Pierre Bourdieu busca explicar. Como si de (des)cargas eléctricas se tratara, la lógica del campo incorpora a los agentes a posiciones escaladas, a medida que éstos, cruzados por fricciones y pugnas, instauran una nueva constelación de cánones, acaparan las voces más fuertes, cumplen, aceptan y también objetan las convenciones. Como lo señala Bourdieu, no hay un “creador del creador”, es decir, no hay un principio que haga factible una explicación última, en la que radique la posibilidad de deshilar la trama de forma definitiva.

### ***Límites del concepto de campo***

El concepto de campo, desarrollado por Bourdieu, se muestra como una síntesis integrada de análisis sociológicos clásicos. Por ejemplo, la importación que -en la opinión de Lahire-Bourdieu hace de Émile Durkheim, con relación al proceso de división del trabajo, que genera sociedades densas y especializadas, en donde se observan algunas características propias de los campos:

Quando Durkheim evoca un primer tipo de luchas o de competencias próximas y especialmente entre “el cervecero y el viñatero, el pañero y el fabricante de sederías o el poeta y el músico” que “se esfuerzan con frecuencia en suplantarse mutuamente”, señala luchas análogas a las que se pueden observar hoy entre los pretendientes a la condición de «intelectual»: comprometidos en universos relativamente autónomos, filósofos y sociólogos, entre otros, no compiten menos, a veces, por el acceso a la condición de gran pensador público” (...) He aquí unos fenómenos muy próximos a los



descritos en términos de competencias intercampos y de relaciones (de fuerza y dominación) entre campos.<sup>49</sup>

De la obra de Max Weber, señala Bernard Lahire, Bourdieu parece tomar la idea de las esferas de actividad y de los «registros de la acción social», es decir, los ámbitos donde cualquier estímulo se traduce en los términos exclusivos del paréntesis que constituirían tales registros. Por ejemplo, en la esfera religiosa. Los procesos de diferenciación y racionalización se van configurando intrínsecamente, de manera que se genera una auténtica “redondez”, casi como la adquisición de una identidad social diferente respecto de los otros registros sociales. Lahire señala que éste es el esquema que toma Bourdieu para delinear su lógica de campos, pero advierte:

La lectura de los textos demuestra que sería abusivo reducir la comprensión weberiana de los procesos de diferenciación y autonomización a tales realidades sociales [los campos]. Ciertas esferas de actividad, aparentemente, se asemejan a lo que podrían ser los campos (esferas de actividades económica, política, religiosa, estética, intelectual), pero otras se distinguen de ellos de manera bastante clara (vida doméstica<sup>50</sup>, actividades erótico–sexuales, dimensión ética de las actividades...) Sin embargo, con frecuencia hasta las primeras pueden ser consideradas más como registros de acción o como dimensiones de la vida social que como actividades inscritas en espacios–tiempos rela-

---

<sup>49</sup> Lahire, Bernard, El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu, op. cit., Pág. 37

<sup>50</sup> Conviene citar un pasaje de Lahire donde desarrolla esta parte de la crítica del campo como familia:

“Al hablar de la familia como un “campo”, Pierre Bourdieu parece autorizar el uso un tanto metafórico del término, que no designaría otra cosa que configuraciones en cuyo seno se jugarían relaciones de fuerza entre agentes con propiedades objetivas y con intereses, estrategias etc., diferenciados. Él escribe: “(...) si la familia, para existir y subsistir, debe funcionar como un campo, con sus relaciones de fuerza física, económica y sobre todo simbólica (ligados, por ejemplo, al volumen y a la estructura de los capitales poseídos por los diferentes miembros) sus luchas por la conservación o la transformación de esas relaciones de fuerzas (...)”

Agrega en el siguiente párrafo:

“Ahora bien, no porque la familia (al igual que otros universos u otras situaciones sociales menos autonomizados) —como cualquier otra realidad social—deba ser estudiada a partir de un modo de pensamiento relacional (la noción de configuración de relaciones de interdependencia en Norbert Elías es también el producto de esa modalidad científica (...)) y pueda ser vista también parcialmente como lugar de relaciones de fuerza entre individuos portadores de propiedades sociales diferenciadas, puede ser considerada como campo. He allí, pues, una instancia de socialización duradera, relativamente autónoma y que, sin embargo, no es un campo.” *Ibidem*, Pág. 34.

Y argumenta un poco después:

“A diferencia del campo —y aunque los adultos de este universo pertenezcan a campos—la familia es, con la mayor frecuencia, el cuadro en el que se conoce y descubre el mundo social, el cuadro que imprime sobre el individuo una gran fuerza socializadora, porque no especializa su “influencia”. Precisamente por eso Émile Durkheim podía establecer una clara diferencia entre la familia y la corporación.” *Ibidem*, Pág. 49

tivamente autónomos. (...) Todo ello debería llevar a que nos preguntemos si la idea de diferenciación y de autonomización de los campos no produce a veces la ilusión de la separación tajante de las diferentes actividades, mientras que esa separación, claramente observable en cierto nivel de análisis puede no serlo tanto en otros niveles.<sup>51</sup>

Si como Lahire escribe hay una gran dificultad en equiparar y reducir la función analítica de los campos a una teoría general que descansara sobre la lógica weberiana –pues hace notar que la forma de pensar relacionamente lo social, no es exclusiva de Bourdieu– entonces su metodología tampoco es la única salida lógica al planteamiento relacional. De hecho, Lahire hace énfasis en la traba que podría constituir tratar de pensar todo lo social en términos de campo. Esto sería posicionar a la teoría de los campos como una teoría general de la sociedad; esta dificultad se evidencia, según su crítica, en el universo económico que

...en nuestras sociedades contemporáneas, no es un universo realmente distinto de los otros. En efecto, no existe actividad que escape hoy a la lógica de la atribución de valores económicos a sus productos, servicios, etc. y a la venta. Por lo tanto, el mercado económico es ampliamente transversal con relación al conjunto de los campos de actividad y la lógica económica (el razonamiento económico) es omnipresente en un grado o en otro...<sup>52</sup>

Se puede argüir, sin embargo, que Bourdieu asimila esta transversalidad introduciendo a la noción de campo «relativamente autónomo» las nociones de polos «heterónimo» y «autónimo»<sup>53</sup>, donde el campo parece expandirse más allá del simple dominio del *enjeux* como la rígida norma de toda la estructuración del campo, si éste se equipara al capital en juego. Probablemente el *enjeux* abarcaría no sólo el interés en cierto tipo de capital, sino también la decreciente relación —a medida que se pasa de un polo a otro-entre ese interés y uno de otro tipo, por ejemplo, uno más bien económico. El *enjeux*, sobre todo

---

<sup>51</sup> *Ibidem*, Pág. 38

<sup>52</sup> *Ibidem*, Pág. 39

<sup>53</sup> Esta distinción entre los polos autónomo y heterónimo, es denominada también por Bourdieu “subcampo de la producción restringida” y “subcampo de la gran producción”. Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte*, *op. cit.*, Pág. ;322

pensado como el interés en el juego, podría ser polivalente y expresarse no sólo en función de un tipo de capital, aunque sí predominantemente en la sección “pura” del campo.

Lahire contrapone:

...incluso cuando un universo cultiva su autonomía en el más alto grado (p. ej., el universo académico o literario), tropieza siempre, en un momento u otro, con esa lógica económica (las formaciones académicas más “puras” encuentran siempre una traducción —aunque sea desfavorable— en el mercado del empleo, los autores más “puros” intentan vender sus obras a un público (...). ¿Lógicas, funciones o dimensiones de la vida social, más que universos o esferas realmente separadas? La variedad del vocabulario utilizado es el signo de una dificultad analítica y, al mismo tiempo, de la existencia de una multiplicidad de casos particulares en lo real. En definitiva, la reducción de todos los contextos sociales a campos relativamente autónomos constituiría una generalización abusiva.<sup>54</sup>

Lahire concluye que la metodología de campos, está restringida a las actividades profesionales que pueden organizarse en términos de competencia y de lucha y excluye de éstos a todos aquellos que participan de algún registro de acción social, pero sin estar completamente subsumidos a la lógica y a la *illusio* y escribe que “contrariamente a lo que las fórmulas más generales pueden hacer suponer, no todo individuo, práctica, institución, situación o interacción pueden estar afectados a un campo.”<sup>55</sup> La forma bourdieana de afrontar las relaciones sociales como si *siempre* se tratara de campos motivaría un análisis precario pues

...desatiende la situación de aquellos que se definen socialmente (y se constituyen mentalmente) fuera de toda actividad en un campo determinado (es el caso una vez más de numerosas amas de casa, sin actividad profesional ni pública) (...) la teoría de los campos (por lo demás habría que hablar siempre de la teoría de los *campos de poder*) no puede constituir una teoría general y universal, sino que representa —y eso ya está bien— una teoría regional del mundo social.<sup>56</sup>

Concediendo espacio para la crítica de Lahire se puede pensar que en el ámbito de la producción cultural profesional, en este caso, de la producción profesional del arte, la metodología de los campos es muy efectiva para exponer los procesos por los que la consagra-

---

<sup>54</sup> Lahire, Bernard, El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu, op. cit., Pág. 39

<sup>55</sup> *Ibidem*, Pág. 43

<sup>56</sup> *Ibidem*, Pág. 45

ción de los artistas y el incremento en su prestigio es una de las fuentes más directas en el alza de su cotización social. El arte es hoy un producto definitivamente profesional, aunque con la irrupción de las nuevas tecnologías y de la socialización masiva de las formas de generar y difundir productos estéticos, con el internet en primer lugar, habría que hacer una reflexión especial para analizar el creciente número de productores, editores y consumidores de productos —como fotografías, animaciones, documentales, ilustraciones, música y un sin número de proyectos estéticos multimedia— que toman violentamente el lugar de las instituciones tradicionales, que detentaban el monopolio legítimo de la exposición artística y que en muchos casos no se puede decir que se hallen propiamente inmersos en un campo, o si lo están, se presentan de una manera ambigua.

## **4. El concepto de *habitus***

### ***Internalización de las estructuras***

Para explicar los fenómenos sociales, Bourdieu no sólo diseña la forma de analizar las condiciones estructurales manifestadas como normas u otras apariciones de lo social fuera de los individuos. La clave de la reproducción de las estructuras exteriores, así como de la continuidad histórica de los procesos a nivel micro —sin los cuales no quedarían expresados los mecanismos de poder que envuelven las lógicas específicas de los ámbitos de la realidad instituidos como campos— necesitan de esa *otra* estructura que explique el proceso de reproducción.

Dicha estructura no sólo es la internalización del marco general normativo en el que los agentes viven, sino también el revés de las distribuciones de los consumos y las preferencias, en el conjunto de orientaciones y esquemas generativos de las valoraciones y las prácticas subjetivas —en parte determinadas por la posesión heredada o adquirida de capitales—, que por otro lado, no tienen sentido más que en un cruce espacio-temporal específico, que es el campo histórico en el que la estructura objetiva «de primer grado» aparece como la región de espacio social diferenciada por el *enjeux*.

### ***Constructivismo estructuralista y *habitus****

El “constructivismo estructuralista” de Bourdieu, como si de una doble hélice genética habláramos, hace necesarias tanto la faz de poder que explica la estructura objetiva del campo, como el lado subjetivo que es la posibilidad de continuar en la vida cotidiana y subjetivamente productiva de los actores las propias estructuras de poder. El resultado es

que el *habitus también* es estructura. En este sentido las estructuras se hallan estructuradas, pues corresponden a fases previas de las relaciones sociales y tienen una inercia «generativa», que les permite, a un tiempo, mantenerse como estructuras sincrónicas y posibilitar su trascendencia diacrónica como condiciones concretas en las que suceden las relaciones sociales. Cuando se habla de *habitus*, la noción de campo está dentro y viceversa, pues las dos son el engranaje y el mecanismo de la otra. Gilberto Giménez escribe:

...los constructivistas convergen en una tesis fundamental que los caracteriza más que cualquier otra: en este proceso histórico, las realidades sociales son a la vez objetivadas e interiorizadas. Es decir, por una parte remiten a mundos objetivados (reglas, instituciones...) exteriores a los agentes, que funcionan a la vez como condiciones limitantes y como puntos de apoyo para la acción; y por otra se inscriben en mundos subjetivos e interiorizados, constituidos principalmente por formas de sensibilidad, de percepción, de representación y de conocimiento. Se trata del doble movimiento ya expresado otrora por Jean-Paul Sartre, de "interiorización de la exterioridad" y "exteriorización de la interioridad". El lector habrá adivinado que éste es el espacio dinámico donde se sitúan tanto el *habitus* de Norbert Elías (concebido como "estructura interior de la personalidad"), como el *habitus* de Bourdieu (concebido a la vez como "esquema" y "disposición"), la "conciencia práctica" de Anthony Giddens y la "sociedad interiorizada" de Peter Berger y Thomas Luckman.<sup>57</sup>

La sociología de Bourdieu se sitúa así, evitando la elección dicotómica entre individualidad o normatividad, en la línea relacionista<sup>58</sup>. El *habitus* toma su poder generativo, constructivo, no oponiéndose a la estructura observable como posiciones diferenciadas en el cam-

---

<sup>57</sup> Giménez, Gilberto, "La sociología de Pierre Bourdieu", en: Proyecto Antología de teoría sociológica contemporánea (eds.), *Perspectivas teóricas contemporáneas de las ciencias sociales*, UNAM / FCPyS, 1999, Pág. 2.

<sup>58</sup> En otro sentido, el «constructivismo» de Bourdieu, podría observarse a partir de su principio de la reflexividad epistémica, que se puede leer en cercanía sociológica con los principios epistemológicos del constructivismo radical: "¿De dónde quiere saber uno que esta realidad absoluta existe, cuando uno parte precisamente de la imposibilidad de conocerla? Es un juego intelectual sin sentido, justamente porque sólo se puede hablar de esta realidad supuestamente independiente en dependencia de la propia persona. Pero si enfatizo que todo lo dicho es dicho por un observador, otra pregunta pasa a ser clave y cambia todo el sistema tradicional de hacer filosofía de la realidad, de la verdad y de la esencia del ser: ya no se trata de investigar un mundo exterior que se percibe y supone como externo y dado. Es el observador cuyas operaciones yo – operando como observador – quiero entender; es el lenguaje que yo – viviendo en el lenguaje – quiero explicar; es el lenguajear que yo – lenguajeando – quiero describir más precisamente. En resumidas cuentas: no existe una vista exterior de aquello que hay que explicar." Maturana, Humberto, *Del ser al hacer*; Chile, J.C. Sáez Editor; 1985, Pág. 9.

Bourdieu sociologizaría el papel del observador, situándolo en un campo de relaciones de poder, proceso en su lógica, necesario para la real objetivación del trabajo sociológico como uno que habla de sí mismo, con las mismas herramientas que de los demás.

po de poder, sino desde la doble condición del observador que denomina y usa tecnologías de observación y objetiva el mismo análisis sociológico y escribe: “Entiendo por constructivismo la afirmación de que existe una génesis social de los esquemas de percepción, de pensamiento y de acción que son constitutivos de lo que llamo habitus, por una parte; y por otra de las estructuras sociales, particularmente de lo que llamo campos o grupos, así como también de lo que ordinariamente suelen llamarse clases sociales”<sup>59</sup>

En otro momento indica que el “doble sentido de la palabra gusto, que sirve de ordinario para justificar la ilusión de la *generación espontánea* que tiende a producir esa disposición cultivada al presentarla bajo las apariencias de la disposición innata, debe servir, por una vez, para recordar que el gusto como “facultad de juzgar los valores estéticos de manera inmediata e intuitiva”<sup>60</sup> es inseparable del gusto en el sentido de capacidad para discernir los sabores propios de los alimentos que implica la preferencia por algunos de ellos.

### ***Origen del concepto de habitus***

La noción de habitus es primordial en la comprensión de los emplazamientos de prestigio, pues precisamente explica el «comienzo» de la trayectoria de un agente, no desde un grado 0, sino como el resultado de un proceso anterior que corresponde a condiciones genealógicas de la existencia del campo, donde un agente puede penetrar con la fuerza suficiente como para emplazarse en una situación acomodada y de suficiente posesión de capital simbólico. En una conferencia dictada en la Universidad de Ginebra en 1978, Bourdieu explica que el origen de la noción de habitus de tradición escolástica fue usada para traducir la *hexis* de Aristóteles y “se la reencuentra en Durkheim que, en *La evolución pe-*

---

<sup>59</sup> Bourdieu, Pierre, *Cosas Dichas*, Barcelona, Gedisa; 1988; Pág. 147.

<sup>60</sup> Bourdieu, Pierre, *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1988; Pág. 97

*dagógica en Francia*, señala que la educación cristiana tuvo que resolver los problemas planteados por la necesidad de modelar *habitus* cristianos con una cultura pagana; y también en Mauss, en el famoso texto sobre las técnicas del cuerpo. Pero ninguno de estos autores le hace jugar un papel decisivo...”<sup>61</sup>

Bourdieu destaca la diferencia del *habitus* respecto de la más consuetudinaria noción de *hábito*. Mientras que el primero se carga de una connotación que remite demasiado mecánicamente a la reproducción, el *habitus* persigue resaltar la condición generadora y encarnada (literalmente, en los cuerpos), “es una especie de máquina transformadora que hace que «reproduzcamos» las condiciones sociales de nuestra propia producción, aunque de una manera relativamente imprevisible, de una manera tal que no se puede pasar simple y mecánicamente del conocimiento de las condiciones de producción al conocimiento de los productos.”<sup>62</sup> El *habitus* no ciñe lo azaroso de lo social a unas cuantas posibilidades, sino que estructura retrospectivamente las posiciones de manera que pueden ser explicadas en relación con su historia, su genética y no simplemente como un recuento de los logros de los agentes. Como Bourdieu quiere reemplazar con el *habitus* otras ideas que no enfatizan el carácter no espontáneo de las disposiciones —por ejemplo, la de *competencia*, en Chomsky<sup>63</sup>—, escribe que aun cuando

---

<sup>61</sup> Bourdieu, Pierre, “Pero, ¿quién creo a los creadores?”, en *Cuestiones de sociología*, Madrid, Istmo; 2003, Pág. 133

<sup>62</sup> *Ídem*

<sup>63</sup> En *¿Qué significa hablar?*, Bourdieu desarrolla su crítica a Chomsky a este respecto: “Chomsky tiene el mérito de atribuir explícitamente al sujeto hablante en su universalidad la perfecta competencia que la tradición saussuriana le atribuía en forma tácita (...) [sin embargo] desde este punto de vista, la competencia Chomskiana no es más que otro nombre de la lengua saussuriana. A la lengua concebida como «tesoro universal», poseída en propiedad indivisa por todo el grupo, corresponde la competencia lingüística en tanto que «depósito» en cada individuo de este «tesoro» o como participación de cada miembro de la «comunidad lingüística» en ese bien público. El cambio de lengua oculta la *fictio juris* por medio de la cual Chomsky, convirtiendo las leyes inmanentes del discurso legítimo en normas universales de la práctica lingüística correcta, escamotea la cuestión de las condiciones económicas y sociales de la adquisición de la competencia legítima y de la constitución del mercado donde se establece e impone esta definición de lo legítimo y lo ilegítimo.” Bourdieu, Pierre, *¿Qué significa hablar? Economía del mercado lingüístico*, México, Siglo XXI; 1999; Pág. 18. En suma, Bourdieu critica a Chomsky por no dar cuenta de la diferenciación del «depósito» de los bienes lingüísticos diferenciados en el espacio social, en el que el *habitus* lingüístico expresa parte de la



“...esta capacidad de generación de las prácticas, discursos u obras no tenga nada de innato, de que se constituya históricamente, no se puede reducir por completo a sus condiciones de producción y ello, en primer lugar, porque funciona de manera *sistemática*: sólo se puede hablar de habitus lingüístico, por ejemplo, a condición de no olvidar que no es sino una dimensión del habitus como sistema de esquemas [*schèmes*] generadores de prácticas y de esquemas [*schèmes*] de percepción de las prácticas y de abstenerse de autonomizar la producción de palabras de la producción de elección estéticas, de gestos, o de cualquier otra práctica posible”.<sup>64</sup>

Los principios generadores del habitus son definitorios sólo hasta cierto punto y en determinadas circunstancias (los habitus son esquemas duraderos), de manera que la solución dada a una situación específica puede variar y no necesariamente ajustarse de forma directa a las condiciones que estadísticamente tipificarían el producto en términos de un promedio, sin que esta adaptación esté fuera de alguna posible sistematización, “porque el habitus define la percepción de la situación que le determina”<sup>65</sup>

El habitus adquiere una condición de materialidad cardinal en la construcción de la sociología de la práctica. El asunto de la incorporación de los esquemas del habitus, es literalmente la forma de «vida» de las estructuras, que son las relaciones de los sujetos y la forma en que materialmente son capaces de producir y reproducir las estructuras objetivas aún en situaciones de improvisación (prácticamente cualquier situación implica un cierto grado de improvisación).

En la búsqueda de distinguir estas operaciones improvisatorias y otorgarles un estatus y una ontología social –diferente, por cierto, de las formas economicistas y racional–electivas–, Bourdieu habla del sentido práctico instalado en el cuerpo, portador “de «conocimiento kinético» dotado de potencia estructurante”. El sentido práctico “opera como el nivel preobjetivo notético; expresa esa sensibilidad social que nos guía antes que postulemos objetos como tales” y que nos permite esa “cohesión sin concepto” que resuelve en la práctica los problemas más nimios y más complejos de la vida ordinaria. Wacquant

---

diferenciación generativa de las prácticas enclavadas, no como un bien social, indiferenciado, sino como una colección generada y distribuida en las clases.

<sup>64</sup> *Ibidem*, Pág. 134

<sup>65</sup> Bourdieu, Pierre, “Pero, ¿quién creo a los creadores?”, op. cit., Pág. 134

habla de un *preconocimiento* del mundo emergente, a partir de un aprendizaje incorporado, que permite entender al habitus como “un conjunto de «situaciones virtuales sedimentadas» albergadas en el cuerpo a la espera de ser reactivadas”<sup>66</sup>. El sentido práctico, que otorga el habitus, se puede resumir a la formulación de que “la lógica de la práctica es ser lógica hasta el punto donde ser lógico cesaría de ser práctico”<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup>Bourdieu y Wacquant, Una invitación a la sociología reflexiva, op. cit., Pág. 51

<sup>67</sup>Bourdieu, Pierre, Cosas Dichas, op. cit., Pág. 84, 86.

## 5. Enjeux, capital e interés

### *La illusio*

La sociología pone de relieve y relega algunos datos según los intereses desde los que emerge la investigación. Lo emocional, la apreciación aislada y la experiencia indecible que dicen experimentar los artistas al “crear” y los concedores al “reconocer” el arte ahí donde nadie más lo ve, no podrían formar parte del análisis sociológico más que como pautas y orientaciones; en palabras de Clifford Geertz se buscaría desestimar que “los dogmas son producto inmediato de la experiencia y no reflexiones deliberadas sobre la misma”<sup>68</sup>. Esto significaría que las creencias artísticas deben ser tratadas de un modo invertido a como aparecen en el sentido común de los coludidos a la ilusión.

No obstante, la idea de que el arte es producto de los creadores y sólo de ellos, se puede volver fundamental en la distancia que establece con aquello que el análisis sociológico hace notorio: la *illusio*, es decir, la creencia en la que todos los agentes se hayan implicados en la medida en que sus orientaciones de acción y percepción se adecúan a lo socialmente importante. La *illusio*, como dice Bourdieu, “es la propensión a tomarse en serio a todas las cosas y a todas las personas socialmente designadas como serias—empezando por uno mismo— y sólo a ellas”.<sup>69</sup> La idea del artista como un productor de objetos, circunscrita comúnmente al artista, toma una dimensión social de su significación con el enfoque relacional.

Lo *importante* en la estructuración del campo es aquello que define el carácter de las prácticas en su interior y el tipo de interés en el juego y determina la fuerza gravitatoria

---

<sup>68</sup> Geertz, Clifford, en Price, Sally, *Arte primitivo en tierra civilizada*, op. cit., Pág. 23

<sup>69</sup> Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte*, op. cit., Pág. 34

que mantiene al campo como tal: como conjunto de relaciones objetivas que implanta ciertas formas de acceso al juego (capitales) involucradas como formas históricas de relaciones de poder, que se corresponden con las orientaciones fundamentales de percepción y acción de los individuos (*habitus*). El relacionismo de Bourdieu supone la necesidad de tomar en cuenta ambas como la doble faz de un mismo fenómeno.

El cruce de la doble estructura decanta en el fenómeno de la *illusio* como el efecto mágico del campo que cifra el interés en claves específicas. Ya que para Bourdieu, prácticamente el mundo social contemporáneo (al menos en sus esferas más especialmente racionalizadas) se organiza como campos, cuya matriz genética se halla en las trayectorias engarzadas de cada ocupante, en las posiciones sincrónicamente observables, la *illusio* funciona como el efecto que reviste el *enjeux* específico de cada campo, que lo produce en la forma de un interés específico y hace, en primer lugar, que los agentes —de un modo completamente activo— se hallen en el *juego* como algo más que sujetos por coerción mecánica, como *coludidos* por el mecanismo. De la misma manera, la *illusio* da la pauta para generar los esquemas de distinción subjetivos que son la base del gusto específico y diferenciado, al crear una jerarquización de los valores socialmente producidos.

El campo de la producción cultural, como todos los demás, produce este engranaje específico “a través de la forma particular de regulación de las prácticas y de las representaciones que impone, [y] ofrece a los agentes una forma legítima de realización de sus deseos basada en una forma particular de *illusio*”.<sup>70</sup> Esto también significa una forma particular de movilizar los capitales absolutos y relativos, ubicados no sólo en función de las posiciones de los agentes sino también por su *trayectoria*.

La *trayectoria* sirve de bisagra entre los conceptos de *habitus* y campo, incidiendo en las propiedades que se hallarían traducidas como *posición* en el campo a partir de una explicación diacrónica de la formación de tal posición y sirviendo de fundamento para explicar

---

<sup>70</sup> Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte*, op. cit., Pág. 338

por qué el capital se mueve y se conserva dentro de ciertos márgenes del espacio social. Las trayectorias condicionan la confección del campo y están determinadas por el espacio social y de la misma manera, condicionan al habitus de formas múltiples. Las trayectorias son la observación del desplazamiento objetivo en los agentes, de las estructuras estructuradas en pleno proceso de estructuración.

Los agentes inmersos en el campo son vehículos de una cierta cantidad de capital que determina el esquema clasificatorio. Bourdieu entiende las clases sociales no como clases de facto estructuradas por una propiedad exclusiva, sino por el conjunto de las propiedades y las relaciones de distancia con otros agentes del espacio social. Por eso “no se puede hablar de unos límites claros de clase, sino que el sociólogo, en función de los intereses de estudio, marca unos determinados límites y el pensar lo contrario sería caer en un pensamiento esencialista que nada tiene que ver con la realidad”<sup>71</sup>. Courcuff escribe con relación a la definición de las clases sociales que

...el problema no es saber si una determinada clase (...) existe o ya no existe, sino *en qué medida o en qué grado* tiene una inscripción en lo real. Estas nuevas lecturas tampoco dicen que las divisiones sociales son arbitrarias o que sólo existen a nivel de las ideas. (...) El trabajo político y simbólico de unificación opera *a partir de* realidades inscritas en situaciones sociales concretas y en la objetividad de las experiencias cotidianas, pero sólo seleccionan unos rasgos (en detrimento de otros, también presentes en la experiencia pero no politizados) que entonces se convierten en rasgos pertinentes de una construcción general dotada de su propia dinámica.<sup>72</sup>

### ***Especies de capital***

El prestigio es una forma específica de nodos en las relaciones de poder; es *prestigioso*, aquél en quien se han depositado representaciones de autoridad que efectivamente, en el

---

<sup>71</sup> Álvarez Sousa, Antonio, *El constructivismo estructuralista: La teoría de las clases sociales de Pierre Bourdieu*. Pág. 7 (REIS Nº 75. ESTUDIOS; 1996), <http://www.reis.cis.es/>

<sup>72</sup> Courcuff, Philippe, Pierre Bourdieu (1930–2002) leído de otra manera. Crítica social post-marxista y el problema de la singularidad individual, op. cit., Pág. 19

arte, se manifiestan en la forma de producciones altamente cotizadas, por su valor simbólico y frecuentemente monetario. El prestigio en los campos de producción cultural encuentra su forma específica de capital en la especie *simbólica*:

Bourdieu distingue entre capital económico, capital cultural, capital social y capital simbólico. Respecto al *capital económico*, dice que no se puede observar sólo desde la óptica economicista, sino que para entenderlo hay que tener en cuenta la historia —historia de cada actor social dentro de dicho campo— y la influencia de los otros campos sobre el económico, que a su vez se encuentran influenciados por el económico. El *capital cultural* puede existir de tres modos: incorporado, objetivado y en estado institucionalizado; la mayoría del cual proviene del capital incorporado y supone un trabajo de asimilación. El *capital social* consiste en el conjunto de recursos ligados a una red de relaciones más o menos institucionalizadas. Entre los tres capitales existe relación, pero son irreducibles entre sí; cada uno tiene su propia lógica. El *capital simbólico* es lo que comúnmente se llama prestigio, reputación, renombre, etc. y es «la forma percibida y reconocida como legítima de las diferentes especies de capital»<sup>73</sup>

### ***Los factores económico y político***

El caso del artista plástico Damien Hirst ejemplifica muy bien lo anterior. A partir de una propuesta, en principio en controversial (transgrediendo tabúes muy duros de la representación corpórea) con las formas convencionales de representar el cuerpo humano en las artes plásticas —con sus cadáveres plastificados y osamentas revestidas de joyas que han sido últimamente algunas de las obras más caras subastadas en Sotheby's— su trabajo, con un mismo patrón de representación, es vendido habilidosamente con estrategias de

---

<sup>73</sup> Álvarez Sousa, El constructivismo estructuralista: La teoría de las clases sociales de Pierre Bourdieu. op. cit., Pág. 4

marketing a precios exorbitantes. Como lo escribe Arthur C. Danto, refiriéndose a otro caso similar de unas intervenciones del artista Andy Warhol en unos objetos bastante comunes: “...the question was why Warhol’s boxes should have been worth \$200 when that man’s products were not worth a dime”<sup>74</sup>. Bourdieu, anota que

El capital «económico» sólo puede proporcionar los beneficios específicos ofrecidos por el campo —y al mismo tiempo los beneficios «económicos» que a menudo estos reportarán a largo plazo—si se convierte en capital simbólico. La única acumulación legítima, para el autor como para el crítico, para el marchante como para el editor o el director de teatro, consiste en hacerse un nombre, un nombre conocido y reconocido, capital de consagración que implica un poder de consagrar objetos (es el efecto de marca o de firma) o personas (mediante la publicación, la exposición, etc.), por lo tanto de otorgar un valor y de sacar los beneficios correspondientes de esa operación.<sup>75</sup>

El asunto de la diferenciación social con relación a la circulación del arte y a la capacidad de este último para evidenciar rangos, estatus, o características de los consumidores, se puede rastrear en *El proceso de Civilización*, según el estudio realizado por Norbert Elías en el apartado dedicado a la música:

La lucha por el poder entre los grandes señores feudales se correspondía con una continua lucha por el prestigio. El poeta, al igual que el historiador, se contaba entre los instrumentos de esta lucha. En consecuencia, cuando un cantor cambiaba el servicio de un señor por el de otro, ello suponía, al mismo tiempo, un cambio completo de las convicciones políticas que manifestaba. Se ha dicho acertadamente de la poesía trovadoresca que «por razón del sentido y del objetivo es un paragrífico político bajo la forma de una alabanza personal»<sup>76</sup>

Elías nos deja ver que la relación entre el arte y la política no siempre ha tenido la misma configuración. En la sociedad feudal, el arte no tenía, de la manera que lo ha tenido en el mundo moderno, un campo de definición específico. El prestigio no era «autorreferencial» al campo, o no había tal en los términos en los que lo estamos entendiendo; éste más bien parece estar vinculado a la fama y al servicio de un gobernante. Aún así, la función demos-

---

<sup>74</sup> [“...la pregunta era por qué las cajas de Warhol debían haber valido \$200 cuando esos productos no valían nada.”] Danto, Arthur, *The transfiguration of the commonplace*, Canada, Harvard University Press 1981, Pág. 44

<sup>75</sup> Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte*, op. cit., Pág. 224

<sup>76</sup> Elías, Norbet, *El proceso de civilización*, op. cit., Pág. 320

trativa del poder que reviste su discurso, al ser manifestación de relaciones sociales objetivamente establecidas, se mantiene en los casos modernos donde el campo está heteronomizado por efectos del consumo de los objetos de los productores consagrados y aun más en los extremos de los lugares más autónomos —donde por ejemplo, una alabanza cruzada entre dos poetas subterráneos, muestra el prestigio que éstos pueden ir adquiriendo en su espacio, el implícito reconocimiento de la influencia que un artista ha tenido en el campo—. Lo que se observa es cómo el consumo del arte, su evocación, compra, referencia o porte, sirven como pautas de distinción, para quienes pueden *leer* el código en el que tal alusión está cifrada. Bourdieu ha tocado el tema de la *melomanía* y de la función demostrativa de un cierto capital cultural, que la música ha denotado a lo largo de su existencia como producto cultural legítimo:

No hay nada que permita afirmar la propia «clase» tanto como los gustos musicales y tampoco nada por lo que se sea tan infaliblemente clasado [classé] (...) Las experiencias musicales están enraizadas en la experiencia corporal más primitiva. Sin duda no hay gustos —a excepción, quizá, de los gustos alimenticios— que estén tan profundamente soldados al cuerpo como los gustos musicales (...) Los gustos son inseparables de los dis-gustos: la aversión por los estilos de vida diferentes es sin duda, una de las barreras entre clases más fuertes. (...) Lo que les resulta intolerable a los que tienen un gusto determinado, es decir, una determinada disposición adquirida para «diferenciar y apreciar»...<sup>77</sup>

En otro momento, acerca de las circunstancias en las que Mozart figura como músico de la corte vienesa, Norbert Elías habla de la dinámica de producción de la música aún sujeta durante el Siglo XVIII a la estructura política y por ello todavía no autónoma. Esto se traduce en una mayor coacción del trabajo artístico desde la esfera política cortesana. La fatal derrota de Mozart en la escena musical de su tiempo se entendería como “el destino de un burgués al servicio de la corte a finales del período en el que en casi toda Europa la

---

<sup>77</sup> Bourdieu, Pierre, “El origen y la evolución de las especies de melómanos” en *Cuestiones de sociología*, op. cit., Pág. 156



estética de la nobleza cortesana era determinante por su poder sobre los creadores artísticos de cualquier origen social. Esto vale sobre todo para la música y la arquitectura.<sup>78</sup>

## 6. El carácter social de la obra

### *El problema del valor en las obras de arte*

En *Las reglas del arte*, Pierre Bourdieu escribe:

El productor del *valor de una obra de arte* no es el artista sino el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como *fetiché* al producir la creencia en el poder creador del artista” [y la sociología del arte] “tiene por tanto que tener en cuenta no sólo a los productores directos de la obra en su materialidad (artista, escritor, etc.), sino también al conjunto de los agentes y de las instituciones que participan en la producción del valor de la obra a través de la producción de la creencia en el valor de la obra e arte en general y en el valor distintivo de tal o cual obra de arte, críticos, historiadores de arte, editores, directores de galerías...”<sup>79</sup>

La importancia del autor no se podría reducir en la explicación sociológica al argumento de la genialidad o de la inspiración de una persona<sup>80</sup>. Ese recurso correspondería con más justeza al género literario épico y a cierto estilo de biografía apologética, pero no es lo que sociológicamente se busca<sup>81</sup>. La biografía, aún sin percibirlo expone sus propios límites o

---

<sup>78</sup> Elías, Norbert, Mozart, *Sociología de un genio*, op. cit., Pág. 22

<sup>79</sup> Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte*, op. cit., Pág. 339

<sup>80</sup> “Los grandes hombres, lo mismo que las grandes épocas, son materias explosivas en las cuales está acumulada una fuerza enorme; su presupuesto es siempre, histórica y fisiológicamente, que durante largo tiempo se haya estado juntando, amontonando, ahorrando y guardando con vistas a ellos,—que durante largo tiempo no haya tenido lugar ninguna explosión. Si la tensión en la masa se ha vuelto demasiado grande, basta el estímulo más fortuito para hacer surgir el «genio», la «acción», el gran destino. ¡Qué importan entonces el ambiente, la época, el «espíritu de la época», la «opinión pública!»” Nietzsche, Friedrich, *Crepúsculo de los ídolos*, Madrid, Alianza, 1980, Pág. 120

<sup>81</sup> Norbert Elías comenta a propósito de Mozart: “El destino individual de Mozart, su destino como ser humano único y también como artista único, estaba influido hasta límites insospechados por su situación social, por la dependencia, propia del músico de su tiempo, de la aristocracia cortesana. Aquí se aprecia lo

los supera, al requerir la inclusión de personajes secundarios; al desarrollar un contexto abarca algo más que a su foco de atención: la época, la familia, las clases y los grupos.

Bourdieu escribe:

...hay que plantearse no cómo tal escritor llegó a ser lo que fue —corriendo el peligro de caer en la trampa de la ilusión retrospectiva de una coherencia reconstruida— sino cómo, dadas su procedencia social y las propiedades socialmente construidas de las que era tributario, pudo ocupar o, en algunos casos, producir las posiciones ya creadas o por crear que un estado determinado del campo literario ofrecía (etc.) y dar así una expresión más o menos completa y coherente de las tomas de posición que estaban inscritas en estado potencial en esas posiciones...<sup>82</sup>

El carácter social del sentido de la obra (expresado no solamente en el discurso explícito del artista, sino también en los medios que usa) descubre un conjunto de relaciones igualmente arraigadas al campo de fuerzas y que proveen de significados a las obras, tanto en su emisión, como en su recepción. Hacer arte es un acto cargado de significados, de codificaciones emitidas y este hecho excede al creador singular, trasladándose al mercado, donde económica y simbólicamente, la obra se constituye como un producto cultural de consumo.

Una obra artística no es un conglomerado material; está sostenida por un argumento simbólico, producido e interpretado en situaciones determinadas. Por ello, la obra es siempre, una obra social. De acuerdo con lo anterior, se puede plantear que *arte* —librado el esencialismo estético de la obra por sí misma—, se considera aquello que ha sido legitimado como tal, es decir, reconocido socialmente por ciertas instituciones<sup>83</sup>. Sin embar-

difícil que es hacer comprensibles para generaciones posteriores los problemas vitales de un individuo, por inolvidable que sea su persona o su obra, en la forma de una biografía, por ejemplo, si no se domina el oficio del sociólogo” Elías, Norbert, *Mozart, sociología de un genio, op. cit.*, Pág. 24

<sup>82</sup> *Ibidem*, Pág. 319

<sup>83</sup> Esto se puede ejemplificar con el arte recuperado arqueológicamente —o los saqueos y los descubrimientos—, que *deviene* arte, como tal, sólo ante la validación de un conjunto de observadores autorizados y una coyuntura que lo permita. El arte como categoría, también es un producto histórico; si no hay una quintesencia que se pueda nombrar *el arte*, no se puede decir que lo que fue producido en otros tiempos, sea visto hoy como fue proyectado originalmente. El designar algo como artístico, es una atribución de significados que no se puede separar de sus condiciones de consumo (y de representación). Arte es en este sentido, una convención, que únicamente es capaz de jugar como signo en circunstancias particulares. En términos de la

go, como lo ha observado Danto, “not every [thing] is possible at every time”<sup>84</sup> Es cierto que la existencia de unas instituciones más o menos establecidas en el campo, hace posible la explicación de algunas de las dinámicas de poder que validan a los artistas y a sus obras, pero el señalamiento autoritario por sí mismo, no es capaz de generar la *illusio* y no puede tampoco relacionamente validar la pertinencia de un artista en el campo, ni siquiera si el apadrinamiento es hecho por alguien con un prestigio sólido<sup>85</sup>. Hacen falta unas circunstancias que hagan ello factible:

...meaning that certain artworks could not be inserted as artworks into certain periods of art history, though it is possible that objects identical to artworks could have been made at that period. It is easy to appreciate of this dictum in the forward historical direction. A sculptor produced an archaic torso of Apollo in the period of Praxiteles would have gone hungry, since the artworld by then had evolved so as to exclude this as a possible artwork unless it has been made when appropriate, and lingered on as an antique.<sup>86</sup>

---

sociología, el juego siempre se juega en el presente. El *art brut*, producido por personas relativamente ajenas al campo del arte (los enfermos mentales), se ha llegado a legitimar gracias a su afinidad con los cánones de representación del arte moderno, pese a que muchas veces la intención de quién lo creó no corresponde en absoluto con las atribuciones de un crítico. Con respecto a las contradicciones en las clasificaciones y a la *illusio* de los “conocedores” se puede citar el libro de Sally Price, *Arte primitivo en tierra civilizada*, op. cit.

<sup>84</sup> Danto, Arthur, *The transfiguration of the commonplace*, op. cit., Pág. 44

<sup>85</sup> Al respecto, Bourdieu polemiza con Arthur Danto, a partir de su teoría institucional del arte, porque éste aparentemente le confiere a las instituciones el poder suficiente como para posicionar un objeto y convertirlo en artístico; Bourdieu le critica no construir un campo y en cambio, usar bastante ligeramente la noción de mundo del arte (artworld) para explicar el fenómeno de lo artístico; Danto, al no considerar la *illusio*, tendría dificultades para escapar de la simple institucionalidad y encarar el problema de la creencia colectiva. Danto parece haber reulado de sus posiciones iniciales en trabajos posteriores, e incluso se muestra crítico con esta misma postura. Al respecto ver: Bourdieu, Pierre *Las reglas del arte*, op. cit., pp. 422, 425; Bourdieu, Pierre, *The field of cultural production*, op. cit., Pág. 254; también el artículo de Javier Domínguez Hernández “El mundo del arte como el marco definitorio de la obra de arte” (en Arango Domínguez, et. al., (Coord.) *El museo y la validación del arte*, Medellín, La Carreta Editores/Universidad de Antioquia, 2008, pp. 59–83) donde el autor hace un contrapunteo entre la teoría institucional de Arthur Danto y la crítica de George Dickie.

<sup>86</sup> [...significa que algunas obras de arte no pueden insertarse como obras de arte en ciertos períodos de la historia del arte, aunque es posible que objetos idénticos a las obras puedan haber sido hechos en ese período. Es fácil apreciar esta afirmación en el sentido de una dirección histórica. Un escultor que produjera un torso arcaico de Apolo en el período de Praxíteles habría pasado hambre, ya que el mundo del arte para entonces se habría desarrollado con el fin de excluir esto como una obra de arte posible, a menos que como en su caso, haya persistido como una antigüedad.] Danto, Arthur, *The transfiguration of the commonplace*, op. cit., Pág. 44 (La traducción es mía)

Esta legitimación o consagración se comunica allende las fronteras del propio campo y puede, dependiendo de la coyuntura, ser o no cuestionada por determinado público. Se puede pensar que muchas personas que vivan en ambientes urbanos o con fuerte influencia de los medios de comunicación de masas, no dudarían en reconocer una *verdadera* obra de arte al ver una pintura de Leonardo, o un grabado de Durero. Esta forma de apreciación de una obra, reproducida infinitamente en tasas o camisetas, hacen de los intérpretes casuales de ese ícono, depositarios refractarios de las valoraciones generadas en secciones del campo, que se hallan en conexiones importantes con otros ámbitos sociales, por ejemplo, el campo de la educación escolar. Benjamin escribe:

El carácter único de la obra de arte es lo mismo que su imbricación en el conjunto de relaciones de la tradición. Y esta tradición, por cierto, es ella misma algo plenamente vivo, extraordinariamente cambiante. Una antigua estatua de Venus, por ejemplo, se encontraba entre los griegos, que hacían de ella un objeto de culto, en un conjunto de relaciones tradicionales diferente del que prevalecía entre los clérigos medievales, que veían en ella un ídolo maligno.<sup>87</sup>

Los procesos no son, además, unidireccionales. Puede suceder que una manifestación que emergió marginal pase a ser central y sus principales exponentes, agentes altamente prestigiosos.<sup>88</sup> Nuevas expresiones, crecientemente aceptadas en los circuitos “profesionales”

---

<sup>87</sup> Benjamin, Walter, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, op. cit., Pág. 49

<sup>88</sup> Manifestaciones como el graffiti, presente en nuestro paisaje visual hace relativamente poco tiempo, son un ejemplo de ello. Hoy existen costosas compilaciones de sus imágenes y muchos estudios en ciencias sociales sobre ellas; también muchas piezas de arte contemporáneo «legítimo» han adoptado sus medios plásticos y hacen referencia directa a ellos. Algunos de los artistas que los producen se han vuelto muy apreciados, e incluso altamente cotizados. Por ejemplo el trabajo del colectivo Blu Blu, que hace animación utilizando la técnica de fotografías cuadro por cuadro (stop motion), sobre pinturas hechas directamente con brocha o rodillo en las calles. Blu Blu ha intervenido recientemente la Tate Gallerie en Londres. ([www.blublu.org](http://www.blublu.org)). Otro ejemplo es el del artista británico Banksy, quien es uno de los artistas urbanos más famosos, pese a que su identidad real es desconocida hasta la fecha. Banksy también utiliza técnicas como el graffiti y el stencil, pintando en todo el mundo y sus obras muchas veces sólo son reconocidas por su estilo y temas pues no están firmadas. Sobre Banksy pesan procesos judiciales diversos, relacionados con su actividad artística, que realiza muchas veces de forma ilícita, y sin embargo ya ha expuesto su obra en sitios como el Bristol City Museum (aunque ya había “expuesto” colgando obras suyas en las paredes del Tate Modern de manera ilegal); Ha sido diseñador para campañas de Greenpeace, la marca Puma y MTV; Como muestrario se puede consultar el libro que Random House ha publicado sobre su obra en 2005: "Banksy, Wall and

de arte, como algunas técnicas plásticas y pictóricas callejeras, han penetrado de una forma no poco violenta en los debates y reconocimientos sobre lo legítimo en el arte. Los jóvenes artistas *pop* de la década de los sesenta, quienes reaccionaron al *action painting* y al expresionismo abstracto —consagrados ya en ese momento, por ejemplo, en el ensayo *Los últimos treinta años en Nueva York*, del crítico de arte Clement Greenberg<sup>89</sup>— son un buen ejemplo; estos mismos artistas *pop* han emplazado hoy espacios en los museos más importantes del orbe.

El campo establece las condiciones de posibilidad de una obra de arte de una manera muy similar a como un campo semántico provee la posibilidad de significado de una palabra; en este sentido el arte es *hecho* por alguien, por un productor específico, que sólo adquiere sentido en una atmósfera que lo interpela. El llamado *arte primitivo*, por ejemplo, omite la singularidad del artista, pero no lo elimina: lo hace anónimo, porque socialmente se atribuyen ciertas valoraciones a esa situación (y cierto precio).

---

Piece". En 2010 el documental *Exit through the gift shop*, sobre su obra, y atribuido también a él se ha exhibido en los festivales de cine de Berlín y San Sebastián.

<sup>89</sup> En, Greenberg Clement, *Arte y cultura, ensayos críticos, op. cit.*

## **II. Prestigio, público y crítica especializada**

---

### **1. Tipos de público y campo del arte**

Una sociedad que en el transcurso de su desarrollo es cada vez más incapaz de justificar la inevitabilidad de sus formas particulares rompe las ideas aceptadas de las que necesariamente dependen artista y escritores para comunicarse con sus públicos. Se cuestionan todas las verdades de la religión, la autoridad, la tradición, el estilo y el escritor o el artista ya no es capaz de calcular la respuesta de su público a los símbolos y referencias con que trabaja.<sup>90</sup>

Clement Greenberg,

### **Alejamiento del arte autonomizado y grandes públicos**

Walter Benjamin, al estudiar el cambio de valor (culto/exhibición), describió en términos de apertura y socialización el proceso de transformación a que estaba siendo sujeto el arte (en especial con los casos del cine y la fotografía). A medida que se avanzaba en la sofisticación de la reproductibilidad técnica de las obras (poniendo en crisis la relación original/copia) parecía que el arte se trasladaba del polo en que funciona como objeto de culto (ya desacralizado), para fijarse en el que podía ser principalmente un objeto con una función artística no ritual (es decir, exotérica y masiva) y que implicaba en gran medida una pérdida de lo que Bourdieu llama la *illusio*.

---

<sup>90</sup> Greenberg Clement, Arte y cultura, ensayos críticos, op. cit., Pág. 16

Llama sobre todo la atención, porque pareciera que Benjamin y Bourdieu hablan en términos contrapuestos: mientras que el primero describe el colapso de las condiciones esotéricas del arte al servicio del rito, el segundo reafirma el carácter gregario del campo, con lo cual los elementos religiosos (aunque no necesariamente teológicos) de su valoración y consumo no pueden sino estar circunscritos a un campo. Sin embargo, Benjamin ya había escrito que “es de importancia decisiva el hecho de que esta existencia aurática de la obra de arte no llega nunca a separarse del todo de su función ritual.”<sup>91</sup>; esto es importante, porque tomando en cuenta el momento en el que Benjamin elabora estas ideas (1935–36), se puede ver cómo las industrias culturales descritas varias décadas después por Bourdieu, pudieron haber asimilado de una manera despabilada lo que Benjamin vislumbró como posibilidades emancipadoras de esa *illusio*. El carácter aurático de la obra se puede ver hoy, donde en la época de Benjamin parecía ya estarse minando, en las formas artísticas de las vanguardias, por ejemplo. Hoy es posible ubicar “secciones” de culto en casi todos los ámbitos artísticos, jugando una dialéctica de campo que contribuye a generar los mecanismos de validación y prestigio.

La exhibición, por otra parte, se halla plenamente fomentada (los museos públicos y las muy publicitadas exposiciones de ciertos artistas y colecciones), pero el acceso permanece encriptado para ciertos consumidores. Y es aquí donde el *habitus* adquiere cualidades complementarias en la explicación de los ritos de poder de los campos. Y también es aquí donde el análisis fino de Bourdieu puede captar las lógicas contemporáneas de validación del arte y la forma de la oscilación entre los polos de rito y de culto de la que hablara Benjamin. Aunque la exhibición sea hoy fundamental para la consolidación de una trayectoria artística, esta exposición al “público” está mediada por unos filtros (tan fuertes o sutiles según el caso, que pueden llegar a ser inviolables) que descansan en primer lugar en cuestiones objetivas de accesibilidad (precios de entradas, por ejemplo) pero también por otras subjetivas vinculadas al *habitus*. Las exhibiciones de apertura de los grandes sucesos

---

<sup>91</sup> Benjamin, Walter, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, op. cit., Pág. 49

culturales representan situaciones que son por completo inaccesibles a agentes desprovistos de los capitales necesarios. Benjamin parece estar plenamente consciente de esta condición (aunque en términos algo más abstractos) cuando escribe:

En la medida en que el valor de culto de la imagen se seculariza, las ideas acerca del substrato de su unicidad se vuelven cada vez más imprecisas. Cada vez más la unicidad del apareamiento que actúa desde la imagen de culto va siendo desplazada en la imaginación del receptor por la unicidad empírica del hacedor de la imagen o de su rendimiento como artista plástico; pero nunca sin que algo quede: el concepto de autenticidad no cesa nunca en su tendencia a rebasar el de la adjudicación de autenticidad. (Esto se muestra de la manera más clara en el coleccionista, que retiene siempre algo de servidor del fetiche y que, al ser propietario de la obra de arte, participa de la fuerza ceremonial de la misma.) No obstante esto, la función del concepto de autenticidad en la crítica de arte permanece unívoca: con la secularización del arte, la autenticidad entra en el lugar del valor de culto.<sup>92</sup>

### ***Relacionalidad entre arte válido y el público***

¿Cómo se construyen y mantienen en el gusto «del público» los artistas y su obra durante el tiempo, consolidando una posición de poder en el campo? Como problema sociológico, el prestigio de un artista, correspondería ser puesto en cuestión, no desde una posición de gusto, sino como un problema resoluble a través de la trama que el campo constituye y en el que esa circunstancia es factible. Sin tratar de explicar “la flor por la raíz”, parafraseando a Bachelard, la sociología relacional buscaría algo más parecido al propósito de Darwin respecto a la morfología y la adaptación: explicar, por ejemplo, la forma de una flor, adecuándola a las peculiaridades de un ave que se alimenta de ella, estableciendo una relación que mantiene las posibilidades de la vida en una y en otra especie. Esto es sólo una metáfora, pero la alimentación y la adaptación en el ámbito ecológico son también categorías relacionales —en un sentido epistémico— que funcionan, en su vínculo, de manera similar a la que se ocupa aquí.

---

<sup>92</sup> *Ibidem*, Pág. 50; nota de la 3ra edición de 1937–38.



En el análisis de los campos, la forma en que los vínculos de poder se van construyendo durante su evolución da cuenta de la relacionalidad de las integraciones y de la historicidad de las estructuras de empoderamiento. A menudo se habla del «estilo» de un artista como una prueba de que éste ha tenido un proceso de maduración que justifica tanto su prestigio como su valía en el mercado. En este sentido, la continuidad estilística de la obra de un autor puede ser estudiada como un factor de correspondencia entre la producción y las expectativas sociales del campo, aunque cabe considerar otros elementos que permitan la continuidad del estatus prestigioso de un autor, aun cuando en términos de estilo se hayan transgredido ciertos cánones.

Los parámetros estéticos pueden ser así una herramienta importante de análisis. Las valoraciones están contenidas en límites construidos históricamente y ubicados diferenciadamente en la sociedad. No hay, por ejemplo -y esto lo hace notar con frecuencia Bourdieu- un “gusto burgués” y un “gusto proletario”, al menos no en la conformación actual de las sociedades capitalistas. Las valoraciones en el espacio social se mueven por criterios mucho más elásticos, que transitan fluidamente entre los límites a veces demasiado estrechos de una condición dada, por ejemplo, en función de la ubicación de un sujeto en la estructura productiva.

La especificidad del público que consume los productos culturales y que al hacerlo los «realiza» en la forma de una valoración producida por la *illusio* particular del campo de relaciones, transforma la red no limitada de las relaciones sociales totales, en un espacio mucho más discreto, donde el peso relativo de determinados consumos reditúa en la forma de un aumento en la posesión de capital específico y en el afianzamiento de una coyuntura relacional de poder. De esta manera, el espacio de relaciones no abarca a un público indiferenciado —como podría pensarse que es el que acude a las grandes exposiciones patrocinadas por las políticas culturales estatales-sino a unos agentes mucho más focalizados y que muchas veces son los que ejercen la función simbólica de investidura de poder hacia los productores y de estos a sus obras, traduciéndose en tasaciones más o menos elevadas en el mercado económico y simbólico. Es decir, el espacio discreto del

campo es del tamaño de las distancias diferenciadas de los agentes, de su red de relaciones específicamente incidentes en el *enjeux* y precisamente por ello —por el mayor o menor involucramiento o posesión de la magia del campo— puede variar en función del objetivo con el que se enfoca el objeto de investigación. El *espacio de los posibles* metodologiza así el principio epistemológico constructivista de Bourdieu.

Acerca del límite del campo, definido en parte, en función de los agentes con poder de consagración, escribe Bourdieu:

Lo que queda claro es que resultaría vano tratar de encontrar el aval o la garantía últimos de esta moneda fiduciaria que es el poder de consagración fuera de la red de relaciones de intercambio a través de la cual se produce y circula a la vez, es decir dentro de una especie de banco central que sería la garantía última de todos los actos de crédito. Este papel de banco central estaba representado, hasta mediados del siglo XIX, por la Academia, ostentadora del monopolio de la definición legítima del arte y del artista, del *nomos*, principio de visión y de división legítimo (...) La institucionalización de la anomia que resultó de la constitución de un campo de instituciones colocadas en situación de competencia por la legitimidad artística hizo desaparecer la posibilidad misma de un juicio en última instancia y condenó a los artistas a la lucha sin fin por un poder de consagración que ya sólo puede adquirirse y acabar consagrado en y mediante la lucha misma.<sup>93</sup>

Y más adelante agrega:

Cada toma de posición (temática, estilística, etc.) se define (objetiva y a veces intencionalmente) respecto al universo de las tomas de posición y respecto a la problemática como espacio de los posibles que están indicados o sugeridos; recibe su valor distintivo de la relación negativa que le une a las tomas de posición coexistentes a las cuales se refiere objetivamente y que la determinan delimitándola. De ello se desprende por ejemplo que el sentido y el valor de una toma de posición (género artístico, obra particular, etc.) cambian automáticamente, mientras que ésta permanece prácticamente idéntica, cuando cambia el universo de las opciones sustituibles que se hallan simultáneamente a disposición de la elección de los productores y los consumidores.<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte*, op. cit., Pág. 341

<sup>94</sup> *Ibidem*, Pág. 345

### **Consumir arte**

El consumo del arte, además de la forma económica (en el sentido restringido: comprar una obra de arte) implica su forma simbólica, ser realizada participando de la propuesta que el autor diseñó, o más aún, participando de la creencia colectiva del valor de la obra —lo que resume la idea de Bourdieu sobre la *illusio*<sup>95</sup>—y por lo cual, la mera institucionalización del arte no explica la escalada en el prestigio de un artista. Pese a lo conflictivo de las circunstancias, el consumo simbólico realizado como afianzamiento de la posición de un autor (el reconocimiento de su importancia), nos sirve en la explicación de la construcción del prestigio cuando opera cumpliendo esa función. Los “apadrinamientos” y “mece-nazgos”, son esas formas de consumo simbólico que reconocen, revalúan y pueden reposicionar a un autor haciéndolo más cotizado en términos económicos y más prestigioso en términos simbólicos.

La cuestión aparentemente trivial de la relación entre las elecciones más ordinarias o y las más «refinadas», pone en evidencia que ambas operaciones de distinción provienen de una matriz estructural previa y común, el habitus:

Esta temeraria reintegración de los consumos estéticos en el universo de los consumos ordinarios (contra los cuales no cesan aquellos de definirse) tiene, entre otras virtudes, la de recordar que el consumo de bienes sin duda supone siempre, en grados distintos según los bienes y según los consumidores, *un trabajo de apropiación*; o, con mayor exactitud, que el consumidor contribuye a *producir el producto que consume* al precio de un trabajo de localización y desciframiento, que en el caso de la obra de arte, puede constituir la totalidad del consumo y de las satisfacciones que éste procura y que requiere un tiempo y unas disposiciones adquiridas con el tiempo.<sup>96</sup>

Lo anterior revela dos cosas: En primer lugar, que el consumo de una obra se puede dar no sólo como adquisición, como ocurre con los coleccionistas, sino también como asisten-

---

<sup>95</sup> Bourdieu y Wacquant, *Una invitación a la sociología reflexiva*, op. cit., Pág. 173

<sup>96</sup> Bourdieu, Pierre, *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*, op. cit., Pág. \* \*falta corroborar que ahí este la cita.

cia y encuentro con la obra en un espacio dado, un museo, por ejemplo; ambas formas implicarían diferencias cualitativas tanto en la experiencia, como en el sentido de esa experiencia. Segundo, que *leer* una obra en un contexto de apreciación (hacer exégesis ligera o sistemática de sus significados y usualmente comunicarla), es una forma de apropiarse de ella —como bien simbólico, en el mercado de éstos—y que el prestigio va teniendo unos efectos de diferente forma en cada una de las formas de consumo.

No es lo mismo en términos del valor de la adquisición como expectación, la observación de una obra en un sitio popular (una exposición “nacional”, por ejemplo), que la exclusiva muestra de un artista en una galería restringida, aunque ambas opciones se “tasan” en el mismo tipo de mercado. Por otra parte, para un artista no es lo mismo exhibir su obra en una muestra “nacional”, que en una pequeña galería. Esto también nos recuerda el repliegue de las vanguardias pictóricas en el Siglo XIX, que comenzaron a explorar otros sitios de exposición, fuera del Salón, en París, donde la visita y el juicio de las obras era relativamente indiscriminado.

### ***A quién se dirige el arte***

La producción artística se destina al público, pero sólo relativamente a un público abierto, que no es indiferenciado. La legitimidad —y esto puede rastrearse desde la bohemia francesa—, no necesariamente está dada por el «gran público», masivo, sino por una selecta capa de consumidores o de «otros», que muchas veces y de forma muy importante, son otros artistas. Bourdieu escribe:

No one has ever completely extracted all the implications of the fact that the writer, the artist, or even the scientist writes not only for a public, but for a public of equals who are also competitors. Few people depend as much as artists and intellectuals do for their self-image upon the image others, and particularly other writers and artists, have of them. “There are”, writes Jean Paul Sartre, “qualities that we acquire only through the judgments of others” This is especially so for the quality of a writer, artist or scientist, which is so difficult to define because it exist only in, and through, co-optations, understood as the circular relations of reciprocal recognition among peers. Any act of

cultural production implies an affirmation of its claim to cultural legitimacy: when different producers confront each other, it is still in the name of their claims to orthodoxy or, in Max Weber's terms, to the legitimate and monopolized use of a certain class of symbolic goods; when they are recognized, it is their claim to orthodoxy, that is being recognized.<sup>97</sup>

En momentos de clara autonomía de una región del campo, ¿para quién producen los artistas que ahí se encuentran? En primer lugar, dice Bourdieu, para otros productores y sólo a medida que nos hay más distancia de este polo, la interlocución atañe a público más diverso.

Para Bourdieu, la operación del capital simbólico es análoga a la del económico: la posesión de capital siempre es una coyuntura expuesta, un riesgo. Como el campo nunca totaliza la posesión de capital en un agente, sino que el flujo es constante, hay una continua lucha por ampliar la "cantidad" de capital que se posee. Aun los artistas consagrados se hallan más o menos sujetos a las relaciones internas del campo, donde un estremecimiento violento les puede debilitar, o incluso "sacar" del juego. La lucha por el poder —que no se acaba de monopolizar nunca— impone la pérdida o la ampliación del capital. Quienes ya se hallan en una posición de peso en el campo, buscarán conservarla ante los "advenedizos" que amenazan su estatus relacional y la posesión del capital, tendiendo a "adoptar estrategias de conservación y ortodoxia, en tanto los más desprovistos de capital, o recién

---

<sup>97</sup> *[Nadie ha completamente extraído las implicaciones del hecho de que el escritor, el artista, o incluso el científico no sólo escriben para un público, sino para un público de iguales que también son competidores. Pocas personas dependen tanto como los artistas y los intelectuales en su propia imagen de la imagen de los otros, y particularmente la que otros escritores y artistas, tienen de ellos. "Existen", escribe Jean Paul Sartre, "cualidades que adquirimos sólo a través de los juicios de los demás" Esto es especialmente cierto para la calidad de un escritor, artista o científico, que es tan difícil de definir porque sólo existe en y a través de cooptaciones, entendida como las relaciones circulares de un reconocimiento recíproco entre sus pares. Cualquier acto de la producción cultural implica una afirmación de su pretensión de legitimación cultural: cuando diferentes productores se confrontan unos a otros, es todavía en el nombre de sus reclamos por la ortodoxia o, en términos de Max Weber, para el uso legítimo y monopolizado de una cierta clase de bienes simbólicos; cuando son reconocidos, es su reclamo de ortodoxia la que está siendo reconocida.] Bourdieu, Pierre, *The field of cultural production*, op. cit., Pág. 116 (La traducción es mía)*

llegados, prefieren las estrategias de subversión, de herejía”<sup>98</sup>. Victoria D. Alexander en su texto *Art in Society* escribe:

The autonomous pole of artistic fields relies on the “pure gaze”: participants value “art for art’s sake” and display a notable disinterestedness in economic value. As a result, the most highly autonomous sectors of the artistic fields are rich in cultural capital, though not economic capital. Artists derive *prestige* from their art to the extent they are held in high esteem by the field’s members. Intellectuals, perhaps, might discuss their work and its significance. The pay-off artists seek, then, is recognition (...) Autonomous artists produce art for audiences who share the same aesthetic goals, at the same time as they strive to avoid outside interference.

In contrast, the “heteronomous”, or commercial, pole is open to outside influence. Artists in the commercial fields are judged by how well they meet audience demands; that is, by how well they sell.<sup>99</sup>

Esta diferenciación del campo en dos polos puede ser muy útil para ubicar las tendencias matizadas que adoptan los agentes en sus pugnas por el reconocimiento y el prestigio. Visto así, el desinterés que puede reivindicar un grupo en el carácter económico de su obra, puede estar revestido de una animada búsqueda por el reconocimiento y por la posesión del capital simbólico. Y es esta búsqueda de perpetuación de las posiciones dominantes en el campo, así como de la reversión de las posiciones dominadas, la forma en que la autoproducción del campo como una entidad estable, autónoma y conflictiva se hace posible:

---

<sup>98</sup>García Canclini, Nestor, *La sociología de Pierre Bourdieu*, op. cit., Pág. 8

<sup>99</sup> [El polo autónomo de los campos artísticos se basa en la "mirada pura": los participantes valoran "el arte por el arte" y muestran un notable desinterés en el valor económico. Como resultado, los sectores más autónomos de los campos artísticos son ricos en capital cultural, aunque no en capital económico. Los artistas derivan prestigio de su arte en la medida en que se son tenidos en alta estima por los miembros del campo. Los intelectuales, tal vez, podría discutir su trabajo y su significado. El pago que los artistas buscan, entonces, es el reconocimiento (...) Los artistas autónomos producen arte para un público que comparte los mismos objetivos estéticos, al mismo tiempo que se esfuerzan por evitar la interferencia externa. Por el contrario, el polo "heterónimo", o comercial, está abierto a las influencias externas. Artistas en los campos comerciales son juzgados por lo bien que satisfacen las demandas de la audiencia, es decir, por qué tan bien venden.] Alexander, Victoria, *Art in Society; Exploring fine and popular forms*; London, Blackwell Publishing; 2003, Pág. 285 (la traducción es mía).

Two features of Bourdieu's work are relevant here. The first is that he takes seriously the fact that fields carry ideologies. The pure gaze was historically constructed as part of the romantic myth of the artists(...) The second is that he pays attention to both production and consumption, offering a sustained theoretical synthesis of the two. The acts of production and consumption, shaped by the field, also continually reproduce it.<sup>100</sup>

La forma en que se encausa la idea de prestigio a partir del trabajo de Bourdieu, como una condición dada en razón de una cierta posesión de capital simbólico, más que económico, apela sobre todo al polo autónomo del campo del arte, en el que idealmente, el capital mejor valuado sería el simbólico. Esto varía de caso a caso, sobre todo en industrias culturales complejas donde hay una pluralidad de actores que compiten por un mismo público.<sup>101</sup> Es importante distinguir que la autonomía se puede pensar tanto en relación con otras esferas de la vida social, como la ciencia y la religión, como al respecto de la lógica más o menos autorreferencial del *enjeux*, al interior del campo.

---

<sup>100</sup> [Dos características de los trabajos de Bourdieu son relevantes aquí. La primera es que toma en serio el hecho de que los campos transmiten las ideologías. La mirada pura se construyó históricamente como parte del mito romántico de los artistas (...) La segunda es que presta atención a la producción y el consumo, ofreciendo una sustentada síntesis teórica de los dos. Los actos de producción y consumo, modelados por el campo, también continúan reproduciéndose.] *Ibidem*, Pág. 286 (la traducción es mía)

<sup>101</sup> Parece que cuando hablamos del arte vanguardista, la relación financiamiento público–arte de vanguardia sería insostenible, en parte porque el «gusto popular» se dislocan de las plastificaciones artísticas de las vanguardias, de un valor y una codificación fuertemente esotéricas. La autonomización del campo, parece ser llevada de la mano y arrastrar tras de sí, un quiebre de lo masivo, a lo grupal, pero nuevamente, esta condición podríamos pensarla si exclusivamente nos situamos en el polo más autónomo del campo, en el cual las autonomías económicas, simbólicas y políticas no son equivalentes. Pero esta intransigencia solamente es adecuada en ciertos casos. No obstante este problema, es necesario recordar que, como lo señala María Bolaños: "...el museo es, a su pesar, la cuna del arte moderno." ( Bolaños, 2008; 208) Museos públicos y vanguardias son dos fenómenos modernos, que desde la creación del Museo Luxemburgo de París (que adquiriría trabajos de las vanguardias), están entrelazados en una relación de mutua nutrición. El museo moderno ha contenido casi de manera simultánea las manifestaciones artísticas más contemporáneas, habiendo pasado antes, por un periodo de "canonización" con obras legitimadas, como lo llamaría Bourdieu.

## **2. Autonomía y desarrollo de la crítica de arte**

¿De dónde salió esa criatura paradójica, a contrapelo  
en el ingenuo deleite de la vida?

¿Este impuesto usurario que las artes pagan por el  
capital de que disfrutan?

Alfonso Reyes, *Aristarco o anatomía de la crítica*

### ***El papel de la especialización del análisis artístico antes de la autonomía***

Si hay que responder a esta cuestión que ya Alfonso Reyes formulaba, tal vez al hacerlo, haya que ver a la mirada profesional, no sólo ahí donde la obra queda en cuestión con un recuento de sus erratas; donde “...si es un día de campo, se presenta a anunciar la lluvia.”. Si desde que la crítica de arte se institucionalizó en Europa en el Siglo XIX, ha debido ser esa «hermana bastarda» de la «pobre musa» poética, a la que se refería Reyes, es cierto que «ese ejercicio molesto y filisteo», esa «ave de mal agüero» que «anda al revés y se abre paso a codazos», quizá ha sido también, la posibilidad del enaltecimiento a la categoría de *arte*, a la afirmación de su sobre-humanidad, donde parece sugerir Reyes, se deifica al propio creador<sup>102</sup>.

Precisamente esa deificación, que hoy se reafirma en el arte con tanta frecuencia y que parecía en tiempos de Benjamin estar quedando subsumida (cuando menos en la Unión Soviética) a las condiciones que tecnológicamente el cine le permitía a las masas y que desafiaba a las interpretaciones validadas, desde la posición del cinéfilo común:

Fue así que una parte de los lectores pasó a contarse también –aunque fuera sólo ocasionalmente – entre quienes escribían. Comenzó con el “buzón” que abría para ellos la prensa diaria [...] Con ello,

---

<sup>102</sup> Reyes, Alfonso, “Aristarco o anatomía de la crítica”, en *La experiencia Literaria*, México, FCE; 2004, Pág. 92



la distinción entre autor y público se encuentra a punto de perder su carácter fundamental; se convierte en una distinción funcional que se reparte en cada caso para convertirse en alguien que escribe. El haberse vuelto experto, para bien o para mal, en un proceso de trabajo extremadamente especializado —aunque no lo fuera más que en una operación menor— le ha valido una entrada a la autoría. El trabajo mismo toma la palabra. Y su exposición en palabras forma parte de la pericia que es requerida para su ejecución. La competencia literaria no se basa ya en una educación especializada sino en una politécnica; se vuelve así un bien común.<sup>103</sup>

A pesar de las expectativas que recursos como el cine, pudieron haber suscitado en cuanto a la posibilidad de establecer ese «bien común» en las artes, hoy se puede ver que aun cuando los medios para expresar opiniones provenientes de todos los estratos y actividades sociales están abiertos (por ejemplo, la web 2.0), la prensa y las publicaciones no siempre se extienden a todo aquel que busque decir algo. Hoy es muy común que el público de los blogs escriba e interactúe con los editores y escritores (que pueden o no ser profesionales en sus temas), sin embargo es de esperar que las distinciones operantes en el espacio social tomen un acomodo similar en los consumos virtuales de producción cultural.

Parece que la profesionalización ha sido un signo indeleble de la modernidad, que se caracteriza por una profundización del trabajo en áreas específicas. Algunos rasgos originales de estas formas de trabajo especializado en el caso del arte, se pueden buscar en el Renacimiento temprano, con una continuidad racional en los siglos posteriores.

La profesionalización de la esfera del arte, durante los siglos XVIII y XIX, dio forma al campo autónomo de la producción cultural. El arte como producto dejó paulatinamente de encarnar las representaciones más generalizadas —concediendo que modernamente casi siempre han existido tendencias con una vocación claramente satisfactora de masas—. El dominio de los iconos artísticos dejó de ser baluarte popular como lo fue ampliamente antes de la Edad Moderna. Martin Wackernagel, observa para el caso florentino durante

---

<sup>103</sup> Benjamin, Walter, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, op. cit., Pág. 76

los siglos XV y XVI que “...los consumidores de arte, sus primeros instigadores, no son sólo los miembros de las clases altas, instruidas y acomodadas, los «aficionados» especiales, los expertos y los coleccionistas, sino que en alguna medida lo son todos los grupos de la población, hasta los pequeños artesanos a cuyos deseos y posibilidades económicas servían sin más la mayoría de los artistas —que habitualmente también pertenecen al ámbito del artesanado—.”<sup>104</sup> En la modernidad, esta situación habría perdido validez, a través de un complejo proceso de racionalización y de definición de los contornos profesionales del mundo del arte, de su producción y consumo afinados.

Wackernagel cifra en la demanda la dinámica del mercado en el periodo florentino. Indica el funcionamiento del mercado a partir de un vasto requerimiento de obras no sólo decorativas, tal como se entendería hoy<sup>105</sup>, sino como parte de una iconografía figurativa y una arquitectura religiosa que en el catolicismo popular respondía a la necesidad de colaborar en la edificación de la gloria divina y de los santos. La demanda de arte se asociaba directamente a las prácticas devocionales, con la oración y a la bendición. Claramente los pedimentos de objetos artesanales ornaban ya las distinciones sociales de personas, familias y aún de comunidades religiosas acomodadas<sup>106</sup>. Bourdieu afirma que incluso la experimentación formal que comenzó en ese periodo, con tratamientos originales de temas clásicos, guarda una relación con «la distinción»: “el interés por la técnica no deja de crecer en detrimento de la atención prestada a los materiales, ello se debe sin duda a que el oro va escaseando y que el afán por distinguirse de los nuevos ricos induce a rechazar el despliegue ostentoso de la riqueza”<sup>107</sup>

---

<sup>104</sup> Wackernagel, Martin, *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento*, Madrid, Akal, 1997, Pág. 8

<sup>105</sup> Aunque recalca la «necesidad» de adornar con imágenes figurativas los espacios cotidianos, de «ver» imágenes, objetos cuyos únicos mecanismos de reproducción estaban en manos de los productores de oficio.

<sup>106</sup> “...hay que advertir que, a lo largo de todo el siglo XV y hasta bien entrado el XVI, todas las ramas de las artes plásticas siguen plenamente integradas en la vida económica general como actividades de carácter artesanal, cuya práctica, incluso si se trata de maestros de reconocida reputación, está sujeta, como la de todos los demás oficios a la vieja reglamentación gremial.” *Ibidem*, Pág. 10

<sup>107</sup> Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte*, op. cit.

La idea contemporánea del circuito del arte como un mundo profesional, pero más bien descarnado, incomprensible y abstraído de la pasión popular, es relativamente nueva y está asociada directamente con el desarrollo de la autonomía del campo en términos no sólo de su vinculación política, sino también de su producción simbólica. Wackernagel escribe al respecto del mundo florentino:

En el uso idiomático de la época, el término arte no se entiende, como en la actualidad, como «arte» o «arte plástica», sino que significa más bien habilidad manual a secas o asociación y profesión especial (véase el «Arte della Lana», el «Arte della Seta», etc., como denominación gremial de los tejedores de lana y de los fabricantes de seda).<sup>108</sup>

Bourdieu nota que la interpretación de obras de arte, o más bien del campo de su producción, necesita registrar que los objetos que hoy se toman como codificados, provienen de un lugar donde su hechura estaba en función de su posibilidad de lectura; una lectura que no debía realizarse por vías artificiales sino de una identificación cotidiana y relativamente simple. Al trabajar sobre la interpretación contemporánea de obras antiguas (refiriéndose al Renacimiento italiano) Bourdieu reitera la necesidad de “romper con las ideas recibidas y desafiar las conveniencias y pensar que unas obras tan sacralizadas como las de Piero della Francesca o Botticelli en su verdad histórica de pinturas para «tenderos»”<sup>109</sup>

### ***Expresiones plásticas y políticas de la autonomía***

Wackernagel ejemplifica cómo paulatinamente, durante el temprano Renacimiento, el tratamiento refinado de los problemas formales de las obras va tomando un papel central y una de las consecuencias es que las obras ya no siempre encajan con el gusto popular. Pero este viraje hacia la experimentación es visto por Wackernagel como un primer acto

---

<sup>108</sup> Wackernagel, Martin, El medio artístico en la Florencia del Renacimiento, op. cit., Pág. 10

<sup>109</sup> Bourdieu, Pierre, Las reglas del arte, op. cit., Pág. 462

de transgresión y distancia, que al menos incluyó socialmente al artista y a su comitente o cliente. Los talleres florentinos, ceñidos más o menos estrictamente a unos cánones de representación formal, fueron forjando la mirada crítica que descansaba sobre un análisis figurativo de ciertos pasajes religiosos (tópicos más recurrentes en el arte del periodo) e iban poco a poco cediendo a unos nuevos tratamientos experimentales, que desplazaban el problema del tema, por el de las formas de trabajarlo. El comitente debía asumir parte de la «responsabilidad» del trabajo artesanal.

Así se comienza a esbozar una autonomización del trabajo artesanal en la forma de una complicidad estética y económica entre artistas y compradores, que se expresa en una subestimación del elogio popular y un privilegio de la mirada especialista de los artistas especialmente reconocidos:

En una carta al gobierno de la ciudad de Cremona, Leonardo da Vinci recomendaba elegir para un determinado encargo sólo a aquellos artistas cuya experiencia fuese reconocida no por el juicio de la gente, sino por el parecer de expertos en la materia. En su Tratado de la pintura (apartados 71, 120) censura a los artistas que, mediante superficiales efectos de color, se procuran un éxito barato entre la masa.<sup>110</sup>

El prestigio (e inversamente el desprestigio), especialmente en la pintura, va caracterizándose por ser resultado de la valoración de otros artistas y comitentes, así como de mecenas no privados. Esto sucede en el mundo reducido del oficio y de sus relaciones más inmediatas. Cada vez más el soporte de la legitimidad de una obra se aleja de la fama popular y se circunscribe a un puñado de expertos. La experimentación, la «diferencia» respecto del canon se perfila como cualidades que se llegan a permitir los artistas y al mismo tiempo, que les son permitidas por los clientes que «comprenden» el sentido de la desviación, pues su gusto ha empatado. Bourdieu escribe que

...a medida que el campo de producción artística va adquiriendo una mayor autonomía, los pintores se vuelven cada vez más aptos para hacer ver y valer la técnica, la factura, la *maniffatura*, por lo tan-

---

<sup>110</sup> Wackernagel, Martin, El medio artístico en la Florencia del Renacimiento, Pág. 280

to la *forma*, todo lo que, a diferencia del tema, las más de las veces impuesto, les pertenece propiamente.<sup>111</sup>

Tales permisividades son sólo hasta cierto punto válidas. En el mundo florentino inclusive, continúa habiendo criterios indispensables para la seriedad de una obra —se puede pensar en el «profesionalismo» de su ejecución-y aún en trabajos mucho más profanos, ciertos cánones de estilo debían ser acatados. Esto se hace patente en los acentos eróticos de algunas obras. Teresa del Conde comenta:

Para fines de la Edad Media los tratados “de arte” (...) se habían convertido en libros de recetas o bien en repertorios iconográficos. Por eso cuando G.B. Alberti, Brunelleschi, Piero della Francesca y luego Leonardo empiezan a escribir sobre arte en el Renacimiento, ocurre un quiebre. Ya no hay artífices o artesanos, hay artistas que son autores y que se manifiestan como tales. Tal es la razón por la que consideramos que la historia de la pintura de autor es muy breve. Empieza sólo entonces, antes no se buscaba “ser identificado por un estilo personal” (pensemos en los iconos bizantinos) aunque es cierto que en el gótico tardío algunos escultores empezaron a firmar púlpitos, esculturas de fachada, figuras de los donantes como los de la Catedral de Naumburgo, o autorretratos...<sup>112</sup>

La coincidencia entre el surgimiento histórico «del autor» y el atisbo de la autonomización del arte no sería visto desde la perspectiva de la autonomización del campo como algo casual, aunque en general, este proceso —en el conjunto del campo de la producción cultural-haya demorado varios siglos más, dependiendo del caso. Bourdieu reconoce que uno de los signos más distintivos para observar un campo autonomizado es el reconocimiento mismo desde los agentes involucrados de tal autonomía, pero es cierto que esta “historia de la pintura de autor” de la que habla del Conde, ha sido producto de un proceso de explicación con reflexiones posteriores a su momento, reflexión hecha desde la historia del arte y la crítica. Si se atiende la observación de Wackernagel sobre la particularidad del mercado florentino, donde la lógica obedecía más bien a la demanda, es de resaltar que

---

<sup>111</sup> Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte*, op. cit., Pág. 463

<sup>112</sup> Del Conde, Teresa, *¿Es arte? ¿no es arte? : el campo artístico y la historia del arte*; México: Museo de Arte Moderno, 2000, Pág. 15

Bourdieu se refiera exactamente de modo inverso a la lógica del mercado del arte moderno:

El consumo de los bienes culturales más legítimos es un caso particular de la competencia con respecto a bienes y prácticas singulares, cuya particularidad obedece más, sin duda, a la lógica de la oferta o, si se prefiere, a la forma específica que adopta la competencia entre productores, que a la lógica de la demanda y de los gustos o, si se quiere, a la lógica de la competencia entre los consumidores.<sup>113</sup>

Entonces, ¿cuál es el nexo entre esta inversión de la lógica entre un periodo y otro?, o de otra manera, ¿qué forma adquirió la evolución de la producción cultural que tuvo como efecto generar un interés más selecto y legitimador en la oferta de los productos, en la vanguardia, que en la satisfacción recursiva de las peticiones de un público habituado a un estilo o a unas formas consumadas en el gusto? Como Bourdieu menciona,

...el historiador tiene que reconstruir la «mirada moral y espiritual» de hombre del Quattrocento, es decir, en primer lugar las condiciones sociales de esta *institución* —sin la cual no hay demanda, por lo tanto mercado de la pintura—, el *interés* por la pintura y, con mayor precisión, por tal o cuál género, tal o cuál factura, tal o cuál tema...<sup>114</sup>

Bourdieu reconoce el móvil del mercado artístico en la demanda y describe su permuta en los siglos posteriores, cuestión que sólo se puede explicar a partir de esa institución mediadora y configurativa del gusto dominante que es la crítica profesional. La relación entre el campo del poder y el de la producción cultural, expresada en la inversión de la lógica de consumo, indica Bourdieu, se manifiesta claramente en la oferta no necesariamente correspondida con la demanda: “Cuando una obra «encuentra», como se suele decir, a su público, que la comprende y la aprecia, casi siempre se debe al efecto de una *coincidencia* (...) y casi nunca al producto de una búsqueda consciente del ajuste a las expectativas de la clientela o a las imposiciones del encargo o de la demanda.”<sup>115</sup>

---

<sup>113</sup> Bourdieu, Pierre, *La distinción, op. cit.*, Pág. 97

<sup>114</sup> Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte*, Pág. 462

<sup>115</sup> *Ibidem*, Pág. 371

### ***Cisma del poeta y de la tribu***

La creciente necesidad de una entidad mediadora entre los productores y los consumidores, no sólo como el fundamento de la validez estética de una obra, sino también como un mensajero, un intérprete de ese mundo desprendido de lo cotidiano, motiva el «cisma del poeta y de la tribu»: “Moisés se remonta en el Sinaí a fraguar sus tablas. Ya no las consulta con el pueblo. A solas, las recibe de Dios.”<sup>116</sup>

El sentido ancestral y mitológico de las representaciones estéticas de la tradición, cede en el mundo moderno a un arte cada vez más independiente y con un empeño en distanciarse del gusto popular. La vanguardización de los círculos artísticos instaló hacia el Siglo XIX una dinámica “caducifolia” en los aparadores de los museos y las galerías. La mirada docta de la obra de arte se generalizó como una necesidad de acceder a lo inteligible por algo más que la empatía sentimental común, o por una inmanencia social de los referentes adquiridos en la vida cotidiana.

De manera algo contradictoria, la primera popularización del arte, en su momento de plena relación con la sociedad burguesa generó un público muy amplio, que no necesariamente eran los otros artistas profesionales, en quienes en un primer momento reposaba la capacidad legitimadora<sup>117</sup>. Pero este público aumentado y la ampliación del mundo del

---

<sup>116</sup> Reyes, Alfonso, *Aristarco o anatomía de la crítica*, op. cit., Pág. 95

<sup>117</sup> “...poseemos datos que demuestran que ya existía en el Siglo XVII un mercado de arte lo suficientemente significativo como para que se multiplicasen las colecciones privadas, comenzara a ser rentable la falsificación de obras e incluso algunos artistas llegaron a desafiar los más altos requerimientos de reyes y príncipes en función de disfrutar de esa mayor libertad de creación que sólo se obtenía lejos de las cortes.” Y continúa más adelante diciendo: “Todos estos datos nos revelan la gestación de un público cada vez más numeroso y, por ende, cada vez más influyente; un público, además, que no sólo ya no pertenecía necesariamente a los estamentos de la nobleza y el clero, que hasta entonces habían prácticamente monopolizado la demanda artística, sino que, e en la mayor parte de los casos, carecía de cualquier relación personal con los artistas. Este público, por otra parte, que estaba fundamentalmente formado por burgueses y que, como tal, apelando a su condición de simples amateurs o aficionados, no formaba parte natural de ninguna institución oficial encargada de velar por el gusto artístico, como le correspondía hacer entonces a las academias, llegó, no obstante, a crear poderosas corrientes de opinión e incluso hacerse con el control ideológico y formal de

arte fuera de los muros de la aristocracia europea decadente también propició divisiones en el espacio social del campo naciente, de modo que se crearon sectores con unos valores más «puros» que otros; lugares donde se comenzaba a valorar mucho más la innovación que la tradición. En este punto la *crítica* se hizo imprescindible como una institucionalización de esa masiva apreciación del arte, un intento regulador de un mundo entrópico y desordenado que iba desobedeciendo cada vez más a los principios rígidos de la Academia, de donde abrevaron los primeros trabajos de crítica.

Ya no sólo la pura interpretación del código estético de un lienzo, una partitura o un adorno fue el territorio expuesto de la crítica profesional. Desde entonces, el papel empoderador, o el efecto lastimoso que una crítica puede suscitar en el mercado artístico ha sido muy visible. La “inocencia” de la búsqueda de lo bello, ha quedado muy frecuentemente supeditada a procesos ligados a la filiación de los grupos que componen el campo de la producción cultural. A medida que el campo se autonomizó, la crítica solidificó como el puente entre el gusto más refinado y endógeno, y la comunicación de éste frecuentemente exterior al campo. Paralelamente la crítica contribuyó a entretrejer internamente los mecanismos mágicos con los que un elogio estético adquiere un tipo de cambio en el consorcio político, diagramando el campo del poder en la osamenta de la producción artística. Sólo hasta que se consolidó la sociedad burguesa, entre la centuria del XVIII y el XIX fue posible también el afianzamiento de la crítica profesional.

Como lo observa Wechsler, la crítica de arte

...ejerce el poder de dar existencia a la obra más allá de su propia materialidad, interpretándola, promocionándola, distribuyéndola socialmente, incorporándola a la historia. Al trabajar sobre la crítica se toma consciencia de que se está privilegiando el lugar de la circulación y la recepción de

---

algunas de estas academias, como ocurrió a finales del Siglo XVII, con la estatalizada y muy poderosa academia francesa, que terminó siendo dirigida por uno de los mas célebres de estos aficionados, el coleccionista y teórico Roger de Piles.” Calvo, Serraller, *La crítica de arte, en Los espectáculos del arte: instituciones y funciones del arte contemporáneo* (Calvo Serraller, Editor) Barcelona, Tusquets; 1993, Pág. 18



las obras ya que la crítica es medio para favorecer el consumo y apropiación perceptiva de las obras.<sup>118</sup>

Esta situación conduce la propuesta de Bourdieu al respecto de la lógica del mercado en la producción de obras de arte, que podría resultar antagónica a la de Wackernagel, pero que se comprende una vez visto que la actividad profesional del arte deviene campo en los siglos posteriores. Es justo aquí, cuando la producción artística deja de estar motivada unilateralmente por el consumo y se vuelve muy valorada la capacidad de «entender» las nuevas propuestas en el marco de una ideología que busca estar a la vanguardia en la recepción y el consumo de lo nuevo.

Bourdieu señala que durante el Quattrocento —y hasta que el campo de la producción cultural se autonomizó realmente— una mirada que buscara “descifrar” el código de una obra (consistente en su mayoría en objetos de devoción popular) era innecesaria en tanto que el sentido del código cifrado en las obras era casi de dominio popular; la obra de arte así el sentido estético a la vida cotidiana de una manera muy similar a como han pretendido hacerlo algunas corrientes *realistas* más modernas<sup>119</sup>.

La moderna crítica de arte ha acoplado a estos dos agentes (el productor y el consumidor) alentando la valoración de productos otrora incomprensibles para quien se hallase fuera del campo. La ornamentación de la burguesía con objetos provenientes del campo, que estaban ahí legitimados mediante la crítica y otras instituciones, es un fenómeno donde se percibe esa faltante que haría una autonomización completa del campo (una esfericidad completa, virtualmente independiente, una producción “pura”) y en cambio muestra la conexión simbólica de dos sitios analítica y objetivamente distintos del espacio social, donde se mueven los artistas y los consumidores.

---

<sup>118</sup> Wechsler, Diana Beatriz, *La crítica de arte. Condicionadora del gusto, el consumo y la consagración de obras de arte*. Buenos Aires 1920–30, Tesis Doctoral; 1994, Universidad de Granada, Pág. 14

<sup>119</sup> Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte*, op. cit., Pág. 461

Con la aparición pública del Salón en París, desde mediados del Siglo XVIII hasta finales del XIX, se hace manifiesto que la dinámica exclusiva del campo del arte tiende a desplazarse hacia una marginalidad legitimada y que el gusto popular ha dejado de ser el parámetro estable en el que se buscan proyectar las nuevas propuestas artísticas, aunque al comienzo, la ruptura de la producción cultural con el régimen anterior, emblemáticamente representado por la Academia, haya sido festejado por los artistas y el público:

El optimismo con que se saludó la posibilidad que ofrecía el Salón para consagrar el verdadero talento de los artistas, a través de ese desinteresado juicio del público, fue casi universal. Así no debe extrañarnos que uno de los primeros y más famosos críticos de arte de ese momento, La Font de Saint-Yenne, afirmase contundentemente lo siguiente: «Solamente en la boca de esos firmes y justos que componen el Público, que no tienen lazo alguno con los artistas podemos encontrar el lenguaje de la verdad»<sup>120</sup>

Sin embargo, Calvo Serraller complementa:

Esta ilusión tardaría un tiempo en disiparse y, cuando se produjo, aproximadamente a partir de 1830, con motivo del establecimiento de ese régimen burgués que fue el de la llamada Monarquía de Julio, la de Luis Felipe de Orleans, comenzó ese curioso fenómeno de la bohemia, una positiva-rebelde de la marginación social de los artistas que empezaron a ver al público como a un enemigo al que «conquistar», eufemismo bélico que implica doblegar y vencer. En todo caso, de la creencia en el valor apoteósico del amontonamiento –de espectadores tanto como de cuadros en el Salón–, se pasó a reivindicar la discriminación, dónde la calidad recobraba sus derechos sobre la cantidad y el discernimiento sobre el espontáneo entusiasmo.<sup>121</sup>

Según lo documenta Calvo, antes del repliegue de este grupo de artistas a la bohemia, la crítica de arte prácticamente no había existido en el sentido en que se le piensa actualmente. El trabajo de documentación del arte consistía básicamente en cuestiones técnicas y biográficas, aunque

a partir del siglo XVII, se aceptó que se pudiera hacer alusión a artistas aún vivos o muy recientemente fallecidos, estableciendo una nueva clasificación más matizada que los distinguía no sólo por la fórmula convencional entre «antiguos» y «modernos», sino creando una subdivisión sutil entre estos últimos que daba pie a los llamados modernissimi, que no eran sino los que trabajaban en el

---

120 Calvo Serraller, *La crítica de arte*, op. cit., Pág. 22

121 *Ibidem*, Pág. 24

presente. Estos artistas del presente así destacados lo eran porque se presuponía que la obra por ellos realizada trascendería al tiempo, revelando su naturaleza clásica, ejemplar, eterna.<sup>122</sup>

La crítica entonces, se reducía a evaluar cómo se abordaban los temas clásicos según los ideales cultos. El fundamento de estos tratados de arte, según Calvo, era mostrar lo ejemplar de los trabajos y demostrar que éstos no eran simples halagos sensoriales, sino creaciones verdaderamente magistrales a partir de un dominio de las técnicas estandarizadas.

Con la popularización del Salón, como el sitio de encuentro público y con su masificación, incipiente pero novedosa, los montajes *ad hoc* con las necesidades que los artistas reclamaban para la observación de sus obras crecieron. Al mismo tiempo, había aumentado tanto la cantidad de obras y artistas exponiendo, como el público que asistía, por lo que el Salón se consolidó, aunque poco después, como un reducido sitio que dejaba a una mayoría de artistas sin la posibilidad de exponer. Calvo anota que “cuando los gobiernos decidieron demagógicamente ampliar los límites, la calidad media bajó de forma espectacular y se produjo una fractura entre artistas, crítica y público, que llegaron a polemizar incluso dentro de cada uno de los estamentos”<sup>123</sup> La ampliación del Salón, en otras salas y espacios aledaños, coincidió con una proliferación de espacios de exposición, que eran respaldados por el Estado. Además de ello, indica Calvo, hacia el final del Siglo XIX, se disparó la creación de galerías privadas. La crítica al clasicismo, que fue uno de los fundamentos de la creación del Salón, contenía también una redefinición de los cánones estilísticos, lo que motivó nuevas maneras de establecer los parámetros desde los que se podía juzgar un trabajo. No era ya solamente el tratamiento de temas clásicos, sino la experimentación en las formas, color, temas, etc., lo que derivó en una apertura de las posibilidades tanto de la crítica como de la contra-crítica. Calvo cita a Baudelaire, que introducía así, su crítica al Salón de 1846:

---

122 Ídem

<sup>123</sup> Calvo Serraller, *La crítica de arte, op. cit.*, Pág. 32

... el nuevo crítico de arte, como el también nuevo público al que se dirigía, no era casi nunca un profesional en la materia, sino, todo lo más, un aficionado que sabía escribir bien; esto es, capaz de persuadir retóricamente al lector sobre la bondad y agudeza de sus juicios. No era un profesional porque no se dirigía a artistas expertos en la materia, sino a un público inexperto, cuyas inclinaciones espontáneas de gusto previamente conocía; era, en definitiva, un experto en conocer las expectativas artísticas del público, al que pretendía aclarar por qué gustaba de lo que gustaba. En este sentido, el crítico de arte surge históricamente con una decidida vocación parlamentaria; alguien que presta su voz –modulada– al juicio popular.<sup>124</sup>

Para el tema que se está tratando, la relación entre la legitimación de un artista en el campo del arte y la crítica de arte como un discurso consagrador (o destructor, en su reverso), la investigación de Calvo sobre el origen de la bienal francesa, así como de la crítica moderna, es nítido en confirmar que hay una relación de completa dependencia entre el público, los artistas y la crítica, como actores intrínsecos al proceso de discusión, a la polémica que subyace a los procesos creativos en su conjunto y a las instancias de mercado involucradas. Por ejemplo, la única manera de hablar del arte de vanguardia, desde una visión especializada, era estar al día de «todo» lo que sucedía en el campo: nuevos artistas, producciones recientes, opiniones, otras críticas, así como una creciente necesidad de documentación y de herramientas de legitimación de la propia crítica. Así, la división en la reflexión intelectual del arte, entre historia y crítica, uno como documentación y el otro como interpretación, derivó en la instalación de la primera en las universidades y la segunda se acomodó con un poder decisivo en los medios impresos, como los diarios y las revistas.

El «despegue» cada vez más radical entre los esquemas valorativos de los artistas de la bohemia y el público común, señaló a la necesidad del crítico como un «intérprete» que pretendidamente secularizaba y hacía comprensible la forma de una obra, explicando además, por qué se apreciaba de tal o cual manera lo que se tuviera. El crítico enseñaba verdades sobre el arte a la velocidad a la que trabajaban una multitud frenética de artistas, siempre buscando ir un paso más allá.

---

124 Baudelaire, Charles en Calvo Serraller, *Ibíd.*, Pág. 25

¿Fue a partir de entonces cuando comenzó el legendario prestigio del poder de la crítica? Ciertamente desde el mismo momento en que empezaron a publicarse las primeras críticas de arte, allá por el ecuador del siglo XVIII, la figura del crítico de arte resultó polémica. No podía ser de otra manera ya que estaba en su mano hacer o deshacer prestigios frente a un público que se transformó pronto en la instancia decisiva del aprecio social de un artista. No obstante, probablemente sin esta dinámica vanguardista que fue sometiendo al arte sistemáticamente a revolucionarios cambios de orientación, el papel mediador del crítico hubiera sido mucho menor y no habría alcanzado esa peligrosa dimensión de demiurgo, especie de mago capaz de engatusar o irritar, según los casos, a público o a los propios artistas y, como tal, asimismo verdadero chivo expiatorio de todos los posibles males que asedian al arte.<sup>125</sup>

Calvo Serraller, en seguida puntea:

...desde una perspectiva cronológica, considero que esta legendaria influencia del crítico se produjo básicamente en la segunda mitad del siglo XIX, cuando, franqueada la vertiginosa dinámica vanguardista, los canales públicos de información seguían restringidos a las exposiciones oficiales y los únicos intermediarios cualificados, como únicos profesionales interesados en solitario en la valoración de la actualidad artística, eran los críticos de arte.<sup>126</sup>

Esta breve revisión del origen de la moderna crítica de arte, permite ver cuál fue el terreno sobre el que surgió el proceso de la crítica de arte como instancia legitimadora de las prácticas artísticas y de la especialización de esas prácticas, definiendo sobre lo legítimo y lo ilegítimo los límites del campo. Por supuesto, esto no es una historia de la crítica; se le ha enunciado para hacer visible, desde el extremo que permite otra época, la singularidad de la función y el fenómeno de la crítica de arte en el moderno campo de la producción cultural. Se ha hecho esta revisión exterior en sus orígenes europeos advirtiendo que muchas veces, los trabajos sobre este tema dejan de lado el examen de los procesos en otras regiones del mundo “a partir del presupuesto de que el modernismo es un movimiento ontológicamente europeo”, como previene Kevin Power, que advierte que los cambios que se han suscitado durante el siglo XX y lo que va del XXI, con el paso del arte moderno o vanguardista, al arte posmoderno o contemporáneo, nos hacen repensar la potente imbricación del arte y la política y atisba:

---

<sup>125</sup> *Ibidem*, Pág. 39

<sup>126</sup> *Ibidem*, Pág. 40

Por naturaleza la crítica de arte trata con los sedimentos de las luchas de poder del pasado y se mantiene en forma por las del presente. La esencia de todo poder es «el derecho a definir con autoridad»; y el mayor interés de la lucha por el poder es la apropiación o retención del derecho a definir y, no menos importante, del derecho a invalidar e ignorar las definiciones que proceden del bando o bandos adversarios.<sup>127</sup>

---

<sup>127</sup> Power, Kevin; “El arte de los noventa: quién legitima a quién. Práctica artística institucional y crítica de arte.” (2008) en Arango Gomez, et. al. (Coord.), *La crítica de arte, Entre el multiculturalismo y la globalización*. Medellín, La Carreta Editores/Universidad de Antioquia; 2008 , Pág. 41

### **3. Legitimación y discurso artístico; crítica, vida cotidiana y vanguardia**

La institucionalización de la crítica, la autonomización del conjunto de los campos de la producción cultural (relativa en mayor grado a secciones *puras* de éstos) y las redefiniciones de lo que se entiende por arte, en parte enunciadas dentro del propio campo, a propósito de lo que Canclini llama el «arte sociológico»<sup>128</sup>, han generado nuevas formas discursivas en las que la crítica profesional continúa tratando de asumir el monopolio por la definición legítima de lo artístico, sin duda hoy con mucha más competencia de canales tangenciales de comunicación, como los que permite articular Internet. Aunque la importancia que cobran las formas recientes de información e interacción podría presentar nuevas definiciones de lo que se entiende por público de arte, sobre todo porque éste actúa como espectador fuera de los espacios tradicionales de legitimación de lo artístico.

Sin embargo, la crítica tradicional parece continuar siendo, a la par de los lugares tradicionales de exhibición y curaduría de las exposiciones, la vía y el canal lógico por el cual el campo del poder opera dentro del campo del arte para instaurar, no sólo el gusto, sino también la definición y polémica propia del arte contemporáneo, que reflexiona sobre sí mismo y sobre sus límites.

Las formas que han asumido las nuevas propuestas artísticas muchas veces requieren por definición una posición de conocimiento de la estética en juego que va más allá de una forma sólo “sensitiva” o irreflexiva (formas que podrían requerir estéticas vinculadas a discursos románticistas); parece también ser necesaria una interpretación contextual a la propia obra más amplia de la que podría sugerir la literalidad del arte figurativo (sobre todo en las formas más conceptuales), o bien el *habitus* enclasadado de los intérpretes en el campo que disponen de las formas interpretativas para sintonizar en una lectura medianamente cercana: un punto ciego visto desde la “mística del conocedor”.

---

<sup>128</sup> García Canclini, Nestor, *La producción simbólica, op. cit.*, Pág. 23

Antes se ha aludido a una creciente especialización de los comentaristas del arte, cuya función de «traductor» de la obra codificada, es sólo factible en tanto que hay realmente una necesidad de interpretar desde supuestos elaborados, lo que ya no está inserto en lo cotidiano (exacerbándose en el arte de las vanguardias). Este desterramiento de la obra del mundo, es sólo relativo, pues ésta realmente no puede desvincularse de las estructuras sociales de su producción. Ahora, la desvinculación apunta más bien, pensándolo en los términos bourdieanos, a un traslado de los discursos artísticos a los sitios autónomos del campo de la producción cultural.

La autonomización como operación de diferenciación del campo con respecto a las otras regiones del espacio social, es en parte consecuencia de la producción de un sistema crecientemente racionalizado de generación de una creencia en la actividad artística, de la cual el arte como objeto es solamente un producto del proceso en su conjunto (pues el *enjeux* parte de la existencia real de obras de arte sobre las que se articula un discurso artístico).

La *illusio* específica del campo, la creencia que se manifiesta en el prestigio de los artistas y la fama de las obras entró en crisis a partir del Siglo XX como se manifiesta con las posiciones de los artistas, críticos sobre su propio papel; esta crisis se puede ver, por ejemplo, un poco después del movimiento impresionista (en el problema de la representación que cuestionó la necesidad del arte como mimesis de la realidad, evidenciado con la masificación de la práctica fotográfica). El proceso de descrédito de la sofisticación técnica como parangón del buen y mal arte (del que el historiador de arte Ernst Gombrich fue un buscador<sup>129</sup>) siguió en crisis con el descubrimiento–invención del discurso psicoanalítico, con el

---

<sup>129</sup>“Tengo gran respeto por el arte primitivo, tribal, el africano por ejemplo, o el del sur de Oceanía, pero sigo creyendo que hay una diferencia entre estas artes muy tradicionales, estos estilos practicados por los artesanos de la sociedad primitiva y las grandes obras de arte, por ejemplo de Velázquez. (...) Las danzas y canciones tribales pueden ser buenas y admirables, pero Bach es distinto: simplemente tiene una mayor maestría de los medios de los que dispone. La clave está en el grado de libertad y la riqueza de los medios, elementos que repercuten en el grado de excelencia artística. (...) Yo soy un gran defensor de la idea de que el arte está vinculado a la maestría y la maestría es, por definición, algo que no todos pueden alcanzar.”



dadaísmo, el surrealismo, el abstraccionismo y una multiplicidad de corrientes de vanguardia que llegaron a un punto crítico de deconstrucción del discurso artístico “fuerte” (basado todavía en una quintaesencia del arte como algo diferente por sí mismo de la artesanía, producto más de genios que de artesanos) con el trabajo de Marcel Duchamp, tal vez el caso más visible y quizá el primero que manifestó con tal contundencia la trama política y de poder que se oculta tras el campo artístico (cimentado, como se ha dicho, en la *illusio*). Así lo expresaba Duchamp, en una conversación con Pierre Cabanne en 1966:

Me asusta la palabra «creación». En el sentido social, normal, de la palabra, la creación, es muy gentil pero, en el fondo no creo en la función creadora del artista. Es un hombre como cualquier otro, eso es todo. Su ocupación consiste en hacer ciertas cosas, pero el businessman también hace ciertas cosas, ¿me entiende? Por el contrario, la palabra «arte» me interesa mucho. Si viene del sánscrito, tal como he oído decir, significa «hacer». Pero todo el mundo hace cosas y los que hacen cosas sobre una tela, con un marco, se llaman artistas. Anteriormente se les aplicaba un nombre que me gusta más: artesanos. Todos somos artesanos, con una vida civil, militar o artística. Cuando Rubens, o cualquier otro necesitaba el color azul, tenía que pedir tantos gramos a su corporación y se discutía la cuestión para saber si se le podían dar 50, 60 o más.<sup>130</sup>

Duchamp, al llevar a un punto límite la técnica (anulándola en su forma tradicional) hizo explícito que no todo podía ser aceptado —en cualquier momento como arte en el *mainstream*— (a propósito del orinal enviado por él mismo a una exposición de la que también participaba como jurado), pero tras un proceso peculiar, prácticamente todo podía llegar a tener el estatuto de objeto legitimamente coleccionable (incluso por museos públicos), es decir, ofertable dentro del mercado de bienes simbólicos donde también se hallan obras de los maestros clásicos y prácticamente todo el «panteón artístico» expuesto en el sistema de museos estatales y colecciones privadas de carácter público. Colateralmente se hace palpable con Duchamp, que aún sacada a la luz la ficción de la *illusio*, el soporte político y económico del campo del arte, su auténtica potencia religante lo blindó desde su lugar autónomo contra la exposición de sus estructuras de poder y legitimación:

---

Álvaro Vargas Llosa – *El arte mediocre*: Una entrevista con Ernst Gombrich en *Nexos*, No. 231, marzo de 1997. México

<sup>130</sup> Cabanne, Pierre, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona, Anagrama; 1967, Pág. 17

Cuando Rauschenberg, Jasper Johns y los artistas pop de la Madison Avenue iniciaron su ataque al expresionismo abstracto, inspirándose en la vida cotidiana del consumismo americano, tuvieron que enfrentarse de entrada a una fuerte competencia: la obra del padre del dadaísmo, Marcel Duchamp, fue presentada al público americano en retrospectivas expuestas en museos y galerías importantes, por ejemplo, en Pasadena (1963) y Nueva York (1965). El fantasma del padre no había salido sin más del baúl de la historia del arte, sino que el propio Duchamp se presentaba a todas horas, en carne y hueso diciendo como el erizo a la liebre: «ich bin schon da».<sup>131</sup>

La reformulación de la crítica de arte a la par de todo el complejo proceso al que ha estado sometido el campo artístico desde otros lugares (como el campo académico) y de sus impactos y refracciones, han acompañado las diatribas más mordaces que los movimientos artísticos subsecuentes al *pop art* han hecho tema de sus propuestas. Cabe suponer al menos que la crítica de arte acompañó los ataques iconoclastas que los artistas pop le hicieron al expresionismo abstracto y con éste, a la idea de arte como proceso y producto trascendente y fundamentalmente poético.

La idea épica que habían consagrado artistas como Mark Rothko respecto de su proceso creativo junto con su carácter y su codificación completamente abstracta, fue desechada por el *pop*. La idea de la poética expresionista, basada en una comprensión de la obra desde una experiencia trascendente de contemplación, es materia de reacción para los artistas, que como antes había hecho Duchamp, descreyeron de la seriedad que tan arduamente se había asociado al arte como epifanía trascendental de elementos estéticos sólo asequibles para unos cuantos artistas, proponiendo en cambio elementos más propios de la industria y de los íconos populares, que buscaban acercarse a la sociedad de masas.

Aunque con una vocación masiva que buscaba reintegrar la artesanía gráfica a la vida cotidiana, el pop imprimía la crítica social del consumo de la sociedad moderna. Como lo escribe Karl Ruhrberg pensando en los artistas británicos, “[ellos] Abrieron de par en par las puertas entre el arte y la vida cotidiana, entre el arte y el *kitsch*, con la esperanza de

---

<sup>131</sup> Huyssen, Andreas, En busca de la tradición, op. cit., Pág. 151

crear una nueva unidad en la diversidad; un arte accesible a todo el mundo, más allá de las barreras de educación y clase.”<sup>132</sup> Esta *realización* del arte, de alguna manera desacralizándolo a partir de su fundición con lo cotidiano, se puede leer como una vuelta que integra, digiriendo, la crítica radical de Duchamp. Es en algún sentido un regreso a los presupuestos del surrealismo en el sentido de eliminar la distinción entre arte–subconsciente–realidad y se puede observar también una identificación con el realismo, al buscar trasladar lo *real* al la representación legítima; como la búsqueda de eliminar en el discurso la distinción realmente existente en el campo del poder, cuya fuente es la autonomía del campo, expresada en *la distinción*. Como comenta Andreas Huyssen, citando a Umberto Eco al respecto de lo que sucedió después de Duchamp, con el pop “Ya no se sabe si estamos escuchando la crítica al lenguaje consumista, consumiendo lenguaje consumista o consumiendo lenguaje crítico como lenguaje de consumo.”<sup>133</sup> Esta paradoja con la que se enfrentaron los artistas pop más politizados fue la pregunta, vista sociológicamente, sobre cómo identificar una propuesta de vanguardia y sus casi indisolublemente elitistas canales de difusión y exhibición con la sociedad de masas (en la idea de la «cultura popular»), así como su propio código estético, que por más que muchos artistas se esforzaran por hacer lo contrario seguía operando dentro de los límites de lo socialmente distinguido. La pregunta derivada de esa paradoja no tuvo una respuesta contundente, probablemente no podía tenerla. Quizá, porque ésta implicaría dismantelar el aparato político del campo del arte, su *illusio*. Duchamp lo logró sólo brevemente, antes de que fuera nuevamente engullido por el mercado artístico. Artistas como Edward Kienholz, retomaron el insumo material y simbólico de Duchamp y si bien conservaron su crítica propiamente estilística, eliminaron su crítica más profunda, la política:

La confianza que Kienholz depositó en el poder expresivo de las cosas delata una actitud completamente diferente [a la de Duchamp]. Las cosas ya no cuestionan el arte ni representan un gesto de

---

<sup>132</sup> Ruhrberg, Karl, et. al. *Arte del Siglo XX*; Barcelona, Taschen; 2005, Pág. 305

<sup>133</sup> Huyssen, Andreas, *Políticas del pop*. Entrevista con Andreas Huyssen en: *Agenda informativa*, edición invierno 2008. Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA) <http://www.macba.cat>,

rechazo. Un «no» complejo es ahora un «sí» rotundo. La estrategia de la indiferencia hacia el arte de Duchamp demostró ser un principio inmensamente fértil. El *ready-made* y su descendiente, el ensamblaje hicieron explosión tras 1960 en un enfoque incuestionablemente aceptado. Tras este movimiento, más que una renovación de Duchamp, se ocultaba una insaciable sed de realidad inmediata, banal y cotidiana. Se marcaba así el fin de una prohibición solemnemente celebrada y excesivamente abstracta. Se marcaba también el fin de una actitud moral que desdeñaba toda atención hacia lo que Clement Greenberg denominó cultura de masas y Theodor W. Adorno *Kulturindustrie* o industria de la cultura, calificando estas empresas triviales de alta traición al noble reino del arte.<sup>134</sup>

Como se ha dicho, ésta había tenido razón de ser, si no de forma exclusiva, sí principalmente, por causa de la separación del arte moderno con la vida cotidiana y más exactamente, por la separación entre esferas de la vida cotidiana fuertemente enclasadadas, donde la ambigüedad arte/masas estuvo siempre marcada por una distinción expresada *hasta* en el estilo. No es que el arte se haya hecho más «complejo», sino que adquirió formas de representación desfasadas con respecto a su enclasmamiento en el comienzo de la autonomía moderna. Entonces, ¿cuál pudo haber sido dentro del circuito de la crítica de arte el cambio experimentado en razón de la crisis emergente en el arte posmoderno? y ¿qué papel en la construcción del prestigio de los artistas siguió teniendo después de este cambio? Andreas Huyssen comenta en la entrevista citada antes:

Ya en 1938 Adorno afirmaba que toda forma de arte, tanto culto como popular, se había mercantilizado bajo el capitalismo. Lo anterior ya no es ninguna novedad. La historia de las vanguardias muestra que la mercantilización y la musealización son la finalidad de todo el arte «exitoso», por más que busquemos tendencias opuestas, transgresiones y resistencias al mercado del arte. ¿Dónde se encuentra la frontera entre la transgresión y el espectáculo? (...) El metalamento sobre la mercantilización del arte, según Adorno, es obsoleto. La *mercantilización* es un concepto demasiado global y abstracto para comprender las formas en que las prácticas artísticas concretas funcionan en los mercados y submercados actuales. Por otra parte, la crítica política de la creciente integración vertical de las empresas de la industria cultural y la utilización excesiva de la especulación artística de los últimos años es más necesaria que nunca. Dichas críticas tienen que actuar desde el interior, sin sentimientos de vergüenza ni de culpa. No existe lugar que esté a salvo fuera de la red mercantil.<sup>135</sup>

---

<sup>134</sup> Ruhrberg, Karl, *Arte del siglo XX*, op. cit., Pág. 509

<sup>135</sup> Huyssen, Andreas, *Políticas del pop*, op. cit.

El mercadeo del arte, como se ha visto con Bourdieu, va más allá de su dimensión económica; hay también un mercado simbólico que opera y hace imposible reducir definitivamente el proyecto de un arte “libre” a su dislocación con el mercado. En tanto que el consumo simbólico está prendido de unos esquemas de distinción generados históricamente y encarnados en los *habitus* y también dado que los campos en los que se organiza la producción cultural se hallan distribuidos en el espacio social como entidades relativamente autónomas, se muestra que la crítica de arte ha sido una focalizada institucionalización de las distinciones legítimas, pero no la única y aunque el mercado simbólico de las nuevas propuestas estéticas se amplíe, es lógico suponer que el cisma que algunas corrientes artísticas con crítica política trajeron a la mesa, no ha cambiado en su totalidad la lógica del mercado amplio y heterónimo del arte. La pregunta sobre la transformación de las operaciones de legitimación de la crítica de arte en esta región del arte posmoderno, que criticó radicalmente su propia razón de ser, no se puede extender, como si fuera una obviedad a todo el campo —plural-del arte y de sus múltiples relatos.

Se puede suponer que a la heteronomía del campo artístico con relación al mercado, habría que agregar la colindancia del campo artístico con un campo «intelectual». Dicha relación ha sido la matriz de muchas de las polémicas simultáneamente ocurridas en la metacrítica que las ciencias sociales y la filosofía política han ejercido sobre la crítica de arte tradicional y en el campo del arte mismo con relación a debates, antes sólo filosóficos, sociológicos o antropológicos. En esta otra heteronomía podría construirse el campo o subcampo de la crítica de arte y analizar cuáles han sido sus transformaciones específicas en las últimas décadas a propósito de las corrientes más transgresoras de las nuevas propuestas estéticas, pensando en que algunas incluso se rehúsan hoy a hablar de «arte» y prefieren utilizar otro tipo de taxonomías para definirse en el campo de la producción cultural.

El papel en la legitimación que jugaría la crítica sobre estas propuestas sería diferente y, de todos los fenómenos que se desprenderían de esas relaciones, la construcción del prestigio, sólo sería una. Aunque se antoja suponer que por más que haya una cierta conscien-

cia de la presencia del poder en las relaciones sociales donde el arte nace, éste nunca deja de cruzar todo el espectro de relaciones artísticas. Atentos a la advertencia de Andreas Huyssen, que cita el proverbio según el cual “el diablo siempre está en los detalles”, la vigilancia de las formas en que el poder se afianza en el campo del arte resulta ya, cuando menos, una arista ineludible en los análisis sobre el arte.

El siguiente pasaje, queda a modo de cierre, con las cuestiones que ya en los primeros años de la década de los ochenta Andreas Huyssen se preguntaba al comienzo de su ensayo *En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70*, y que hoy siguen abiertas.

Imagínense a Walter Benjamin en Berlín, la ciudad de su infancia, recorriendo la exposición dedicada a la vanguardia internacional *Tendenzen der zwanziger Jahre* presentada en 1977 en la nueva *Nationalgalerie* construida por el arquitecto bauhausiano Mies van der Rohe en los años 60. Imagínense a Walter Benjamin como *flâneur* en la ciudad de los bulevares y los pasajes que tan admirablemente describió visitando el centro Georges Pompidou y su exposición multimedia *París–Berlín 1900 – 1933*, que fue un gran acontecimiento cultural en 1978. O imagínense al teórico de los medios y de la reproducción de imágenes en 1981, ante un aparato de televisión, contemplando la serie de ocho apartados de Robert Hughes producida por la BBC sobre el arte de vanguardia *The shock of the New*. ¿Se habría alegrado este destacado crítico y teórico de la estética vanguardista ante el éxito que estaba obteniendo –evidente incluso en la arquitectura de los museos que albergaban las exposiciones – o acaso sombras de la melancolía habrían enturbiado sus ojos? ¿Habría, tal vez, quedado impresionado por *El impacto de lo nuevo* o habría sentido la necesidad de revisar el arte «postaurático»? ¿O simplemente habría sostenido que la cultura administrada del capitalismo tardío había logrado finalmente imponer el engañoso hechizo del fetichismo de las mercancías incluso en el arte que más que ningún otro había desafiado los valores y las tradiciones de la cultura burguesa? Quizá, tras otra penetrante mirada a ese monumento arquitectónico al progreso tecnológico masivo enclavado en el corazón de París, Benjamin se habría citado a sí mismo «En todas las épocas se debe intentar salvaguardar a la tradición del conformismo que está a punto de dominarla». De esta manera podría llegar a percibir no sólo que la vanguardia –encarnación de la anti-tradición– se ha convertido ella misma en tradición, sino que, además, sus invenciones e imaginación se han convertido en parte constitutiva incluso de las manifestaciones más oficiales de la cultura occidental.<sup>136</sup>

---

<sup>136</sup> Huyssen, Andreas, *En busca de la tradición*, op. cit., 143

### III. Tres viñetas sociológicas sobre el prestigio

---

#### 1. El caso de “Voice o fire” de Barnett Newman: la validez del arte fuera del campo

Una muestra de la no indiferenciada condición de los públicos (en particular soslayada cuando tiene que ver con las «políticas culturales» de amplia cobertura), es la que se expone en el libro *“Voices of fire: art, rage, power and the state”* (Barber Guilbaut y O’Brian)<sup>137</sup>. Ahí se recoge la polémica alrededor de *Voice of Fire*<sup>138</sup>, una obra del artista norteamericano Barnett Newman, cuando la National Gallerie de Canadá decidió adquirirla por el precio de 1.76 millones de dólares con recursos públicos<sup>139</sup>.

Lo que se analiza en este libro es, en varios niveles, la inestable relación entre arte y dinero; entre capital económico y capital simbólico. El precio que la gente otorga a ciertas formas de arte y la justificación de su propia existencia. Para lo que nos atañe, la discusión es relevante porque se pone en tela de juicio el papel «absolutizador» de las representaciones artísticas, evidenciando que los valores que operan en el campo del arte están sumamente circunscritos a la influencia de éste.

El problema del «prestigio», encuentra un caso crítico aquí: ¿por qué adquirir una obra tan costosa con dinero público? Si los valores estéticos en juego no son los de la «mayoría», sino los de un círculo de críticos y gente imantada en el campo artístico —que se pue-

---

<sup>137</sup> Barber, Bruce; Guilbaut, Serge; O’Brian, John, (Editores). *Voices of Fire, Art, Rage, Power and the State*; Canada, University of Toronto Press; 1998

<sup>138</sup> Se puede consultar una reproducción de Voice of fire en el artículo de Wikipedia dedicado a la obra: [http://en.wikipedia.org/wiki/Voice\\_of\\_Fire](http://en.wikipedia.org/wiki/Voice_of_Fire)

<sup>139</sup>The Voice of Fire controversy would never have occurred at all had the National Gallery not paid almost \$2 million in public funds for the painting. Or, rather, the controversy would never have occurred had the National Gallery not paid such a large sum of art to which the media and the general public so strenuously objected. *Ibidem*, Pág. 7

de decir, “traducen” la calidad, los valores estéticos representados y la significación de un lienzo bicolor en una elevada cantidad de dinero—, ¿no queda explícito el hecho de que los valores estéticos están en una interlocución restringida, en especial aquellos que expresó el arte vanguardista<sup>140</sup> que son los que puede evocar la pintura de Newman? Cabe observar que los ciudadanos canadienses se vieron involucrados en la polémica por la atención que los medios masivos de comunicación pusieron en la noticia, que adquirió dimensiones de debate público.

Varios temas se desprenden de este caso: la «función social» de los museos de arte; la relación entre el precio de las obras y el prestigio de los artistas; el valor de la firma; las representaciones sociales que se condensan en una obra y su significado y también su lugar de origen.

La opinión de la directora Shirley Thomson cuando fue cuestionada por adquirir la obra para un museo público, defendía una «necesidad» de desprendernos de lo cotidiano con el arte<sup>141</sup>. Pero, ¿realmente es de lo cotidiano de lo que nos aleja? Pareciera más bien que ella se refiere al mundo del arte como un remanso alejado de las convulsiones contemporáneas, donde una obra como la de Newman —cuya belleza, en todo caso, no puede ser sino formal—no respondería a la dinámica política del campo. Sin llevar más allá de su significado reactivo la expresión de Thomson, que por otro lado tenía una intención comunicativa muy específica sobre la “opinión pública” (convencer de la “necesidad” que motivó la adquisición de la obra), sí se puede pensar en que en ésta se cifran algunas de las ideas a las que idealmente debería responder el arte, aun el contemporáneo; ideas con las que al parecer se genera un cortocircuito en casos como éste, donde los valores de representación no son populares y donde el «remanso» sólo puede ser surcado por los iniciados en el discurso conceptual y en la creencia artística.

---

<sup>140</sup>La obra de Newman es de 1967.

<sup>141</sup>When Dr Shirley Thomson, director of the National Gallery, was questioned about she would justify the acquisition to her home town of St Marys, Ontario, she replied: “We need something to take us away from the devastating cares of everyday life. *Ibidem*, Pág. 7



El caso de la National Gallery nos traslada al limitado espacio donde el prestigio se genera y al papel de la crítica especializada. ¿A quién y de quién «habla» una obra de arte? John O'Brian escribe:

“The Italian Marxist Antonio Gramsci once observed that intellectuals are experts in legitimization. Although the gallery’s curators unquestionably fall into the category of intellectuals, and the gallery itself can be categorized as a legitimating institution, during the *Voice of Fire* controversy neither the curators nor the gallery seemed at ease in accounting for what they were busy legitimating. Most of all, they did not seem to recognize that their devoted efforts in the cause of modern art might not be appreciated by the Canadian public.”<sup>142</sup>

La polémica parece surgir en momentos en que la autonomía del campo es atravesada por la opinión de agentes no pertenecientes a él. Periodistas y público que se expresan en los medios de comunicación y toman partido en discusiones donde los valores que cotizan no son los suyos. Pero las «valoraciones» en el campo tampoco son completamente homogéneas, prueba de ello ha sido la propia existencia de las vanguardias.

La adquisición por parte de las instituciones públicas y galerías famosas, de arte previamente marginado, es una evidencia de que la tectónica del campo es completamente procesal y que lo que un día se mueve en el manto subterráneo, puede después pasar a la superficie y fraguar con solidez en la forma de obras con altísimos precios. La centralidad que hoy ocupa el impresionismo en algunos de los principales museos europeos y norteamericanos es un ejemplo histórico de esta transformación.

La estructura del incidente de *Voice of fire* no era nueva en el museo. Un caso análogo sucedió con relación a la adquisición de una pintura del expresionista abstracto Mark Rothko: “In 1993, at the same time that the gallery announced the acquisition of Rothko’s *No. 16*, it also announced that it had purchased Lawren Harris’s *Decorative Landscape* (1916–17) for \$410,000, a record sum for a Canadian art acquired by the gallery.”<sup>143</sup>

---

<sup>142</sup> *Ibidem*, Pág. 19

<sup>143</sup> *Ibidem*, Pág. 9

Otras adquisiciones mucho más caras realizadas por el propio museo no han estado sujetas a la misma polémica. En el citado estudio, se menciona el caso de la compra de una pintura del «*old master*» Guido Reni, que dobló el precio de *Voice of Fire*, alcanzando 3.3 millones de dólares: “The mythological subject–matter, Jupiter and Europa, clearly accorded with the general expectations of what an expensive work of art should represent and of how it should look.”<sup>144</sup>

La diferencia en la respuesta ante estas dos compras por parte del público canadiense, en situaciones prácticamente idénticas, revela que en el fondo, el problema no es el costo de la obra en sí, sino la inadecuación de las representaciones legitimadas en dos lugares diferentes del espacio social. Mientras que para unos el precio de una obra «fundamental» del arte norteamericano está justificado, para otros, un precio tan elevado podría ser sensato solamente si la obra adquirida incluyera características «indiscutiblemente artísticas»; es decir, aquellas que han saltado al centro de las legitimaciones en las representaciones populares, haciendo un traslado del «gusto legítimo» al «gusto popular». Cabe hacer notar que esta inconformidad sólo tiene sentido en momentos en los que el campo tiene una determinada autonomía para determinar sus legitimidades y consensos sobre lo valioso; autonomía que entra en crisis con el factor financiero, proveniente del dinero público.

---

<sup>144</sup> *Ibidem*, Pág. 7

## 2. Damien Hirst: ¿artista o embaucador?

Damien Hirst es una figura con una fama atípica en las artes plásticas contemporáneas, fama que está teñida de un tono singular: una cierta gloria que oscila entre el perfil de un criminal juvenil y un genio artístico con una habilidad única para manejarse en el circuito artístico mundial.

En un artículo publicado recientemente en el diario español El País, Mario Vargas Llosa escribe:

El más prominente de los llamados Young British Artists, Damien Hirst (ya no tan joven pues tiene 43 años), subastó hace algunos días en Sotheby's, en Londres, 223 obras suyas y la subasta le paró, en un par de días, 198 millones de dólares, la más alta cifra alcanzada en un remate consagrado a un artista único. El acto fue precedido por un gran fuego de artificio publicitario, pues era la primera vez que un pintor vivo ofrecía sus obras al público a través de una casa de subastas para librarse de pagar las comisiones que cobran las galerías y los marchands. Y fue seguido por otro torneo no menos ruidoso de sensacionalismo mediático cuando se reveló que varios amigos de Hirst, entre ellos su galerista neoyorquino, habían participado en la puja para inflar los precios de los cuadros.<sup>145</sup>

Su persona aparece como un extraño caso en el cual, aunque se le podría definir como un artista conceptual por los recursos que le han dado renombre (principalmente cadáveres plastificados) y utilizado una estética abyecta, no pocas veces delezpada y alabada con el mismo ardor, ha logrado llamar la atención de multitudes que por una u otra razón han acudido a ver sus obras (se calcula que a una exposición realizada en 2006 en la Ciudad de México asistieron unas 70,000 personas<sup>146</sup>). Hirst es al mismo tiempo un artista conceptual, multitudinario e increíblemente rico.

---

<sup>145</sup>Vargas Llosa, Mario, *Tiburones en formol*. Diario EL PAÍS, Opinión – 05-10-2008 [http://www.elpais.com/solotexto/articulo.html?xref=20081005elpepiopi\\_12&type=Tes&anchor=elpepiopi](http://www.elpais.com/solotexto/articulo.html?xref=20081005elpepiopi_12&type=Tes&anchor=elpepiopi)

<sup>146</sup> Según ha declarado en una entrevista para el diario "El Economista" el dueño de la galería Hilario Galguera. <http://207.228.237.54/entretenimiento/2010/04/14/damien-hirst-salvo-vida-hilario-galguera>

La pregunta que salta a la vista cuando se ve el trabajo de Hirst es cómo ha podido, al menos aparentemente, acumular una suma de capital simbólico y económico enorme, simultáneamente y estando vivo. Esta acumulación quizá más frecuente en otras prácticas artísticas como la música, parece mucho menos común en el mundo de las artes plásticas. Normalmente parecería que el costo de una acumulación del capital de un tipo se acompaña de una pérdida de otros, pero como lo demuestra el caso de Hirst, esto no es una regla.

Si bien en este momento no se intenta medir el prestigio que Hirst suma en el campo británico de las artes plásticas, ni se le podría ubicar en el “subcampo de la producción restringida”, resulta difícil pensarlo en el lado de la “gran producción”. Es muy llamativo el hecho de que su etiqueta conceptual se empareje con su fama de millonario excéntrico, sobre todo si se piensa que su capital económico se ha construido exclusivamente (al menos eso parece) con su desempeño en el mundo artístico.

Hasta hace poco tiempo, esta fama doble no parecía implicar ninguna polémica sustancial, pero las sospechas recientes de sus “estrategias” irregulares, por no decir casi fraudulentas en las subastas de su obra, parece que han puesto en peligro su estatus; pero no el económico, sino el simbólico: su prestigio como artista:

Más interesante que esta noticia y que, por ejemplo, saber que gracias a su exitosa subasta Damien Hirst ha inyectado un buen puñado de millones a su fortuna personal, calculada en unos 1.000 millones de dólares, es el hecho de que, a raíz del remate de Sotheby's, muchos críticos que habían contribuido con sus elogios desmedidos a cimentar el prestigio de Hirst como uno de los más audaces artistas modernos comienzan ahora a preguntarse si el ex delincuente juvenil y exhibicionista impenitente –cuando yo vivía en Londres hizo mucha alharaca que posara ante la prensa con un ci-

---

garrillo colgado en el pene— tiene en verdad algún talento o es solamente un embaucador de formidable vuelo.<sup>147</sup>

El que un escándalo en lo económico ponga en crisis la imagen de un hombre no es una cosa extraña, pero teniendo en cuenta la historia tantas veces repetida sobre Hirst y su pasado delincucional, que hasta hace poco había funcionado como uno más de los ingredientes de su aura anómala y positivamente excepcional, sorprende que esos mismos elementos se puedan revertir en un sentido distinto: al parecer Hirst ha violado el tabú de la intervención directa en el mercado; la sospecha de fraude se puede traducir como un desafío a la intermediación de los agentes típicamente mercantiles del campo, un conato de *fair trade* del que desprestigiado o no, ha salido con muchos millones de libras de ganancia.

Bourdieu define al capital simbólico como “un interés no económico”, es decir como el centro de una economía no economicista, que es “*la única forma posible de acumulación cuando el capital económico no es reconocido*”<sup>148</sup>. Ésta parecería una situación en la que el capital económico es parcialmente reconocido como capital simbólico. Es interesante ver como en el caso de Hirst ha habido una especie de intercambiabilidad entre su imagen como artista, millonario y genio.

El suceso apunta a pensar en esa lógica simbólica de la que habla Bourdieu, donde admitir que se es rico, no es malo, siempre y cuando no se falte a la regla de que no haya una demostración excesiva en el interés de un tipo de capital, distinto al que está *enjeux*. Sus estrategias atípicas para vender su obra, se pueden ver así, como pruebas de un interés fuera de lugar; lugar que sí le corresponde a los intermediarios mercantiles del arte.

---

<sup>147</sup> Vargas Llosa, Mario, *Tiburones en formol*, op. cit., 2008

<sup>148</sup> Bourdieu, Pierre, *El sentido práctico*; México, Siglo XXI; 2009, pp. 180, 188

Probablemente Hirst sea reconocido en el mundo del arte no como millonario, sino como visionario, y en el círculo de los mercaderes de arte como un estratega muy hábil, pero el hecho de que los críticos de arte comenzaran a cuestionarse aspectos al parecer intrínsecos a su obra, como su capacidad crítica (quizá por eso, su halo de legítimo “artista pos-moderno”), a partir de un hecho de carácter estrictamente comercial, hace pensar hasta qué punto se juega parte de su capital económico como capital simbólico. La fórmula sería más o menos: “Hirst, artista conceptual, gana mucho dinero por su obra: su obra vale lo que cuesta”; que devendría: “Hirst infla los precios de su obra: su obra vale menos de lo que cuesta”. *Valor* y *costo* tendrían significados distintos, al referirse cada uno a un tipo de capital distinto. El valor, estaría más cerca del capital simbólico, y el precio del capital económico.

Mientras que en el primer momento, Hirst trueca un tipo de capital en otro, con resultados igualmente favorables, en el segundo, la exposición de su táctica produce una deflación del simbólico y probablemente del económico.

### ***3. Espacios de confrontación política. La I Bienal Hispanoamericana de Arte***

Las bienales son espacios artísticos típicamente “contemporáneos” (la de Venecia, por ejemplo, fue inaugurada en el año de 1893) donde se cura la exposición con unas líneas temáticas más o menos definidas y se dividen en disciplinas o tendencias artísticas (música, performance, teatro, etc.). Las bienales sirven para exponer lo más reciente de la producción artística. Son escaparates para el mercado simbólico, y a veces, sirven muy bien como aparadores francamente mercantiles.

La exhibición artística de las bienales, corresponde con un circuito de especialización y el orden que se sigue está premeditado. No siempre los espacios de exhibición públicos fun-

cionaron de una manera tan racional como hoy; la manera en que suceden las bienales no está desalineada de las situaciones políticas y sociales donde y cuando sucede. Hasta hace pocas décadas, la exposición del arte era un tema distinto pues,

...como es sabido, la costumbre tradicional en este tipo de exposiciones públicas, hasta prácticamente el siglo XX consistía en el amontonamiento de las obras, unas encima o al lado de otras, sin atender a ningún orden lógico o estético, formando un galimatías visual que a nosotros hoy nos parecería un caos indescifrable.<sup>149</sup>

Calvo Serraller sitúa en el contexto del Salón en París el origen de las bienales. Aunque entonces no tenían todas las características de racionalización con que hoy cuentan, ya exponían al menos su característica elemental de lugar de exhibición del arte. Éste fue el origen del

...fenómeno de las exposiciones públicas de carácter periódico, que en Francia recibieron el nombre de «salones», pues éstos llegaron a tener importancia cuando definitivamente se ubicaron en el Salón Carré del Louvre, lo que acaeció a partir de 1699. De todas formas, la fecha verdaderamente clave para señalar la institucionalización del Salón como un acontecimiento público es la de 1737, pues ella marca el comienzo de la regulación periódica bienal de estas exhibiciones artísticas que se celebraron, en una primera época, los años impares, adquiriéndose asimismo la costumbre de programar su inauguración solemne el día de la festividad de san Luis, el 25 de agosto, y manteniéndose abierto aproximadamente entre tres y seis semanas.<sup>150</sup>

A medida que el campo de la producción cultural ha adquirido autonomía, se ha hecho indispensable que haya ese espacio específico para reunir en un lugar físico una muestra razonada de la producción artística mundial (legítima).

La I Bienal Hispanoamericana de Arte ha sido documentada, y recogida por Miguel Cabañas Bravo en el libro *Política artística del franquismo*<sup>151</sup>, la cual ejemplifica cómo el campo político puede penetrar en el campo de la producción cultural, llegando incluso a informar el contorno del campo de poder dentro de sí.

---

<sup>149</sup> Calvo Serraller, La crítica de arte, op. cit., Pág. 16

<sup>150</sup> Ibídem, Pág. 19

<sup>151</sup> Cabañas Bravo, Miguel, Política artística del franquismo; Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas; 1996

En el año de 1951, en plenitud del régimen franquista en España, se celebró en Madrid la I Bienal Hispanoamericana de Arte. La fecha era particularmente simbólica, pues coincidió con el Día de la Hispanidad y con el año conmemorativo del Quinto Centenario del Nacimiento de Isabel la Católica y Cristóbal Colón.

El suceso estuvo marcado por la polémica desde que se declaró la intención de realizar la Bienal. El significado de amplitud, cosmopolitanismo y apertura que enmarcaba, contrastaba con la dureza y encerramiento de la política interior del régimen franquista, con las circunstancias aciagas que significaron la posguerra civil en lo interior y la posguerra mundial en lo exterior.

El evento fue importante porque constituyó un parteaguas no sólo en la penetración, difusión y aceptación oficial de las tendencias artísticas no clasicistas, las más arraigadas en el mundo artístico español —y también las más vinculadas a la fracción en el poder—, sino porque en su momento operó como un plano de confrontación para las posiciones políticas que encarnaban algunos de los más afamados artistas españoles de la época: Pablo Picasso, y los catalanes Joan Miró y Salvador Dalí y a través de ellos de la partición de las posiciones políticas, derivadas de la Segunda Guerra Mundial y sus efectos internacionales.

Picasso opinó:

Teniendo en cuenta la situación del régimen franquista, el propósito de tal “actividad” del Instituto de Cultura Hispánica parece evidente; por una parte, y para contrapesar “idealmente” la espantosa miseria que en la actualidad sufre el pueblo español, intentar oponer a tal realidad de miseria la fanfarronada “imperial”. De otra parte, una intención, también evidente, de “atraer” a los artistas de habla española y de darse pretexto para acercarse “culturalmente” a los Estados Unidos.<sup>152</sup>

---

<sup>152</sup> *Ibidem*, Pág. 311



En el citado manifiesto Picasso llamaba a no participar en la Bienal como un acto de protesta política y convocaba en París (donde residía en el exilio) y en hispanoamérica, a celebraciones anti-bienal, donde él mismo afirmó, participaría.

Mientras que Miró se mantuvo en un perfil de muy baja radicalidad (se confirmó su asistencia aunque al final no asistió), Dalí apareció como el polo opuesto a Picasso: llamando siempre que pudo a la participación de los artistas jóvenes en el evento, y prometiendo una amplia exposición. En un telegrama, citado también en el estudio de Cabañas, Dalí se expresa así:

Por encima de toda política, la España real se encuentra en España. Su imperio espiritual culminó y culminará en sus pintores con el genio de Picasso inclusive, pese a su actual comunismo. Ante la antipatriótica tentativa de Picasso de sabotear nuestra Bienal, ruego a los pintores españoles y americanos no secundarle. Personalmente tomo las disposiciones necesarias para que mi exposición de Londres sea transportada en bloque a Madrid, a fin de clausurar solemnemente la Bienal. <sup>153</sup>

La polémica tomaba un tono internacional por su propio objetivo, que buscaba relacionar al arte español con el mundial, es decir, buscaba un posicionamiento de los artistas españoles en el campo contemporáneo, llamando al mismo tiempo la atención de los medios internacionales. Esta internacionalidad de la polémica, queda mostrada en el siguiente pasaje de Cabañas, quien anota que en la publicación España Libre, de Nueva York se decía:

el gran pintor Picasso ha instado a los pintores de América para que no asistan a una exposición bienal que se celebra en Madrid por el INSTITUTO DE CULTURA HISPÁNICA. Dalí adversario de Picasso en la pintura y en la ideología y un excéntrico saltimbanqui, muy conocido en Nueva York, les insta a lo contrario. Picasso es un antifranquista y Dalí que en tiempos se tituló antifranquista es un adulator.... <sup>154</sup>

También en México, en el contexto de apoyo al manifiesto de Picasso, se atacó duramente a Dalí, como hizo el muralista Diego Rivera, quien a nombre propio y como vicepresidente

---

<sup>153</sup> *Ibidem*, Pág. 309

<sup>154</sup> *Ibidem*, Pág. 321

de la FOARE (Federación de Organismos de Ayuda a la República Española), declaró enérgicamente:

Los franquistas, cuya desvergüenza ya conocemos, pretenderán celebrar [la Bienal] con el primer premio al cuadro La Madona de Port Lligat de Salvador Dalí, bufón del régimen, farsante del arte y representante de las tendencias más decadentes y morbosas, que presenta ahora bajo capa religiosa.<sup>155</sup>

Una confrontación tal hubiera sido inimaginable en un contexto donde el circuito del arte hispanoamericano no estuviera tan atravesado por la pugna política mundial; pensemos, que de acuerdo a la idea de los polos autónomo y heterónimo de los campos artísticos fueron los artistas más consolidados de México (muchas veces auspiciados por el régimen nacional, aunque también se recoge un manifiesto del Taller de Gráfica Popular y se registra la firma de intelectuales como Fernando Benítez y algunos extranjeros como Adolfo Sánchez Vázquez y León Felipe, radicados en México) quienes expresaron su acuerdo en términos políticos. Por ejemplo Siqueiros que suscribió el manuscrito puede ser visto en una posición más o menos autónoma según con cuales vínculos se plantee su identificación (su comunismo internacional o su oficialismo nacional).

A lo largo del ensayo se había planteado el problema de la autonomía y de la heteronomía principalmente en función del campo y del capital económico pero lo interesante aquí es que el campo que irrumpe es el político con cercanías lógicas con el intelectual. La autonomía que podría ser bien alta en ciertas regiones del campo con relación a asuntos de economía, toma otro color cuando el asunto en cuestión es político. El capital simbólico acuñado por artistas como Picasso y Dalí manifiesta su tasa de conversión no ya al valor económico sino al político. Cabañas cita a Sánchez Bella, director del Instituto de Cultura Hispánica, quien afirma:

---

<sup>155</sup> Ídem

...el manifiesto de Picasso ha impedido que vengan a la Bienal el grupo de españoles de la Escuela de París y algunos mejicanos. El comunismo ha manejado muy bien el arma de las Bellas Artes y ha hecho de ellas su bandera política.<sup>156</sup>

A pesar de que la Bienal se celebró, no fue con el éxito que el régimen franquista esperaba. Las disensiones de artistas hispanos y latinoamericanos fueron considerables como lo analiza Cabañas; no obstante también ocurrió el caso contrario, con la asistencia de artistas que políticamente se ubicaban en un lugar más neutral o a quienes su posición e intereses no les comprometía a expresarse necesariamente a favor o en contra de la Bienal; también hubo asistentes en clara adhesión a la línea política franquista.

Se ve aquí como las figuras de autoridad ejercen una potente influencia sobre los artistas más jóvenes, de forma tal que el prestigio que podía implicar la participación podía ponerse en tela de juicio aún en el propio país, según que compromisos o afinidades político-ideológicas dominaran o a cuales se apegaran los numerosos pintores, escultores y grabadores, principales convocados a la Bienal:

¿Influyó, pues, el manifiesto de Picasso en la Bienal? Sin lugar a dudas sí influyó, y de manera destacada, aunque su efectividad quedó muy menguada por lo tardío de su salida y las dificultades de su difusión.<sup>157</sup>

---

<sup>156</sup> Ídem

<sup>157</sup> Ibídem, Pág. 325

## Conclusiones

---

### *Sobre los objetivos del ensayo*

La dificultad de exponer un tema como ensayo, recurriendo constantemente a un aparato crítico ha sido un constante reto. Este ensayo tocó temas que aunque han sido muchas veces tratados por Bourdieu, siempre pueden hallarse remolinos irresueltos o ambiguos, donde explicar consiste en un ejercicio de interpretación que siempre se puede objetar y extraer posibilidades y preguntas.

Ha sido muy estimulante el acercamiento a un tema que se puede complejizar tanto como uno quiera. Personalmente me ha servido mucho como una aproximación crítica a un tema en el que nunca había profundizado realmente y que está imbuido de relaciones de poder, mismas que enmarcan los procesos sociales y a las representaciones artísticas que están asidas a lógicas de definición cotidianas.

La idea de reflexionar a partir de algunas de las múltiples y muy estimulantes sugerencias de Bourdieu sobre el tema de la producción cultural y del prestigio, puede ser difícil a través de un ensayo, dada la paráfrasis implicada, pero también es una buena oportunidad para comprender y hacer propias algunas de las observaciones de este autor fundamental en la literatura sociológica contemporánea.

No obstante que se han cumplido los objetivos del trabajo, han surgido varios aspectos que pudieron haber quedado sueltos o ambiguos. Tuve algunas dificultades en el proceso que quisiera retomar en esta parte conclusiva.

### *Sobre la forma de ensayo*

Una de las primeras complicaciones de este trabajo fue el asunto metodológico de exponer un tema que se presentara como una indagación con orden, lo que lleva a pensar automáticamente en un estudio de caso o bien en una interpretación y revisión exhaustiva del autor en cuestión. Pero en este caso se optó por una vía distinta: el tratamiento ensayístico. La idea fue entonces no probar una hipótesis sino ejercitar con cierta libertad una exposición del marco teórico bourdieano con la incorporación de viñetas sociológicas en el texto, especialmente, al final en donde pudieran hacerse esos ejercicios interpretativos.

En conjunto la distribución del ensayo ha respondido a una necesidad de ver el tema de forma sociológica, de manera que permitiera articular la problematización de manera coherente con la teoría bourdieana, acudiendo a la riqueza explicativa que algunos elementos de la tradición sociológica permiten.

El primer apartado consistió en una exposición del marco analítico y que más frecuentemente se encuentra en una tesina, pero que se realizó para darle soporte teórico al resto del trabajo. Se trató la idea central de que hay una relación entre el estatus, el público y la crítica especializada como componentes de un mercado simbólico del arte.

En el segundo apartado, se hizo un uso preciso de los conceptos bourdieanos expuestos al comienzo y simultáneamente se trabajó con algunas ideas sobre la historia de la especialización artística resultante en la autonomía y sus expresiones plásticas y políticas resultantes.

Finalmente, en el último apartado se aplicaron nociones teóricas a casos concretos pero desde un tratamiento característico, con un planteamiento inicial que se argumenta y se pone a prueba en el suceso citado.

### *Sobre la secuencia de los apartados*

#### *a) Del apartado uno*

En el primer apartado se desarrolló el fundamento del constructivismo estructuralista de Bourdieu, en especial los conceptos de *campo* y *habitus*, derivándolos hacia el concepto más ligado al capital simbólico de *Illusio*. En esta sección la dificultad principal consistió en hacer una revisión de la metodología de Bourdieu, tomando en cuenta que no aplicamos una genealogía a la obra del autor. En todo caso se procuró que éste fuera basal para el resto del ensayo, donde se desarrollarían los conceptos que después se utilizarían con más soltura.

#### *b) Del apartado dos*

En éste se hizo una reflexión sobre tres elementos importantes en la construcción del prestigio o la legitimidad artística: el capital simbólico, el público y la crítica especializada.

Se recuperó el problema del arte de vanguardia que envuelto en su proceso de autonomización ha tendido a una posición difícil a la hora de asumir su posición con relación a los grandes públicos de la sociedad de masas (incipiente en el periodo de la vanguardia histórica de los años veinte del siglo pasado, pero consolidada durante el periodo de las vanguardias “pre” posmodernistas).

Entonces se desarrolló la cuestión de la validez, como un fenómeno relacional intrínseco a los públicos consumidores en plena conexión con la condición de autonomía relativa del campo de la producción cultural. La pregunta consecuente fue ¿a quién se dirige el arte? Si bien ésta no puede tener respuestas definitivas pues los casos pueden ser infinitos, fue expuesta en abstracto, pensando el campo como un terreno dispar, asimétrico y en movimiento, donde el comercio de arte está dado no menos en el plano simbólico que en el económico.

En la siguiente parte de esta sección, se revisó la relación entre el desarrollo de la crítica de arte profesional en la modernidad europea (se esbozó el caso francés), su función en la promoción de la legitimidad artística, es decir, su papel de repartidor (y también acaparador) del capital simbólico. En seguida el texto retrae a los albores de la autonomización del arte para mostrar cómo fue posible consolidar la producción del campo en su elemento expresivo teniendo en cuenta su ligamento con las relaciones de mercado de tipo más economicistas, que nunca se alejan de la producción de obras de arte. En este sentido, el texto se sirvió de una breve exposición del funcionamiento del mercado del arte antes de la autonomía y su inversión posterior (es decir, de un público que “pide” un tipo de arte a un arte que “exige” un tipo de público).

Tomando prestada la metáfora de Alfonso Reyes del «cisma del poeta y de la tribu», se describió cómo el alejamiento de la iconografía popular hacia formas más endógenas al campo, corresponde de manera prácticamente simétrica con la necesidad de esos “Moisés” que fraguan la legalidad artística lejos de lo popular. En este sentido se pudo decir que esta figura de intérprete se despliega tanto en las figuras de los artistas emplazados en las regiones más autónomas del campo como en los agentes que les validan, los críticos, especialmente; de manera que el cisma produce no sólo que Moisés se aleje, sino que al parecer también entabla un soliloquio que no siempre acaba socializándose con los «otros» que no son el sí mismo de los otros agentes encomiados en el campo.

En la tercera parte de esta sección se reflexionaron algunos aspectos de propuestas artísticas de la segunda mitad del siglo pasado, particularmente la inflexión en el discurso artístico que provocaron las críticas de Duchamp y otros “anti-artistas” en sus intentos de quebrar contradictoriamente la lógica del arte desde su interior. La paradoja como lo mostramos, consistió en que los recursos de legitimación que usaron para exponer la *illusio* del campo fueron exactamente los mismos que les permitían “hablar” y ser escuchados con una seriedad algo extraña cuando pasaron al circuito museístico oficializado.

Se expuso en el ensayo el carácter circulante del capital simbólico; cómo los artistas *pop* que irrumpieron en los años 60, se sirvieron de la legitimidad derrocada por ellos mismos de los expresionistas abstractos. Estos artistas entrañaron la digestión de la crítica de Duchamp a las formas de legitimación, pero usándola para emplazarse ellos mismos<sup>158</sup>. Este triunfo dirigido hacia los restos del modernismo de élite representados en figuras ya muy incorporadas al *establishment* artístico, tendía hasta cierto punto, a una creciente aceptación del *pop*, el *camp*, y otras formas como el *kitsch*, que agredían el discurso conservador, instalándose ellos mismos sobre los cimientos de esos edificios de aura modernista conservadora que habían hundido. En su intento por devolver en sus representaciones aspectos extraídos de lo cotidiano, declinaron confinándose nuevamente a un lugar inaccesible para ese público amplio: un discurso de vanguardia que pese a sus intenciones reintegradoras a la estética de la sociedad de masas, terminó por replegarse a las vitrinas enseñadas por sus predecesores antagónicos.

La pregunta que se dejó al final es sobre el papel que juegan las instancias de legitimación, tales como los museos y la crítica de arte frente a estos productores que *a medias tintas* rechazaban hacer lo que el arte hacía, pero no cejaban en su búsqueda de *ser* artistas. Parece que expresarían de una manera obnubilada y recurrente el drama de un arte que se niega a perder su aura, pero que no puede sino mantenerla si quiere conservar su estatuto de validez.

### c) *Del apartado tres*

En el tercer y último apartado de este ensayo, se recurrió a tres ejemplos o “viñetas” que ejemplifican diferentes problemas sobre el campo de la producción cultural.

---

<sup>158</sup> “...fue ese radicalismo específico de la vanguardia, dirigido contra la institucionalización del arte culto como discurso de hegemonía, que se autorizó a sí mismo como fuente de energía e inspiración para los posmodernistas americanos de los años 60. (Huyssen, 1984; 207)



El primero de ellos, fue sobre la polémica alrededor de la compra de la obra de Barnett Newman *"Voice of fire"* por un museo público canadiense, misma que fue hecha con el consentimiento de algunos agentes como críticos y autoridades culturales, pero definitivamente no del grueso de la población canadiense que siguió la noticia en los medios de comunicación. Lo que pudimos observar aquí es cómo el problema de la legitimidad queda expuesto cuando se rotan los agentes que tienen que validarla, y esa exposición se ve acompañada de un cortocircuito en la comunicación, donde las posiciones sobre lo aceptado como legítimo llegan a ser prácticamente inconmensurables.

La segunda viñeta correspondió al caso del artista británico Damien Hirst, que hasta hace no más de cinco años, ostentaba ser el artista vivo mejor pagado del mundo. Hirst se vio envuelto en una polémica de tipo económico que al parecer se convirtió en un cuestionamiento de su estatus simbólico, cuando se descubrió que infló artificialmente los precios de una subasta, ayudado por sus socios. En este caso, se pudo ejemplificar como hay una cierta tasa de conversión del capital simbólico en económico y viceversa.

El tercer ejemplo, correspondió a un suceso ocurrido en el año de 1951 con la celebración en España de la Bienal Hispanoamericana de Arte, bajo el régimen franquista. En ese momento, España contaba entre sus artistas a tres de los más importantes en el circuito mundial: Pablo Picasso, Joan Miró y Salvador Dalí. Promovida por el régimen, la exposición agitó el campo cultural y lo polarizó filtrando incluso desde el campo político una cierta ordenación ideológica refractada al interior del campo del arte. Se observó como los registros de autoridad legítima artística se trasladan a la arena política, donde se buscaba validar desde el campo de la producción cultural un régimen cuestionado en lo político en el escenario mundial de la posguerra. Lo que interesaba en este ejemplo es mostrar como la autonomía del campo de la producción cultural es cruzada por la impronta política. En momentos así, en que el ambiente se halla politizado a ese grado, se hace evidente la imposibilidad de sustraer un campo a los otros y la definición de autonomía y heteronomía experimenta matices y cambios específicos.

*Desarrollos importantes a partir de las ideas iniciales en el ensayo*

El propósito del ensayo era poner en acción reflexiva la teoría bourdieana, a manera de aproximación aplicada, para explicar algunos fenómenos del mundo del arte connotados al poder y a la fuerza de la autoridad como representación. Esto, partiendo de la idea bourdieana de que el componente elemental de la “sugestión artística” –saltando los aspectos psicológicos e inconscientes del suceso artístico– está afianzado en la conjura litigante y dispar que moldea la distribución del capital simbólico, lo cual se ve implicado en la distancia social entre los productores de obras y los agentes que las consumen.

Se buscaba ver algunas formas especiales en que el capital simbólico circula en el campo de la producción cultural. Por ello se abordó centralmente la idea de que la crítica de arte es una instancia legitimadora con un peso muy importante en la conformación de los modernos campos de arte; esos lugares donde ha ocurrido (con una graduación de menor a mayor, según el caso) la dislocación entre las representaciones, en principio populares, con los recursos iconográficos o simbólicos del arte autonomizado.

La crítica se ha podido ver como un elemento con una doble función con respecto al campo relativamente autónomo del arte. Por un lado una función interna, “legitimadora” de lo nuevo, que es aquello que busca posicionarse en la lucha por el capital simbólico y en el campo de poder; por otro lado una función externa o “traductora”, con implicaciones comunicativas. Esta segunda función conlleva la necesidad de generar un canon comunicable a los agentes menos cercanos a las instituciones propias del campo, pero igualmente atraídos a la *croyance* generada en este: los “grandes” públicos.

Como se ha visto, a propósito de la opción epistemológica de Bourdieu (el constructivismo estructuralista) el campo no es una entidad concreta sino una tecnología analítica que permite observar un cúmulo de relaciones identificables a partir de un principio praxeológico (*enjeux*) que posibilite un tratamiento con el concepto de campo. De esta manera el

problema de la ubicación de los públicos de arte como algo “dentro” o “fuera” del campo sólo es pertinente en la medida en que esos públicos supongan un efecto relacional con otros agentes implicados en el campo y cuya observación sea crucial según la investigación que se esté siguiendo.

El problema del “destinatario” del arte que se trató en el ensayo a través del problema de los públicos, está estrechamente conectado con lo anterior, ya que el asunto de la decodificación del discurso está dado no sólo como un efecto volitivo de la comunicación del artista, sino como una coyuntura específica de desplazamiento del producto artístico, cuyo público es una incógnita hasta que conforma un interlocutor relacionalmente significativo (para el sociólogo) con el productor.

Es así que se ha visto en el ensayo que el fenómeno de la comunicación de un «dentro» a un «afuera» (por ejemplo en el vínculo *crítica de arte-público*) implica sólo un «fuera» analítico en cuanto pareciera que el público no constituye un agente significativo en la definición del campo. Condición que puede cambiar en cuanto se establece una conexión que rebasa a los agentes normalmente implicados en el *enjeux*.

Es decir, un público que está afuera, sería un público con el que no necesariamente se está entablando una interlocución, aunque el objeto material que es la obra de arte, cargado de significados y representaciones, puede establecer un vínculo significativo e inintencionado entre el campo y su exterior; sobre todo si se considera que la lectura de una obra, como acto de interpretación es un proceso que requiere la puesta en práctica de la subjetividad. Esta subjetividad, implica además una objetividad que es precisamente el posicionamiento en el campo de poder del que interpreta: desde dónde interpreta. Por ello la definición de un público es *ad hoc* con una investigación particular.

Es necesario decir que la idea inicial de prestigio como capital simbólico en juego, o como el *enjeux*, se ha problematizado mucho más con la incorporación de conceptos que matizan lo que podría parecer un marco analítico muy rígido.

Una de las nociones más importantes y que me ha dado más claridad sobre el fenómeno es el de la diferenciación en polos con diferentes grados de *nomos* a partir de un tipo de capital en cuestión. La idea de la heteronomía y la autonomía en un mismo campo, es un elemento fundamental, pues resuelve varias discusiones alrededor de la aparente absolutización que Bourdieu hace con la idea de campo, y también deja muy claro que su visión “económica” de las relaciones sociales no puede de ninguna manera reducirse a un “economicismo”.

Cualquiera de las dos cuestiones son lados opuestos de críticas que, a mi modo de ver y así planteadas, no están fundadas en una lectura atenta de Bourdieu.

#### *Prospectivas y problemas abiertos*

Hay varias cosas que quedaron abiertas y que por los límites de este ensayo no fueron tratadas pero podrían ser desarrolladas posteriormente. Quisiera mencionar a continuación las que considero más importantes.

En cuanto al tratamiento de las viñetas el ensayo pudo haberse desplegado por otras problemáticas. Por ejemplo el caso de la Bienal Hispanoamericana podría haber conducido a una reflexión más extensa sobre el papel de las instancias de exhibición como el correlato de la escalada en el campo del poder. Esto significaría tratar como indicador de prestigio la musealización (según el término usado por Huysen).

Por otra parte el asunto de los nuevos espacios, en especial los virtuales y en qué medida realmente pueden significar una competencia a los lugares tradicionales de exhibición, o si sólo acompañan una reelaboración de la búsqueda por “popularizar” un producto cuya esencia social consiste precisamente en la lejanía que produce su efecto mágico.

Un cabo suelto, que me gustaría problematizar más adelante es aquel de Bernard Lahire que está citado en el ensayo, sobre el problema de pensar la noción de habitus excluyendo la de campo. Esto en especial, cuando hay dimensiones sociales que aparentemente no se pueden tratar como campo. Además, si el conjunto de esquemas de disposición y pautas de valoración que implica el habitus es algo prácticamente inherente a la reproducción social y a la misma acción, entonces debería ser previo a la conformación de los campos autónomos modernos, cuya emergencia es históricamente ubicable, significa que podría aplicarse la idea de habitus sin forzar la existencia de una instancia como el campo.

#### *Notas aclaratorias*

- Sobre la idea de representación

En este ensayo se ha usado constantemente la palabra «representación artística» para referirse a una idea icónica de arte, que ve a las obras como lecturas constructivas y plásticas sobre el mundo en el que emergen; como íconos culturales que requieren operar una sustitución teórica de la idea de mimesis por un proceso más activo. Se escribe *representación* porque desde un punto de vista constructivista, las artes como otras investigaciones sobre la realidad, constituyen una puesta en práctica de horizontes, pautas y esquemas culturales que producen conforme a esas mismas condiciones la realidad; dentro de esas condiciones cabe ver a las relaciones de poder.

Aunque desde un punto de vista histórico han existido tendencias artísticas dominantes que han buscado “acercarse” a la realidad (con frecuencia a partir de una idea del mundo como algo pre-dado a la práctica humana y exterior) y en este sentido “representar” realísticamente al mundo, este planteamiento no es general y deriva de una noción episte-

mológica (la idea de arte como mimesis de la realidad pre-dada) que especialmente a partir del Siglo XX entra en decadencia.

Esta tendencia general a ver el arte como acercamientos a la realidad y no como construcciones subjetivas en y de ésta, ha ido perdiendo vigencia –algo claramente visible en los esquemas artísticos vanguardistas-; aunque muchas de las propuestas modernistas y aun algunas de las que pugnaron en el Siglo XX por un arte ligado a un proyecto político, siguieron a grandes rasgos buscando una cierta “fidelidad” de la realidad en los discursos artísticos que se sostenía sobre una noción “científica” y desde ese punto de vista se erigía como incontrovertible (por ejemplo algunos momentos del muralismo mexicano justificados sobre el materialismo histórico y lo que se vio como su praxis en el régimen soviético). Ellos no habían sido los primeros; antes, pintores impresionistas como Claude Monet buscaron un acercamiento científico a la realidad a partir de las deformaciones que suponían los nuevos paradigmas ópticos de mediados del Siglo XIX.

Propuestas de la oleada vanguardista de los años 60 como el hiperrealismo, buscaron irónicamente el proyecto inverso: a través de un dominio técnico excepcional pusieron en crisis la idea mimética, sugiriendo que el acercamiento compulsivo a la realidad era una más de las construcciones subjetivas del arte contemporáneo y no dejaba de ser una representación.

La irrupción del performance en la escena artística de los años sesenta también contribuyó a esta crítica: si el cuerpo humano había sido uno de los principales motivos artísticos, al que se había recurrido constantemente a través de un paulatino acercamiento a la sofisticación técnica (mismo que ya había sido puesto en crisis desde los primeros trabajos expresionistas del Salón de París a principios del Siglo XX), el performance hizo estallar la “necesidad” de representar el cuerpo en algo distinto a éste. Precisamente el problema de la técnica y el motivo en el arte encontró una coincidencia que manifestó su obsolescencia.

cia. El cuerpo se “presenta” en escena en el performance como en otras artes escénicas, y al hacerlo “anula” algunas de las necesidades plásticas de la idea representativa-mimética.

En suma, visto desde el punto de vista de los discursos artísticos se puede trabajar con ideas de mimesis, pues algunas veces son las únicas que explican las motivaciones plásticas de una buena parte de la historia del arte, pero visto desde un análisis más alejado, se usa la idea de representación en general para tratar el fenómeno artístico como una construcción icónica. No se usan distinciones tales como las que podría haber entre *representación* y *presentación* porque no se ha visto como algo necesario.

- Rupturas y vanguardias. ¿Es posible la autonomía absoluta?

La idea de campos relativamente autónomos de Bourdieu se refiere a una construcción sociológica, que como ya se ha dicho en el ensayo postula un principio praxeológico de autonomía que posibilita la existencia misma del campo. La *relatividad* de la autonomía está en función del capital *importante* y de la sección específica del espacio social en dónde se ubique el fenómeno que se quiera observar.

Es por lo anterior que la autonomía no es una sustancia sino una relación. Las relaciones son más o menos autónomas según el grado de heteronomía en tensión con la posibilidad del *enjeux* autónómico representado en el tipo de capital que se valora, en el tipo de *interés*. Por ello, suponer la posibilidad de una autonomía absoluta podría resultar contrapuesto a los planteamientos bourdieanos de construcción del campo. El campo es relativamente autónomo, porque siempre se encuentra “impuro” en el espacio social y con vínculos muy diversos con otros espacios de relación que crean situaciones como la que se expone en la viñeta sobre la I Bienal Hispanoamericana de Arte.

No obstante está idealidad de la noción de autonomía, los grados de autonomía que se podrían observar en las rupturas no solamente estilísticas (políticas, formales, etc.) de la pintura moderna indican momentos en los que el interés valorado en un momento dado

del campo es extremadamente “purista” en cuanto al apego a la convención del “arte por el arte” y a otras formas que expresan la autonomía del campo artístico: pensemos por ejemplo en artistas que utilizan y laceran su cuerpo en aras de un discurso estético o en artistas que se niegan hasta la muerte a vender su obra (y mueren). El abstraccionismo de Kandinsky, por ejemplo, sí se puede ver como una ruptura muy radical con las convenciones formales predominantes hasta entonces (parcial o negativamente abstraccionistas), siempre cuando se tome en cuenta que (pese a que se le considera el primero que hizo una abstracción “pura”) era parte de un campo (no era el único interesado en la abstracción) y que precisamente estaba tendiendo hacia una nueva convención artística, pero que se apoyaba fuertemente en principios religiosos y estéticos (musicales); es decir, no era autónomo con relación a ciertas ideas estéticas ni a lo que Bourdieu llama *lagunas estructurales*. Por ello una ruptura radical no puede considerarse como un equivalente de autonomía absoluta:

Para que las osadías de la búsqueda innovadora o revolucionaria tengan posibilidades de ser concebidas, tienen que existir en estado potencial en el seno del sistema de posibilidades ya realizadas, en forma de *lagunas estructurales* que parecen estar esperando y pidiendo ser colmadas en forma de direcciones potenciales de desarrollo, en forma de vías posibles de búsqueda. Más aún, hace falta que tengan posibilidades de ser recibidas, por lo menos por un reducido número de personas, aquellas mismas sin duda que habrían podido concebirlas<sup>159</sup>.

Como deja ver la cita anterior, autonomía tampoco es un equivalente teórico de una noción como “libertad”, que no es pertinente en estos términos; Bourdieu se refiere a la libertad en términos de “el universo finito de las *libertades bajo imposiciones*”. No hay mayor libertad a medida que hay mayor autonomía, sino que hay permutas en las posibilidades. La autonomía en todo caso no se refiere a las formas de esas libertades, sino en qué medida son posibles aún resultando minoritarias o incomprensibles fuera del espacio del campo.

---

<sup>159</sup> Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte* op. cit., Pág. 349



- Sobre la noción de refracción de Bourdieu

La noción de *refracción* es fundamental en la teoría de Bourdieu porque es una manera coherente de explicar el principio constructivista de formulación de un espacio delimitado (hay que recordar el “espacio de los posibles”, que se explicó antes) asido con la identificación de una lógica específica objetiva que determina unas pautas estructurales de funcionamiento de cada campo:

Los determinantes externos que invocaban los marxistas—por ejemplo el efecto de las crisis económicas, de las transformaciones técnicas o de las revoluciones políticas—sólo pueden ejercerse por mediación de las transformaciones de la estructura del campo que resultan de ello. El campo ejerce un efecto de *refracción* (como un prisma): por lo tanto únicamente si se conocen las leyes específicas de su funcionamiento (su «coeficiente de refracción», es decir su *grado de autonomía*) se podrá comprender los cambios en las relaciones entre escritores, entre los partidarios de los diferentes géneros (poesía, novela y teatro por ejemplo) o entre diferentes concepciones artísticas (arte por el arte y arte social por ejemplo), que acontecen por ejemplo cuando se produce un cambio de régimen político o una crisis económica.<sup>160</sup>

Considero que la idea del coeficiente de refracción no es una salida fácil al problema de las traducciones de fenómenos o sus efectos a un espacio dado (campo). En el caso del campo de la producción cultural y de los fenómenos artísticos es muy importante diferenciar entre nociones de *reflejo* y de *refracción*. A partir de establecer intereses *diferentes* según el campo y según la región más o menos autónoma que se esté tratando de éste, Bourdieu postula que hay un efecto de refracción ahí donde en otras tradiciones teóricas se hubiera visto un simple reflejo.

Es fundamental para Bourdieu el hecho de que el espacio social es continuo, pero el campo está delimitado por un principio teórico-práctico (de definición y acción) que mediatiza los vínculos y en esa medida se hace teóricamente pertinente establecer un grado de tal mediación.

---

<sup>160</sup> Bourdieu, Pierre, Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción. Barcelona, Anagrama; 1997 Pág. 55

La refracción no es otro nombre del reflejo; significa que no hay una supeditación de estructuras exteriores al campo, sino una estructuración específica que puede incluir en mayor o en menor medida relaciones con lógicas más identificables a otros espacios. Por ejemplo en la formulación: “el arte es un reflejo de la economía” habría una presuposición de que la determinación ocurre en un sentido y no en otro, pero además en un lugar abstracto e indiferenciado; aquí la obra de arte no pasaría de ser vista como una tendencia de mercado económico. La formulación anterior no equivale a: “el arte está envuelto en relaciones económicas refractadas”, que significaría que aún cuando hay una lógica específica que da pie a considerar la autonomía de la producción artística, el espacio social continuo está atravesado por relaciones de mercado, políticas, religiosas, etc., pero que ninguna de éstas basta para explicar las relaciones específicas del campo del arte, por la razón principal de que operan con otra lógica (el “interés desinteresado”, por ejemplo)

Si se acepta que hay “grados de autonomía” entonces se puede pensar que esa autonomía determina la posibilidad de que lógicas refractarias determinen y prefiguren efectos en la producción artística, pero no de forma mecánica ni excluyendo las determinaciones endógenas del campo. Las ideas de grados de autonomía y refracción están mutuamente determinadas; al haber autonomía relativa al grado, el diferencial es equivalente al coeficiente de refracción.

## **Bibliografía**

---

Alexander, D. Victoria

Art in Society; Exploring fine and popular forms  
London, Blackwell Publishing; 2003

Álvarez Sousa, Antonio

El constructivismo estructuralista: La teoría de las clases sociales de Pierre Bourdieu.  
(REIS Nº 75. ESTUDIOS; 1996)  
<http://www.reis.cis.es/>

Arango Gomez, et. al. (Coord.)

El museo y la validación del arte  
Medellín, La Carreta Editores/Universidad de Antioquia; 2008

Tobon Tirado, Daniel Jerónimo; El caso de Mr. Mutt: autoridad y razón en el «mundo del arte»(2008)

Domínguez Hernández, Javier; El mundo del arte como el marco definitorio de la obra de arte. La crítica de Danto a Dickie (2008)

Power, Kevin; El arte de los noventa: quién legitima a quién. Práctica artística institucional y crítica de arte (2008)

Barber, Bruce; Guilbaut,  
Serge; O'Brian, John, Editores.

Voices of Fire, Art, Rage, Power and the State  
Canada, University of Toronto Press; 1998

Bourdieu, Pierre

*Las reglas del arte*

Barcelona, Anagrama; 2005

*Una invitación a la sociología reflexiva*

México, Siglo XXI; 2005b

*El campo científico, en Intelectuales, política y poder*

Editorial Universitaria de Buenos Aires; 1999

*Pero, ¿quién creo a los creadores?, en Cuestiones de sociología*

Madrid, Istmo; 2003

*El sentido práctico*

México, Siglo XXI; 2009

*Algunas propiedades de los campos, en Cuestiones de sociología*

Madrid, Istmo; 2003

*The field of cultural production*

US, Columbia University Press

1993

*Elementos de una teoría de la percepción estética, en Sociología del arte*

Alphons Silbermann, Pierre Bourdieu, et al.

Buenos Aires, Nueva Visión; 1971

*Cosas dichas*

Barcelona, Gedisa; 1988

*Capital cultural, escuela y espacio social*

México, Siglo XXI; 1998

*Campo intelectual, campo del poder y habitus de clase en Campo del poder y campo intelectual*

Argentina, Folios Ediciones; 1983

*Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*  
Barcelona, Anagrama; 1997

Benjamin, Walter

La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica  
México, Ítaca; 2003

Boucek, Joseph

[www.cepc.es/rap/Publicaciones/Revistas/2/REP\\_094\\_083.pdf](http://www.cepc.es/rap/Publicaciones/Revistas/2/REP_094_083.pdf)  
«La sociología del prestigio», en REVISTA DE ESTUDIOS POLÍTICOS, 1957,  
ISSN 0048-7694, [Nº 94, 1957](#), pags. 81-98  
Consultado el 10 de noviembre de 2010

Cabañas Bravo, Miguel

Política artística del franquismo  
Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas; 1996

Calvo Serraller, Francisco

La crítica de arte, en Los espectáculos del arte: instituciones y funciones del arte  
contemporáneo  
(Calvo Serraller, Editor)  
Barcelona, Tusquets; 1993

Cabanne, Pierre

Conversaciones con Marcel Duchamp  
Barcelona, Anagrama; 1967

Corcuff, Philippe

*Pierre Bourdieu (1930-2002) leído de otra manera. Crítica social post-marxista y el  
problema de la singularidad individual* en Cultura y representaciones sociales (re-  
vista electrónica). Año 4, número 7. México, IIS; 2009  
<http://www.culturayrs.org.mx/> Consultado el 10 de noviembre de 2010

Danto, Arthur C.

The transfiguration of the commonplace  
Canada, Harvard University Press 1981

Del Conde, Teresa

¿Es arte? ¿no es arte? : el campo artístico y la historia del arte  
México: Museo de Arte Moderno, 2000

Elías, Norbert

*El proceso de civilización*  
México, FCE; 1987

*Mozart: Sociología de un genio*  
Barcelona, Península; 1991

Friedrich Antal

La pintura florentina y su ambiente social en el Trecento y en el Quattrocento  
Guadarrama, Madrid; 1965

García Canclini, Nestor

La producción simbólica: teoría y método en sociología del arte  
México, Siglo XXI; 1979

Gimenez, Gilberto

*La sociología de Pierre Bourdieu*, en: Proyecto Antología de teoría sociológica contemporánea (eds.), *Perspectivas teóricas contemporáneas de las ciencias sociales*, UNAM / FCPyS, 1999

Gombrich, Ernst Hans

“La lógica de la feria de las vanidades: alternativas al historicismo en el estudio de modas, estilo y gusto” en *Ideales e ídolos. Ensayos sobre valores en la historia y el arte*  
Barcelona, Debate; 2004

Greenberg, Clement

La pintura moderna y otros ensayos

Madrid, Siruela; 2006

Huysen, Andreas

En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70, en *Modernidad y Postmodernidad* (Picó, Josep, comp.)  
Alianza, Madrid; 1988

Políticas del pop. Entrevista con Andreas Huysen en: *Agenda informativa*, edición invierno 2008. <http://www.macba.cat>, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) Consultada el 16/08/2009

Lahire, Bernard

El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu; deudas y críticas  
México, Siglo XXI; 2005

Martínez, Ana Teresa

*Pierre Bourdieu: Razones y lecciones de una práctica sociológica*. Buenos Aires, Manantial; 2007

Maturana, Humberto

Del ser al hacer  
J.C. Sáez Editor; Chile, 1985

Nietzsche, Friedrich

Crepúsculo de los ídolos  
Alianza Editorial, Madrid

Price, Sally

Arte primitivo en tierra civilizada  
México, Siglo XXI; 1993

Reyes, Alfonso

Aristarco o anatomía de la crítica, en *La experiencia Literaria*  
México, FCE; 2004

Ruhrberg, Karl, et. al.

Arte del Siglo XX  
Barcelona, Taschen; 2005

Vargas Llosa, Álvaro

El arte mediocre. Una entrevista con Ernst Gombrich, en *Nexos*, No. 231, marzo de 1997. México

Vargas Llosa, Mario

*Tiburones en formol*. Diario *EL PAÍS*, Opinión -05-10-2008  
<http://www.elpais.com/solotexto/articulo.html?xref=20081005elepiopi12&type=Text&anchor=elpepiopi>

Tibol, Raquel

Palabras de Siqueiros  
México, FCE; 1996

Wackernagel, Martin

El medio artístico en la Florencia del Renacimiento  
Madrid, Akal, 1997

Weber, Max

Sociología de la religión  
Ed. El Aleph, 2000  
[www.elaleph.com](http://www.elaleph.com)

Política y ciencia  
de. El Aleph, 1999  
[www..elaleph.com](http://www..elaleph.com)



Wechsler, Diana Beatriz

La crítica de arte. Condicionadora del gusto, el consumo y la consagración de obras de arte. Buenos Aires 1920–30

Tesis Doctoral

1994, Universidad de Granada

### ***Páginas Web***

*Voice of fire*, artículo sobre la obra de Barnett Newman en Wikipedia

[http://en.wikipedia.org/wiki/Voice\\_of\\_Fire](http://en.wikipedia.org/wiki/Voice_of_Fire)

Consultado el 10 de noviembre de 2010