



**Programa de Maestría y Doctorado en Filosofía
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Investigaciones Filosóficas
Universidad Nacional Autónoma de México**

De las disciplinas artísticas a las prácticas estéticas

**Tesis
que para optar por el grado de:
maestro en filosofía**

**Presenta:
Leonardo Aranda Brito**

**Tutor:
Dr. Ignacio Díaz de la Serna
Programa de maestría y doctorado en filosofía**



México, D.F. Agosto del 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Índice

1.0 Introducción

2.0 Definición de prácticas

2.1 El concepto de práctica en Foucault

- 2.1.1 Historia y verdad
- 2.1.2 Las prácticas discursivas
- 2.1.3 Las prácticas de sí y la formación del sujeto
- 2.1.4 La práctica como verdad de la filosofía

2.2 El concepto de práctica en Sánchez Vázquez

- 2.2.1 La práctica y el conocimiento
- 2.2.2 La practica como esencia del hombre
- 2.2.3 Relaciones entre teoría y práctica

2.3 El concepto de práctica en Bourdieu.

- 2.3.1 La noción de *habitus* y el génesis de la práctica
- 2.3.2 La autonomía relativa del campo
- 2.3.3 La economía de las prácticas y el valor de los bienes simbólicos
- 2.3.4 El espacio social

3.0 Las prácticas artísticas

3.1 Las prácticas artísticas en Sánchez Vázquez

3.2 Las prácticas artísticas en Bourdieu

- 3.2.1 La autonomía del arte
- 3.2.2 Autoría
- 3.2.3 Toma de posición
- 3.2.4 Producción
- 3.2.5 Consumo

4.0 Conclusiones

5.0 Bibliografía

1.0 Introducción

Al iniciar esta investigación, la mayor preocupación que motivó mis esfuerzos provenía de la necesidad por encontrar un fundamento teórico al conjunto de prácticas reunidas bajo el concepto de arte contemporáneo y, principalmente, al papel de la creación dentro del mismo. En este sentido, una de las intenciones básicas consistía en describir, hasta cierto punto, una división, o mejor dicho, un desplazamiento, entre un ideal moderno del arte, determinado en gran medida por los conceptos de creatividad, libertad y subjetividad, y una perspectiva contemporánea del mismo, que se sostiene en gran medida sobre estrategias discursivas que buscan la negación de dichos conceptos. Así, por ejemplo, mientras que el arte moderno tiene como uno de sus puntos de gravitación al artista, entendido como figura que reúne las cualidades de genio, autonomía y creatividad; el ideal contemporáneo rompe con dicho esquema y reduce la actividad creadora al mero gesto de concepción intelectual, centrado más en el proceso que en la realización del mismo, proponiendo estrategias como el uso del azar o la desvalorización la técnica, desplazando, así, la figura del artista hacia un papel preponderantemente racional. En el mismo sentido, en lo que toca a la obra de arte, esta misma estrategia de negación lleva a la desmaterialización de la obra misma, que consiste en el desplazamiento desde la concepción de la obra como producto material tangible de la actividad del artista, hacia la concepción de la obra como mera idea o proyecto.

De alguna forma es posible entender este desplazamiento como un proceso de liberación o autonomización radical del arte, que tiene como objetivo derribar todas las barreras creativas a través de un proceso de negación que constantemente argumenta la arbitrariedad de los límites existentes. Sin embargo, mientras que dicho proceso ha resultado hasta cierto punto exitoso en extender exponencialmente los horizontes de la creación artística, a la vez ha creado un problema para fundamentar la propia concepción del arte, y en este mismo sentido para fundamentar la legitimidad de las prácticas artísticas como tales; al mismo tiempo que ha desdibujado la tradicional división de las artes en disciplinas. En otras palabras, mientras que el afirmar que cualquier cosas puede ser arte resulta una idea emocionante y liberadora, por otro lado, crea una gran dificultad para entender la legitimidad de ciertas prácticas o actividades como artísticas, sobretodo en un panorama en el cual otro cúmulo de prácticas culturales como el diseño o la decoración,

antiguamente expulsadas del campo artísticos por sus fines utilitarios, han elevado su propio estatus y buscan recuperar un lugar central en el panorama cultura cuestionando la división vigente.

En suma, el gran problema al que se enfrentaba esta tesis consistía en dar una explicación coherente que diera cohesión a las prácticas artísticas, especialmente en el ámbito contemporáneo, sin la necesidad de recurrir a categorías ontológicas, o caer en un formalismo que remitiera el arte a una serie de disciplinas en las cuales éste encontraría su esencia, ni tampoco caer en la tautología de afirmar que el arte es aquello que produce el artista. En otras palabras, el problema consistía en encontrar los mecanismos a través de los cuales dichas prácticas se engloban en un sistema que les dota de unidad e identidad dentro de un campo, y que de esta manera las pone en relación, construyendo un relato sobre lo artístico, sin la necesidad de afirmar que el arte o la cultura son partes esenciales de una naturaleza humana, ni tampoco dotar de propiedades metafísicos a los objetos artísticos.

Ahora bien, al inicio de la investigación fue claro que dichas respuestas no podían venir de las teorías tradicionales de la estética, que podrían resumirse en cuatro posturas esenciales: en primer lugar, las teorías clásicas que tratan de explicar la obra artística a partir de un modelo ontológico de la belleza, supuestamente objetivo, y basado en principios como la armonía, la simetría y la proporción. En segundo lugar, el modelo que podríamos llamar fenomenológico, que se fundamenta en el encuentro entre un objeto con ciertas cualidades estéticas y un sujeto con la facultad de reconocer dichas cualidades a través de un sentido del gusto, que sería común a cierto tipo de subjetividad, y que esta teoría traduciría en modelo transcendental del hombre. En tercer lugar, aquellas teorías que encuentran el fundamento del arte a partir de un principio formalista, a partir de la organización interna de la obra de arte, donde se hacen valer valores como la complejidad. Y, finalmente, aquellas posturas que se desplazan por completo del lado del sujeto, y fundamentan el arte en un modelo de interpretación.

El primer fundamento resulta inútil en tanto que, desde los movimientos modernistas en el arte, la belleza ya no resulta en sí misma un valor suficiente para justificar la cohesión del campo artístico. Además, de que, sin entrar a detalle en la argumentación que refuta este argumento, parece insostenible pensar que la belleza sea una facultad objetiva de las obras de arte. El segundo fundamento, aunque desplaza el problema

hacia la relación entre el sujeto y el objeto, sentando las bases de una relación estética, falla al hipostasiar dicha relación, así como al sujeto de la misma, como modelos universales. Es decir, que esta postura hace como si la actitud estética que asumimos frente al arte, y en la cual en parte se sostiene esta teoría, fuera algo que se da naturalmente en el hombre, y no el resultado de un proceso social y cultural. El tercer fundamento, al igual que el primero, aunque de corte más moderno, falla al tratar de encontrar las bases de lo artístico en una estructura interna de las obras, intercambiando valores como la belleza, por valores modernos como ritmo o complejidad, sin reconocer que dichos valores son coyunturales. Finalmente el último fundamento, aunque reconoce el papel activo del sujeto en la construcción de la obra de arte en el acto de la recepción, falla al pensar que dicho sujeto actúa sin prejuicios culturales que precedan dicha actividad.

En este sentido, la carencia de fundamentos de las teorías estéticas vigentes llevo a la decisión de adoptar una posición menos elevada o teórica, y buscar este fundamento en la actividad que se da en el ámbito cultural en un nivel más cotidiano e incluso mundano, al mismo tiempo que apuntó a la necesidad de asociar el arte a un contexto cultural más amplio. Así, la adopción del concepto de ‘prácticas artísticas’ obedeció principalmente a la necesidad de remitir la cohesión del campo artístico a la actividad que se da en su interior, al mismo tiempo que buscar las bases de dicha actividad en un contexto sociocultural e histórico, más que en modelo transcendental. Sin embargo, el curso de la investigación reveló que el concepto de ‘prácticas artísticas’, utilizado con relativa frecuencia en los medios especializados de arte, textos curatoriales, catálogos de exposiciones, etc. ha sido adoptado más como una forma de enfatizar el hecho de que el arte contemporáneo carece de restricciones que lo ligen a una disciplina particular y, en este sentido, como una expresión de la carencia de parámetros para juzgar al mismo, que sobre una conceptualización más sistemática sobre el sentido del concepto de ‘práctica’. En este sentido, es posible afirma que el concepto es usado de forma oscura, más para señalar una posición discursiva actual en consideración de un sistema de producción artístico anterior, mucho más rígido, ligado a disciplinas estéticas mucho más solidas, que para definir realmente el horizonte de la actividad artística actual. En otras palabras, el término es usado para definir a todas esas prácticas que no caben dentro de alguno de los cajones en los que se dividía con anterioridad el arte.

De esta manera, fue evidente que para lograr el objetivo de la tesis de encontrar un fundamento coherente para las prácticas artísticas actuales, más que realizar un análisis del desplazamiento entre el sistema moderno del arte y el sistema contemporáneo, era necesario dar un paso atrás y partir desde una perspectiva más amplia, para así rescatar aquellas teorías sobre la práctica en general, y sobre ésta, en relación con el arte en particular. Así, esta tesis toma su forma actual del análisis que se hace del sentido de la práctica a partir de tres autores, cuya elección no sólo se basa en la relevancia que tiene dicho concepto en sus respectivos sistemas, sino a la vez, en que los tres muestran especial interés por el ámbito cultural. Al mismo tiempo, es posible afirmar, sin que ello sea un objetivo de esta tesis, que entre estos tres autores existe una particular coincidencia en la orientación que le dan al concepto de práctica. Lo cual me fue imposible leer de otra forma, que el que todos ellos, en distinto grado, parten de las premisas y fundamentos de las teorías sobre la práctica y la cultura de extracción marxista. Por lo que incluso encuentro más valor en rescatar esta concepción sobre la práctica por las posibles consecuencias que tiene en la elaboración de una teoría estética que pueda llegar a hacer frente a las teorías vigentes, tan enclaustradas en sí mismas.

Así, pues, esta tesis se divide en dos partes: la primera de éstas, dedicada únicamente al análisis del concepto de práctica; la cual a propósito excluye, en la medida de lo posible, la relación de dicho concepto con cualquier elaboración estética. Y la segunda parte, en la cual se analiza y propone una lectura sobre las prácticas artísticas en lo particular.

A grandes rasgos se puede decir que el concepto de práctica que aquí se defiende parte de la premisa de que la actividad humana está determinada social e históricamente, y de que es a partir de dichas determinaciones como encuentra sus objetivos y se convierte propiamente en una práctica. Asimismo, se afirma que dichos objetivos son en parte lo que le da coherencia y cohesión a las prácticas. Sin embargo, ello no se ve reflejado objetivamente únicamente en la elaboración de discursos, o en el caso del arte sus obras, sino también en la construcción de instituciones que le permiten trascender históricamente y crear formas de subjetividad. En otras palabras, se defiende la idea de que el sujeto es resultado de la práctica, y que por lo tanto sus facultades en general, y las facultades estéticas en particular no son de ninguna forma innatas ni trascendentales, sino sociales y

coyunturales. Finalmente, se defiende la idea de que en el campo artístico, es la práctica la que sirve como mediadora entre el creador y la obra, entendida ésta como momento de objetivación de los ideales prácticos; y entre la obra y el receptor, donde los esquemas perceptivos y de valoración de éste último también son resultado de la práctica, y de las instituciones que ella conforma.

2.0 Definición del concepto de práctica

2.1 El concepto de práctica en Foucault

A lo largo de toda su trayectoria intelectual, pero sobretodo, en gran medida, en sus últimos trabajos, Foucault insiste en la dimensión práctica de las distintas formas de saberes humanos y formas de pensamiento que estudia. Entendidas bajo este espectro, las distintas disciplinas en las que el hombre divide su conocimiento y sus saberes revelan el carácter azaroso del los objetos que ostentan, con lo que se les hace oscilar dentro del campo histórico, sin determinar por ello alguna clase de devenir de los objetos. Los objetos, pues, no han de tener un carácter ontológico, el cual haya prefijado su horizonte, y determinado sus posibilidades históricas; sino que han de ser los propios objetos en sus determinaciones prácticas-temporales las que han de determinar el campo gravitatorio que los une con otros objetos dentro de los distintos campos del saber.

Se dirá, pues, que lo que constituye los objetos del conocimiento, no es sino la unidad del saber que se concreta a través de la práctica. Así, pues, lo que se pone en juego dentro dicha caracterización, no es propiamente la pregunta sobre el ser de dicho objeto, sino, en todo caso las preguntas sobre ¿cómo dicho objeto se ha constituido históricamente?; ¿a través de qué prácticas y qué procedimientos se ha vuelto visible para las ciencias y el conocimiento? ¿Qué tensiones han de aparecer entre el objeto y el campo de saber en el cual se inserta?

Por el lado del sujeto encontramos, de la misma manera, una negativa de Foucault a considerar una figura fija en el horizonte de las relaciones con el saber y con la verdad. Si el sujeto es capaz de verse a sí mismo como tal; si éste puede constituirse a su vez como objeto de conocimiento; no es sino por el trabajo de subjetivación al cual el individuo se somete y se inscribe a través de la práctica. Es decir, el sujeto no tiene una relación prefijada con la verdad o con el conocimiento. Dicha relación se caracteriza antes que nada por la relación que el sujeto instaure con los objetos en un mundo que en primera instancia se da a través de las prácticas.

A este respecto no hay que pensar, sin embargo, que existe una relación de causalidad entre las prácticas y los objetos, o entre las prácticas y el sujeto. Ni objeto, ni sujeto son el resultado de la práctica de una forma directa y esquemática. Si la práctica

determina tanto al sujeto como al objeto, no es sino porque será a través de ella como han de ponerse en juego y poder agruparse distintos elementos que han de constituir en su conjunto los diferentes campos del saber. Se afirma, pues, que “las prácticas sociales pueden llegar a engendrar dominios de saber que no sólo hacen que aparezcan nuevos objetos, conceptos y técnicas, sino que hacen nacer además formas totalmente nuevas de sujetos y sujetos de conocimiento”¹. Los distintos modos de práctica no son, pues, un campo originario. Lo que Foucault busca en las prácticas no es la restitución de una ontología, sino que, todo lo contrario, busca dibujar de la forma más fiel a la realidad como los distintos saberes se constituyen de una forma que recusa el azar, y la arbitrariedad. En otras palabras, cómo el conocimiento se determina tanto por las prácticas socialmente dadas, tanto como dicho conocimiento modifica a su vez el campo de las prácticas, e incluso al propio sujeto del conocimiento.

Existe, pues, una relación permanente de circularidad entre la práctica y el saber, ya que si bien son estas primeras quienes agrupan los elementos que han de permitir constituir los objetos de conocimiento; ellas mismas se ven a su vez interpeladas a la transformación y el cambio por el propio saber.

Diremos, entonces, que una práctica es aquella actividad que permite fijar líneas de intersección entre el sujeto, la verdad y la historia. Es un posible horizonte, donde la técnica establecida en un momento histórico dado, legaliza, formaliza y determina tales o cuales formas de conocimiento como formas de conocimiento universalmente validas en la búsqueda por establecer un parámetro de verdad. En este mismo sentido, las prácticas serán, pues, las actividades que han de instaurar una forma de subjetividad en el individuo, a través de la formalización de su campo de actividad. Es decir, han de determina la forma en que el individuo ha de relacionarse con la verdad. En suma, las prácticas serán el ámbito de legalidad que permite encontrar regularidades y quiebres en el curso de la historia, en las constantes modificaciones que han de darse en la relación entre el sujeto y la verdad.

Con el concepto de Práctica, nos encontramos, pues, con un conjunto de problemas que han de trabajarse a lo largo de la obra de Foucault. En primer lugar la forma en que la verdad aparece en sus distintas formas históricas; en segundo lugar, como han de darse y a través de qué prácticas las distintas formas de subjetividad y finalmente el problema de la

¹ Foucault, Michel, *La verdad y las formas jurídicas*, p. 14.

propia filosofía entendida ésta como una práctica en sí misma.

2.1.1 Historia y verdad

Si Foucault evidencia una gran atracción hacia la historia, no es en un mero afán historicista por construir un relato que de alguna manera diera autoridad a sus ideas, sino en todo caso, como una forma de llevar a cabo un análisis de la verdad en términos históricos, que permita dar cuenta de cómo ésta se ha construido y transformado históricamente. En este sentido, Foucault habla de dos tipos distintos de historias de la verdad: “La primera es una especie de historia interna de la verdad, que se corrige a partir de sus propios principios de regulación [...]”²; la segunda, la que en realidad interesa a Foucault, es una historia externa de la verdad, en la cual “se definen un cierto número de reglas de juego, a partir de las cuales vemos nacer ciertas formas de subjetividad, dominios de objetos, tipos de saber”³. Con esta división se pone de relieve las constantes transformaciones que la verdad ha sufrido en torno a las prácticas, objetos, y condiciones que la delimitan y definen. En otras palabras, lo que Foucault busca es construir una historia de la verdad que tenga por objeto “analizar no los comportamientos ni las ideas, no las sociedades ni sus ‘ideologías’, sino las problematizaciones a cuyo a través el ser se da como poderse y deberse ser pensado y las prácticas a partir de las cuales se forman aquellas”⁴.

En este sentido, contra toda posición esencialista de la verdad, Foucault expone las distintas maneras en que ésta se ha transformado históricamente. La verdad se deja ver, así, como un campo de constantes luchas y tensiones, donde lo que ha de verse como una verdad innegable para una época, puede ser refutado en la siguiente. Y donde el desplazamiento entre las distintas prácticas que han de garantizar el acceso a la verdad, permite ver cómo incluso los métodos y los objetos con los cuales la verdad se identifica, se modifican constantemente. A este respecto Foucault dirá:

² Id., *La verdad y las formas jurídicas*, p. 17.

³ Ídem.

⁴ Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 2*, p. 14.

La cuestión misma de la verdad, el derecho que ella se procura para refutar el error o para oponerse a la apariencia, la manera en la que poco a poco se hace accesible a los sabios, reserva después únicamente a los hombres piadosos, retirada más tarde a un mundo inatacable en el que jugara a la vez el papel de la consolación y del imperativo, rechazada en fin como idea inútil, superflua, refutada en todos sitios -¿todo esto no es una historia, la historia de un error que lleva por nombre verdad?-. La verdad y su reino originario han tenido su historia en la historia.⁵

En este sentido, pues, la verdad no puede ser simplemente vista en términos de una adecuación del discurso con la realidad. La historia que Foucault propone ha de poner de relieve que lo que importa, no es en todo caso dicha adecuación, como si de una historia progresiva de la ciencia se tratara. Y lo cual, en todo caso, tendrá como resultado ver la historia de la verdad como un relato progresivo del desenvolvimiento de las relaciones entre el conocimiento y la realidad, que ha de tener como punto superior a la actualidad; y que en ese sentido ha de obscurecer y opacar los conocimientos del pasado; a la vez que ha de relativizar los conocimientos del presente. Para Foucault, dicho criterio de verdad resulta, pues, de hipostasiar una forma de conocimiento recubriendo a las otras. La historia de la verdad que Foucault proyecta ha de tener entonces, como criterio, no su adecuación con lo real, sino las distintas prácticas que han de determinar las relaciones del sujeto con la verdad. El propio Foucault dirá que:

Un discurso que pretende decir la verdad no puede evaluarse simplemente con el parámetro de una historia de los conocimientos que permita determinar si lo que dice es verdadero o falso [...] creo que una historia de las ontologías del discurso verdadero o discurso de la verdad, una historia de las ontologías de la veridicción, sería una historia en la que se plantearan al menos tres cuestiones. Primero: ¿Cuál es el modo de ser propio de tal o cual discurso, entre todos los demás, una vez que introduce en lo real un juego determinado de verdad? Segunda cuestión: ¿Cuál es el modo de ser que ese discurso de veridicción confiere a lo real del que habla, a través del juego de verdad que practica? Tercera cuestión: ¿Cuál es el modo de ser que ese discurso de veridicción impone al sujeto que lo pronuncia, de manera que éste pueda practicar como corresponde el juego determinado de la verdad? [...]

⁵ Foucault, Michel. *Microfísica del poder*, p. 11.

Lo cual implica que todo discurso, y en particular todo discurso de verdad, toda veridicción, sea considerado esencialmente como una práctica.⁶

Resulta importante, entonces, demarcar las propiedades de la historia en la cual se pone en juego la verdad. Si la verdad ha de entenderse históricamente, ello no quiere decir que sus cambios y transformaciones han de comprenderse como determinados por la historia; es decir, no son el resultado de los hechos históricos, como tampoco ha de entenderse la historia como una gran narración llena de sentido, a la cual habrían de circunscribirse las relaciones entre las distintas formas de verdad. “El mundo de la historia efectiva no conoce más que un solo reino, en el que no hay providencia ni causa final”⁷. Cuando se dice, pues, que la verdad es histórica, no se busca restituir una clase de continuidad teleológica que diera sentido a todas las transformaciones de la verdad, sino todo lo contrario romper con dicha continuidad y dar por sentado la arbitrariedad del campo de en el cual se desenvuelve la verdad.

De esta forma, el análisis que hace Foucault de la historia, de la mano de Nietzsche, recusa de la falta de origen en la verdad. “El origen como lugar de la verdad. Punto absolutamente retrotraído, y anterior a todo conocimiento positivo, que hará posible un saber que, sin embargo, lo recubre, y no cesa, en su habladuría de desconocerlo; estaría ligado a esta articulación inevitablemente perdida en la que la verdad de las cosas enlaza con una verdad de los discurso que oscurece al mismo tiempo y la pierde”⁸. Lo que a Foucault interesa, en todo caso, no será un origen ontológico, a partir del cual la verdad no sería sino el desenvolvimiento histórico de una esencia. Sino un origen entendido como procedencia: es decir, cómo el pasado de una ‘historia efectiva’ de los objetos de conocimiento, donde se ponen en relación una serie de elementos determinados. Comprender así el origen, supeditado a la historia efectiva de los cambios y transformaciones que sufren los objetos del conocimiento, no deja ver una continuidad o una linealidad del cambio, resultante de una esencia prefijada en el objeto, sino todo lo contrario, permite observar la arbitrariedad de los objetos, y la radicalidad de las transformaciones que sufren históricamente. En otras palabras, la procedencia no es una

⁶ Foucault, Michel. *El gobierno de sí y de los otros*, p. 316.

⁷ *Ídem*, p. 21.

⁸ *Ídem*, p. 11.

evidencia de continuidad; a decir de Foucault: “Seguir la filial compleja de la procedencia, es, al contrario, mantener lo que paso en la dispersión que le es propia [...] es descubrir que en la raíz de lo que conocemos y de lo que somos no están en absoluto la verdad ni el ser, sino la exterioridad del accidente”⁹.

En este sentido, más que hacer historia en el sentido lato, lo que a Foucault interesa es hacer una genealogía de las relaciones del sujeto y la verdad, donde la procedencia se ponga de manifiesto en la propia subjetividad, como marca inscrita en el cuerpo de los individuos; es decir, en las propias prácticas que determinan las vías de acceso a la verdad, tanto como manifiestan las transformaciones que opera la verdad en sí misma. Es, pues, en el cuerpo, “superficie de inscripción de los sucesos (mientras que el lenguaje los marca y las ideas los disuelve), lugar de disociación del Yo (al que intenta presentar la quimera de una unidad substancial), volumen del perpetuo derrumbamiento”¹⁰, donde la genealogía ha de encontrar su objeto de estudio; donde ha de encontrar la articulación definitiva entre la verdad, el sujeto, y la historia. Ya que es el “quien soporta, en su vida y su muerte, en su fuerza y en su debilidad, la sensación de toda verdad o error, como lleva en sí también a la inversa, el origen –la procedencia-”¹¹.

La historia del pensamiento será, pues, para Foucault, la historia efectiva de las relaciones entre el sujeto y la verdad; relaciones dispuestas en torno a prácticas que suscriben los objetos del conocimiento; relaciones que determinan las prácticas que han de permitir al sujeto acceder a la verdad.

2.1.2 Las prácticas discursivas

En su etapa arqueológica, Foucault regresa al problema de la relación entre la subjetividad y la verdad, esta vez teniendo como centro de la reflexión las prácticas discursivas que dan sustento a los distintos discursos de verdad. Para Foucault, remitirse a las prácticas tiene el objetivo de hacer visibles las regularidades, a través de las cuales, la historia efectiva se manifiesta y determina una posición de subjetividad que, a diferencia del sentido ilustrado del término, resulta más en una toma de postura dentro del discurso, que en una plena

⁹ *Ídem*, p. 13.

¹⁰ *Ídem*, p. 15.

¹¹ *Ídem*, p. 14.

autonomía del individuo. A decir de Foucault: “La dimensión arqueológica del análisis permite analizar las formas mismas de la problematización a partir de las prácticas y de sus modificaciones”¹². En este sentido, pues, las prácticas discursivas, serán el punto alrededor del cual han de gravitar las distintas formaciones del discurso. Que en este sentido remiten a ‘lo enunciado’, no tanto como documento de lo efectivamente dicho, sino como manifestación de una formación discursiva en los márgenes de una práctica que delimita y marca el horizonte de las posibilidades del propio discurso. Las practicas discursivas serán, pues, el “conjunto de reglas anónimas, históricas, siempre determinadas en el tiempo y el espacio que han definido en una época dada, y para un área social, económica, geográfica o lingüística dada, las condiciones de ejercicio de la función enunciativa”¹³. Siendo dicha función, aquel conjunto de signos que se concretizaran en una proposición que, en tanto que está supeditada a una campo discursivo, asume para aquel que enuncia, no solo una posición dentro del campo, sino la posibilidad de una subjetivación del discurso, en tanto que apropiación del campo de enunciación. Es decir, en tanto que como sujeto se inscribe dentro de una práctica enunciativa particular. En otras palabras, las prácticas discursivas no tienen como referente ‘lo dicho’, en tanto que manifestación de la opinión o relación de un sujeto con su realidad, sino que tienen como referente el conjunto de proposiciones propias a la práctica discursiva, dentro de la cual, la propia subjetividad se desenvuelve y toma una posición.

Sera, pues, en las prácticas discursivas, donde ha de fijarse un punto de unidad para el análisis de las relaciones históricas entre subjetividad y verdad, en tanto que dicho análisis no habrá de encontrar unidad objetiva en el texto, la proposición, o el enunciado, por la falta de aquellos elementos de una regularidad, que permita ver, los mismos remiten en todo momento al campo, mucho más amplio, del discurso. Al respecto Foucault dirá que:

Si uno se sitúa en el nivel de una proposición, en el interior de un discurso, la separación entre lo verdadero y lo falso no es ni arbitraria, ni modificable, ni institucional, ni violenta. Pero si uno se sitúa en otra escala, si se plantea la cuestión de saber cuál ha sido y cual es

¹² *id.*, Historia de la sexualidad 2, p. 15.

¹³ Foucault, Michel. *La arqueología del saber*, p. 198.

constantemente, a través de nuestros discursos, esa voluntad de verdad que ha atravesado tantos siglos de nuestra historia, o cual es en su forma general el tipo de separación que rige nuestra voluntad de saber, es entonces, quizá, cuando se ve dibujarse algo así como un sistema de exclusión.¹⁴

Las practicas discursivas son, pues, la manifestación de las formas de regularidad histórica que adquiere el lenguaje para enunciar de distintas maneras, y según distintos horizontes, la verdad. En este sentido, la práctica se vuelve, pues, lugar de regularidad histórica, pero también, lugar de legalización del discurso; y finalmente lugar de emergencia de los distintos objetos del conocimiento.

Como lugar de regularidad histórica, las prácticas han de entenderse como un campo donde se ponen en relación una serie de elementos diferentes. Así, por ejemplo, sobre el discurso clínico, Foucault dirá que: “Es él, en tanto que práctica, el que instaura entre todos ellos un sistema de relaciones que no está ‘realmente’ dado ni constituido de antemano, y que si tiene una unidad, si las modalidades de enunciación que utiliza o a que da lugar no están simplemente yuxtapuestas por una serie de contingencias históricas, se debe a que hace actuar de manera constante ese haz de relaciones”¹⁵. Vemos surgir aquí, al margen de la contingencia histórica, las prácticas como lugares de instauración de una cierta regularidad; donde el discurso ha de fijar una cierta serie de objetos como propios; así como ha de apropiarse de ciertas instancias del lenguaje; y finalmente ha de hacer suyo un cierto vocabulario; no como mero fenómeno lingüístico, sino ante todo como una forma de instituir un discurso de verdad.

En este sentido, la práctica también ha de fungir como lugar de emergencia de los conceptos, en tanto que ha de ser ella la que fije las reglas que han de permitir la continuidad y coherencia dentro del discurso. Como ya se ha dicho, el referente de dichos conceptos no ha de buscarse de manera exterior al discurso, en la realidad, sino dentro de la propia práctica discursiva. Así, pues:

Se plantea la cuestión al nivel del discurso mismo, que no es ya de traducción exterior, sino lugar de emergencia de conceptos; no se ligan las constantes del discurso a las estructuras

¹⁴ Foucault, Michel. *El orden del discurso*, p. 19.

¹⁵ *Id.*, *La arqueología del saber*, p. 88.

ideales del concepto, sino que se describe la red conceptual a partir de las regularidades intrínsecas del discurso; [...]se reinstalan las intenciones puras de no-contradicción de una red intrincada de compatibilidad y de incompatibilidad conceptuales; y se refiere a este intrincamiento a las reglas que caracterizan una práctica discursiva.¹⁶

En este punto se plantea el nivel de materialidad del lenguaje, el cual está ligado al déficit del lenguaje mismo, que vuelve cualquier concepto irreductible a una proposición. Y en cambio, no deja de atribuir su significado, más que a un referente externo al lenguaje, al sistema completo de proposiciones o enunciados en el que se ve inmerso, y cuyo conjunto conforma las distintas clases de discurso. Sin embargo, dicha materialidad también se manifiesta en la relación que se atribuye al discurso con la verdad. Dicho discurso, en tanto que conjunto de proposiciones dadas dentro de una práctica, operan a un nivel que ya no es puramente discursivo, sino que instauran, modifican y determinan los dominios sobre los que han de hacer efectivas sus proposiciones de verdad. En palabras del propio Foucault: “Las prácticas discursivas modifican los dominios que ponen en relación. Por más que instauren relaciones específicas que no pueden ser analizadas más que a su propio nivel, esas relaciones no sacan sus efectos únicamente del discurso; se inscriben también en los elementos que articulan los unos sobre los otros”¹⁷

En este sentido se ve, pues, a las relaciones puestas en juego a través de los distintos sistemas de formación dentro de los discursos se les atribuye un carácter prediscursivo “pero a condición de admitir que ese prediscursivo tiene todavía algo de discursivo”¹⁸ es decir, que “caracterizan ciertos niveles del discurso y definen unas reglas que aquél actualiza en tanto que practica singular”¹⁹.

2.1.3 Las prácticas de sí y la formación del sujeto

Entre el sujeto que actúa y la historia donde se despliega su acción hay una compleja dialéctica, que de ninguna manera puede reducirse a una relación causal por ninguno de los

¹⁶ *Ídem*, p. 101.

¹⁷ *Ídem*, p. 124.

¹⁸ *Ídem*, p. 126.

¹⁹ *Ídem*.

dos extremos. En este sentido, atribuir a toda acción humana una determinación histórica resultaría en un absurdo de igual proporción que pensar que las acciones humanas son completamente ajenas al campo de acción que la historia pone frente a sí. Sin embargo, una vez más se insiste en que si bien dicha relación existe *de facto*, ella no puede darse como una relación causa-efecto, sino como un complejo sistema de articulaciones. Mas bien, afirma Foucault, “Sería interesante que intentáramos ver como se produce, a través de la historia, la constitución de un sujeto que no está dado definitivamente, que no es aquello a partir de lo cual la verdad se da en la historia, sino de un sujeto que se constituye en el interior mismo de ésta y que, a cada instante, es fundado y vuelto a fundar por ella”²⁰. De aquí, pues, que hemos de remitir las diferentes actividades humanas a regímenes de prácticas, que en este sentido no presentan la rigidez de un campo disciplinar, pero, sin embargo, proveen de una cierta regularidad que ha de posibilitar el estudio de las transformaciones históricas que los propios regímenes sufren a lo largo de la historia y junto con ellos, los diferentes campos discursivos y regímenes de verdad que han de sustentar la propia existencia del sujeto. En este sentido, se puede decir que Foucault desplaza el problema central de la subjetividad moderna, al imponer una formulación sobre la historia donde el problema entre libertad y determinación se ve desplazados por el problema del acontecimiento y la regularidad. Es decir, donde la libertad, más que ser expresión de una radical autonomía, es la evidencia de las tensiones que se dan dentro del sujeto por la fuerza de los distintos discursos de verdad que le atraviesan y que le constituyen. Vale recordar, pues, que si las relaciones entre subjetividad y verdad se dan históricamente, no es únicamente porque los objetos y prácticas que han de determinar los criterios de verdad se dan de esa manera, sino porque el propio sujeto se construye históricamente a través de las distintas prácticas que determinan su posibilidad de acceso a la verdad.

De esta forma, vuelve a salir a la luz el problema de las prácticas, esta vez como instancias de determinación de la construcción de la subjetividad. Donde el sujeto tiene dos significados: “sometido a otro a través del control y la dependencia, y sujeto atado a su propia identidad por la coherencia o el conocimiento de sí mismo”²¹. En este sentido, en sus últimos trabajos, Foucault tratara de rescatar las distintas formas de subjetividad que,

²⁰ Id., *La verdad y las formas jurídicas*, p. 16.

²¹ Foucault, Michel. *El sujeto y el poder*, p. 3.

históricamente se han dado, donde ha sido lícito para el individuo constituirse como sujeto a partir de determinadas prácticas de subjetivación. “El acento cae entonces sobre las formas de relacionarse consigo mismo, sobre los procedimientos y las técnicas mediante las cuales se las elabora, sobre los ejercicios mediante los cuales uno se da a sí mismo como objeto de conocimiento y sobre las prácticas que permiten transformar su propio modo de ser”²².

De esta forma, por ejemplo, en la Historia de la sexualidad, Foucault tratara de desplazar el problema de la sexualidad de un marco moral, y en su lugar “analizar las prácticas por las que los individuos se vieron llevados a prestarse atención a ellos mismos, a descubrirse, a reconocerse y a declararse como sujetos de deseo”²³. En este sentido, el problema de la moral, se replantea a partir de las formas en que el sujeto se dispone como ‘sujeto moral’ a partir de su disposición dentro de una serie de prácticas. Se dirá, pues, que: “No hay acción moral particular que no se refiera a la unidad de una conducta moral; ni conducta moral que no reclame la constitución de sí misma como sujeto moral, ni constitución del sujeto moral sin ‘modos de subjetivación’ y sin una ‘ascética’ o ‘prácticas de sí’ que los apoyen”²⁴.

Ahora bien, en su curso de 1982, *La Hermenéutica del sujeto*, Foucault recurre a los textos clásicos para caracterizar una cultura de la práctica de sí, donde al individuo se le insta a ocuparse de sí mismo, en tanto que dicha ocupación apela a una serie de prácticas que han de tener como objetivo la constitución del individuo en sujeto. Es decir, que el sujeto habrá de ser capaz de entablar relaciones con la verdad, así como de relacionarse con los otros, únicamente bajo la condición de entablar una relación adecuada consigo mismo. Así, pues: “Ocuparse de sí mismo será ocuparse de sí en cuanto uno es ‘sujeto de’ cierta cantidad de cosas: sujeto de acción instrumental, sujeto de relaciones con el otro, sujeto de comportamientos y actitudes en general, sujeto también de la relación consigo mismo”²⁵.

Con este vuelco de la práctica sobre la subjetividad, se prefiguran históricamente distintas formas de ser sujeto, que rompen con una idea moderna del mismo, entendido el como resultado de una serie de determinaciones histórico-naturales. Se abre, así, la

²² *Id.*, La historia de la sexualidad 2, p. 31.

²³ *Ídem*, p. 9.

²⁴ *Ídem*, p. 29.

²⁵ Foucault, Michel. *La hermenéutica del sujeto*, p. 71.

posibilidad de establecer un tipo de subjetividad a partir del trabajo de uno sobre uno mismo, con lo cual la dimensión práctica de la subjetividad se decanta en una ética dada por la relación que se entabla consigo mismo, como punto de partida de la relación del sujeto con la verdad. Así, el problema entre subjetividad y verdad, adquiere una nueva dimensión en la cual, el sujeto no ha de ser por derecho propio digno de la verdad, sino que solo será así, bajo la condición de establecer una serie de prácticas que le permitan un proceso de subjetivación y con ello liciten dicha relación. La dimensión ética de la práctica consistirá, pues, en que el sujeto ha de establecer un grado de dignidad, a través de distintas prácticas, con respecto a la verdad, que le permita establecerse como sujeto de verdad; de la misma manera, en que el la propia subjetividad requerirá una permanente reactualización en la coincidencia de las acciones del sujeto con la verdad. Al respecto estos distintos tipos de subjetividad en relación con la ética y la verdad, Foucault dirá que:

Cuando planteamos la cuestión del sujeto en el orden de la práctica (no solo ‘¿qué hacer?’ sino ‘¿qué hacer de mi mismo?’) [...] consideramos como una evidencia este interrogante, ‘¿qué pasa con el sujeto y qué debe hacer éste de sí mismo?’, en función de la ley [...] Ahora bien en la cultura de sí de la civilización griega, helenística y romana, el problema del sujeto en su relación con la práctica conduce, me parece, a algo diferente de la cuestión de la ley. Conduce a los siguiente: ¿Cómo puede actuar el sujeto como corresponde, cómo puede ser como debe ser, en la medida en que no sólo conoce la verdad sino que la dice, la práctica y la ejerce?²⁶

Al respecto, de dichas cuestiones, el mundo antiguo responderá con la agrupaciones de una serie de prácticas, alrededor de una *askesis*, entendida ésta como: “la puesta en acción de esos discursos verdaderos, su activación, no simplemente en la memoria o el pensamiento que los recaptura al volver de manera regular a ellos, sino en la actividad misma del sujeto, es decir: convertirse en el sujeto activo de discursos de verdad”²⁷. Vemos, pues, como en el mundo antiguo, la determinación de la subjetividad se da por la interiorización del discurso verdadero, a través de la propia actividad del sujeto, en la

²⁶ *Ídem*, p. 305.

²⁷ *Ídem*, p. 394.

realización de una serie de prácticas que le han de permitir erigirse como tal.

En contraste con el mundo moderno, donde la subjetividad está, o bien dada de forma natural en la propia constitución del ser humano, o bien dictada por la ley, en tanto que formalización de los determinaciones que han de permitir al individuo ser sujeto; vemos como en el mundo antiguo, la subjetividad está dada por la propia actividad del sujeto en relación con la verdad, en torno a las prácticas de *askesis*; la cual, cabe decir “no se establece y despliega sus técnicas en referencia a una instancia como la ley. En realidad, la *askesis* es una práctica de la verdad. No es una manera de someter al sujeto a la ley: es una manera de ligarlo a la verdad”²⁸.

2.1.4 La práctica como verdad de la filosofía

Finalmente, Foucault, habrá de determinar a la propia filosofía como una práctica que tiene como objetivo el decir veraz, la franqueza del discurso, que posibilita la relación del filósofo con la política y la ciudad. La filosofía es, pues, “la actividad que consiste en hablar con veracidad, practicar la veridicción con referencia al poder”²⁹.

Dicha afirmación parte de la lectura que en su curso de 1983, *El Gobierno de Sí y de los Otros*, Foucault realiza en torno a la carta número VII de Platón, donde lo que se pone en cuestión es la realidad de la filosofía. A decir del texto, si la filosofía ha de ser real, si ésta ha de ser más que un *logos*, ésta debe de encontrar su *ergon*, su realidad, en la práctica. Foucault explica que para los griegos el término tiene dos sentidos: “Desde el punto de vista de la gramática o la lógica, *pragma* es el referente de un término o una proposición”³⁰, en su segundo sentido “Los *prágmata* son las actividades, todo aquello en que nos ocupamos, todo aquello a lo que podemos aplicarnos”³¹. Entonces, lo que ha de determinar a la filosofía históricamente, no es, pues, un cuerpo de problemas o una unidad de sentido dada por la continuidad de una serie de conceptos; sino más bien una serie de prácticas, que han de definir al filósofo como tal y permitirle entablar una cierta relación privilegiada con la verdad. “lo real de la filosofía, lo real del filosofar, el elemento con el

²⁸ Ídem, p. 304.

²⁹ *id.*, *El gobierno de sí y de los otros*, p. 240.

³⁰ Ídem, p. 248.

³¹ Ídem, p. 249.

cual se relaciona la palabra ‘filosofía’, es un conjunto de *prágmata* (de prácticas). Lo real de la filosofía son las prácticas de las filosofía”³²

Dicha relación de privilegio con la verdad, se da en dos sentidos: primero, como una forma de legalidad del discurso, que autoriza al filósofo a decir la verdad, en tanto que, sin consideración alguna de la certeza que pueda mostrar dicha verdad históricamente, es el filósofo quien en su discurso, siempre se pone del lado de la verdad. En segundo lugar, dicha relación se muestra de forma privilegiada, en tanto que las propias prácticas filosóficas, como conjunto de actividades que el filósofo ha de seguir para garantizar su acceso a la verdad, son en sí una vía que permite al filósofo un acceso privilegiado al conocimiento.

¿Cuáles son, pues, estas prácticas filosóficas? Bueno, pues son aquellas prácticas que habrán de elaborar al sujeto en su relación consigo mismo y con el conocimiento, y que determinaran un camino para que el filósofo acceda a la verdad; pero no solo eso, sino que habrán de determinar una serie de formas de vida, actividades y sacrificios que el filósofo habrá de seguir para mantener su relación con la verdad. Las prácticas filosóficas se pueden entender, entonces, “como el conjunto de las prácticas por medio de las cuales el sujeto se relaciona consigo mismo, se autoelabora, trabaja sobre sí”³³.

Ahora bien, dichas prácticas no han de entenderse como prescripciones sobre el acceso a lo real. Más que ser una serie de formulas sobre el conocimiento, son en realidad determinaciones sobre un *ethos* que habrá de ser necesario para plantear una relación con la verdad. “el discurso filosófico no puede encontrar su real, su *ergon*, si adopta una forma que es ¿cuál?” La de los *mathémata* [...] Los *mathemata* son, desde luego, conocimientos, pero también las formulas mismas del conocimiento. Son a la vez el conocimiento en su contenido y la manera como ese contenido se da en matemas, es decir en formulas que puede participar de la *máthesis*”³⁴. Entonces, ¿Cómo caracterizar el acceso privilegiado a la verdad? Pues, Platón plantea el conocimiento del filósofo como un forma de conocimiento especial ligada a sus propias prácticas, para lo cual distingue entre cinco tipos de conocimiento; tres exteriores al objeto: el nombre (*ónoma*), la definición (*logos*), la imagen (*éidolon*); y una interior al objeto, pero que sin embargo deja intocado su ser (*to on*): la

³² *Ídem.*

³³ *Ídem*, p.252.

³⁴ *Ídem*, p.255.

ciencia (*episteme*); finalmente una quinta forma de conocimiento que no se da sino en la conjunción de las cuatro anteriores formas a través de prácticas que permitan ir de arriba abajo en las distintas formas de conocimiento, bajo la condición de que sea un alma de buena calidad, la que efectúe dicho procedimiento de tal manera que le permita una afinidad con el objeto (*to pragma*). “el conocimiento del quinto tipo es absolutamente diferente a los otros cuatro grados. Pero este conocimiento último sólo se obtiene y se adquiere en virtud de una práctica, una práctica continua, una práctica constantemente ejercida, una práctica que roce entre los otros modos de conocimiento”³⁵. ¿Y qué práctica será ésta?: La filosofía.

Vemos, pues, como, desde esta perspectiva, la filosofía deja de ser un discurso que se define alrededor de ciertos problemas, sino que más bien, se define en términos éticos, por una relación que el filósofo entabla en la forma de un compromiso con la verdad. No será, pues, el contenido de sus proposiciones lo que han de definir al filósofo como tal, sino un cierto compromiso ético con el decir veraz, y éste, en relación con la práctica del discurso, que no será otro, sino la práctica de la veracidad en relación con el poder. Dicha caracterización, sin embargo, corresponde no solo a la filosofía del mundo antiguo, sino a la genealogía del discurso filosófico en la apuesta por entablar una relación histórica entre el sujeto y la verdad, que tiene como uno de sus puntos más altos en la filosofía. Así, pues, podemos ver esta determinación cuando Foucault se pregunta: ¿Qué es la filosofía moderna? Y responde “Es una práctica que, en su relación con la política, hace la prueba de su realidad. Es una práctica que, en la crítica de la ilusión, del embuste, del engaño, de la adulación, encuentra su función de verdad. Y por último una práctica que encuentra en la transformación del sujeto por sí mismo y del sujeto por el otro su objeto de ejercicio”³⁶.

³⁵ *Ídem*, p. 260.

³⁶ *Ídem*, p. 358.

2.2 El sentido de la práctica en Sánchez Vázquez

Desde la perspectiva de Sánchez Vázquez, como sucede con varias de las teorías influidas por el marxismo, la práctica “ocupa el lugar central de la filosofía que se concibe a sí misma no sólo como interpretación del mundo, sino como elemento del proceso de su transformación”³⁷. La importancia que aquí se le confiere a la práctica, aun cuando en gran medida hará referencia a la filosofía marxista, va mucho más allá de una mera interpretación del propio marxismo; y radicará en la visión que tiene Sánchez Vázquez de la práctica, en tanto que, en dicha categoría, encontrará un punto de convergencia entre el mundo subjetivo de las ideas y el mundo objetivo. A la vez que, comprendida así, resultará, la medida de la acción del hombre dentro del mundo, en tanto que ser racional que emprende la tarea de transformar su entorno, de acuerdo con las ideas y expectativas que su propia actividad consciente le generan.

Con esta noción de la práctica, Sánchez Vázquez se demarca y distancia de la conciencia común de la misma, según la cual, la práctica vendría a ser la contraparte de la teoría; en la cual, no habría lugar más que para una conciencia del acontecer diario frente al cual el hombre común respondería de forma utilitaria. En este sentido, Sánchez Vázquez dirá que: “El hombre común y corriente se tiene a sí mismo por el verdadero hombre práctico; él es quien vive y actúa prácticamente. Dentro de su mundo las cosas no sólo son y existen en sí, sino que son y existe, sobre todo, por su significación práctica, en cuanto que satisfacen necesidades inmediatas de su vida cotidiana”³⁸. De esta forma, la actividad práctica se define de forma negativa por la ausencia de la teoría. Teniendo como única determinación la utilidad de su actividad, así como la necesidad de sus fines. En esta noción de la práctica, el hombre común se instituye como sujeto de la práctica, mientras que el objeto de la misma será, por otro lado, el mundo material, que sólo tendrá como objetivo el cubrir las necesidades del hombre.

Desde esta perspectiva, profundamente utilitaria y pragmática, ninguna actividad que no se encuentre ligada a las necesidades del hombre podría entenderse como una actividad práctica. Solo aquellas actividades que tengan como finalidad producir un bien o subsanar una necesidad inmediata habrán de ser útiles para el hombre, y en este sentido ser

³⁷ Sánchez Vázquez, Adolfo. *Filosofía de la praxis*. p. 29.

³⁸ *Ídem*, pp. 34.

prácticas. De esta forma categorías centrales para Sánchez Vázquez como son el arte o la revolución quedarían fuera de toda noción práctica. “En un mundo regido por las necesidades prácticas inmediatas –en un sentido estrechamente utilitario- no sólo la actividad artística y la política, particularmente la revolucionaria, son improductivas o imprácticas por excelencia”³⁹.

Para Sánchez Vázquez, esta concepción de la práctica está fuertemente influida por la forma en que la tradición filosófica de occidente ha comprendido a la misma. Siendo ésta considerada en contraposición con la teoría, en una relación donde será la segunda quien habrá de tener un mayor prestigio en gran parte de las corrientes del pensamiento occidental. Así, por ejemplo, en el pensamiento clásico, se consideraba a la práctica como una actividad de bajo o nulo valor, debido a su relación con el trabajo manual, en el caso de los esclavos, o por su relación con los temas mundanos del día a día, como en el caso de los políticos; mientras que sería la vida contemplativa del hombre teórico, alejada de los temas de la *polis*, por lo menos en su sentido más mundano, la que gozaría de mayor prestigio. En este sentido, Sánchez Vázquez dirá que: “La conciencia filosófica de la praxis, en la sociedad esclavista antigua, responde a los intereses de la clase dominante y es, por ello, una concepción negativa de las relaciones entre la teoría y la práctica productiva. La contraposición de teoría y práctica es aquí la expresión filosófica, ideológica, de la contraposición del trabajo intelectual y el trabajo manual correlativa a su vez de la división de la sociedad griega antigua en clases dominantes libres y esclavos”⁴⁰. En suma, tanto para la noción común de la práctica, como para la conciencia filosófica clásica de la misma, la práctica está fuertemente ligada a las necesidades inmediatas del sujeto.

Para Sánchez Vázquez, la primera reflexión que habrá de dar un lugar de mayor privilegio a la práctica se dará dentro del idealismo alemán con Hegel. Para éste, “el trabajo permite superar la animalidad del deseo y, merced a la superación de la inmediatez, el hombre se instala en un plano humano, como satisfacción de una necesidad individual, presente, y como trabajo universal y abstracto que satisface las necesidades de todos”⁴¹. Sin embargo, no será sino con los escritos de Marx, donde la práctica encontrara un verdadera primacía frente a la teoría, frente al reclamo que se le hace a está de mantener una

³⁹ *Ídem*, p.36.

⁴⁰ *Ídem*, p. 45.

⁴¹ *Ídem*, p. 82.

complicidad con la realidad. “Por medio de la praxis, la filosofía se realiza, se vuelve práctica, y se niega, por tanto, como filosofía pura, a la vez que la realidad se vuelve teórica en el sentido de que se deja impregnar por la filosofía [...] La praxis es, pues, la revolución, o crítica radical que, respondiendo a necesidades radicales, humanas, pasa del plano teórico al práctico”⁴². En otras palabras, en la práctica Marx encuentra la convergencia entre la realidad objetiva, concreta y material con respecto a las determinaciones teóricas de la filosofía. Para la filosofía será necesario realizarse a través de la práctica, pero al mismo tiempo, ésta última no es actividad pura, sino actividad humana determinada por su conciencia teórica. La práctica es, pues, el plano donde la filosofía se vuelve real, al mismo tiempo que la realidad puede ser observada y analizada teóricamente.

Sera, pues, a partir de la teoría marxista que Sánchez Vázquez habrá de desarrollar su propia interpretación de la praxis, tomando como a ésta como eje para explicar aspectos fundamentales del hombre, como es su propia esencia, así como la naturaleza de su actividad y el de sus conocimientos.

2.2.1 La práctica y el conocimiento

En lo que toca a la forma de relacionarse con el mundo, la práctica resulta determinante para comprender la manera en que el conocimiento se genera, al igual que el modo en que el hombre se afirma frente a los objetos a partir de su actividad. Si bien, la gran mayoría de las teorías sobre el conocimiento parten de la escisión entre el sujeto y el objeto, donde es el primero quien tiene un papel activo, mientras que el segundo únicamente conlleva un papel pasivo; lo que afirma justamente la práctica, es la codependencia de ambos elementos. Es decir, que no existe un sujeto fuera del mundo de los objetos, así como no existen objetos en sí, sino más bien objetos modelados por la propia actividad del hombre y su relación con los mismos. En este sentido, Sánchez Vázquez se opone a la idea de la naturaleza entendida como un conjunto de objetos existentes de forma independiente del hombre, por lo cual dirá que “la naturaleza sólo se presenta en unidad indisoluble con su actividad [la del hombre], considerarla de por sí, al margen del hombre, es considerarla abstractamente [...] únicamente puede darse esto en una relación exterior, abstracta, ya que el hombre, como ser

⁴² *Ídem*, p. 136.

activo, práctico, sólo existe para él en cuanto que deja de ser pura naturaleza, en la medida en que la transforma y humaniza con su trabajo”⁴³. Así, pues, podemos afirmar que para el hombre no existen objetos en sí, intocados e independientes de su actividad, más que en un sentido abstracto meramente abstracto. Los objetos que el hombre de hecho conoce son ya el resultado de la actividad del hombre sobre los objetos. Cabe aclarar, que aquí no se trata únicamente de la actividad de la conciencia, como en el caso de las teorías idealistas, sino de la actividad práctica y concreta del hombre. En este sentido, Sánchez Vázquez habrá de afirmar que: “El problema de la objetividad, de la existencia o tipo de existencia de los objetos, sólo puede plantearse en el marco mismo de la praxis [...] La praxis aparecerá como fundamento, criterio de verdad y fin del conocimiento”⁴⁴

Ahora bien, con todo esto no se pretende afirmar algún tipo de solipsismo alrededor de la práctica, sino más bien lo que se pretende es demostrar que los objetos, independientemente de la práctica, no existen como tales para el hombre. Es decir, no se compromete su existencia material, sino su existencia en tanto que objetos del conocimiento. En otras palabras, “el conocimiento solo existe en la práctica, y lo es de objetos integrados en ella, de una realidad que ha perdido ya, o está en vías de perder, su existencia inmediata, para ser una realidad mediata por el hombre”⁴⁵. Así, pues, podemos afirmar que no hay objeto del conocimiento fuera de la relación práctica del hombre con su entorno. Relación que aun cuando se presenta de distintas maneras, implica siempre ya una actividad de éste por relacionarse con su entorno.

En cuanto a la afirmación de Sánchez Vázquez de que la práctica es el fundamento del conocimiento, habrá que señalar la forma en que con esta afirmación se entabla una oposición con las teorías que ven al conocimiento como mera actividad de la conciencia. Si bien, la actividad del hombre está implícita de forma necesaria en el proceso de conocimiento; esta actividad no se reduce a una mera contemplación del mundo, sino a una verdadera actividad transformadora, donde los objetos pasan de ser meros objetos de contemplación, para convertirse en objetos humanizados por la práctica, en la medida en que el hombre se relaciona con ellos, de acuerdo a sus propios fines. “Si el hombre conoce el mundo en la medida en que actúa sobre él de tal manera que no hay conocimiento al

⁴³ *Ídem*, p. 153.

⁴⁴ *Ídem*, p. 167.

⁴⁵ *Ídem*, p. 172.

margen de esta relación práctica, la filosofía en cuanto teoría no puede desvincularse de la práctica para reducirse a mera visión, contemplación o interpretación”⁴⁶. No será, pues, a través del pensamiento puro, aun cuando éste habrá de estar presente en las operaciones del conocimiento, como el hombre habrá de allegarse a los objetos, sino a través de su relación práctica con los mismos. En este sentido, la actividad de la conciencia pasa a un segundo plano, supeditándose así a la actividad práctica. A su vez, esta tesis habrá de tener implícita una prerrogativa ética, en tanto que, si se admite que el conocimiento depende de la relación práctica del hombre con los objetos, habrá entonces de admitirse como premisa de todo conocimiento la necesidad de relacionarse con el mundo de una forma empírica y concreta para ser aceptado como tal. Es decir, que no podremos admitir como un conocimiento válido, aquel que parta de la premisa de que la pura actividad de la conciencia es suficiente para saber determinar la verdad o falsedad de un conocimiento. Es en este sentido, que Sánchez Vázquez hace la afirmación de que la práctica es el criterio de verdad del conocimiento, y así lo reitera cuando afirma que “la verdad de un pensamiento no puede fundarse si no se sale de la esfera misma del pensamiento. Para mostrar su verdad tiene que salir de sí mismo, plasmarse, cobrar cuerpo en la realidad misma, bajo la forma de actividad práctica”⁴⁷.

Es entonces, a través de la práctica como se habrá de confirmar la verdad o falsedad de un conocimiento. Es en ella “donde se prueba y se demuestra la verdad, la ‘terrenalidad’, del pensamiento. Fuera de ella, no es verdadero ni falso, pues la verdad no existe en sí, en el puro reino del pensamiento, sino en la práctica”⁴⁸. Este proceso, donde la práctica habrá de confirmarse como criterio de verdad del conocimiento, consiste principalmente en la ejecución del conocimiento en el mundo real, donde la verdad o falsedad del mismo, habrán de determinarse por la aplicación de los conocimientos en la relación concreta que mantiene el hombre con la realidad. En otras palabras, lo que se afirma aquí es que, si el conocimiento es verdadero, esto habrá de comprobarse en el momento en que dicho conocimiento tenga la oportunidad de aplicarse en el mundo real a través de la actividad práctica del hombre. Sin embargo, habrá de tener cuidado con no confundir o invertir las premisas de esta afirmación, en tanto que si el conocimiento es verdadero, no es porque la

⁴⁶ *Ídem*, p. 179.

⁴⁷ *Ídem*, p. 173.

⁴⁸ *Ídem*, p. 173.

práctica lo vuelva tal, sino todo lo contrario, es porque el conocimiento es verdadero, por lo que en la práctica puede comprobarse como tal. Así lo expresa Sánchez Vázquez:

Si al actuar se logran los fines que se persiguen, ello significa que el conocimiento de que se partió para trazar esos fines, es verdadero. Es en la acción práctica sobre las cosas donde se demuestra si nuestras conclusiones teóricas sobre ellas son verdaderas o no [...] Pero hay que cuidarse de interpretar esta relación entre verdad y aplicación venturosa, o entre falsedad y fracaso, en un sentido pragmatista, como si la verdad o la falsedad fueran determinadas por el éxito o el fracaso. Si una teoría ha podido ser aplicada con éxito es porque era verdadera, y no al revés [...] El éxito no constituye la verdad; simplemente la transparenta, o sea, hace visible que el pensamiento reproduce adecuadamente una realidad.⁴⁹

Es importante, pues, tener claro que el considerar a la práctica como criterio de verdad para el conocimiento no implica caer en el pragmatismo. Todo lo contrario, mientras que para Sánchez Vázquez la práctica únicamente ratifica la verdad del conocimiento, el pragmatismo confunde en primer término lo práctico con lo útil, para después identificar la verdad con dicha concepción de la práctica; dando como resultado que lo verdadero sea aquello que es útil para el sujeto del conocimiento. Nada más opuesto a la concepción de Sánchez Vázquez de la verdad y el conocimiento, en tanto que, como ya hemos dicho, ni la práctica puede verse reducida a la actividad útil, ni la verdad del conocimiento puede estar determinada por el éxito de la práctica.

Finalmente cabra decir, que la práctica ha de ser también el fin del conocimiento en el sentido de que, si el conocimiento ha de tener algún objetivo, éste ha de ser determinado por la práctica. Es decir, que el hombre busca conocer por sus necesidades prácticas, en la medida en que éstas son el resultado de su interacción con el mundo. En el mismo tenor, podemos afirmar que el horizonte del conocimiento estará determinado por la práctica, siendo así que, es a partir de las posibilidades que la práctica brinda, en cada época determinada, que el conocimiento encuentra sus límites y determinaciones. Así, pues, no será sino observando a cada tipo de práctica, en la particularidad de su desarrollo, como

⁴⁹ *Ídem*, p. 174.

podemos entender el propio desarrollo del conocimiento ligado a ella, así como las determinaciones que le rigen.

2.2.2 La practica como esencia del hombre

Ya hemos visto como para Sánchez Vázquez la práctica constituye el fundamento, criterio de verdad y fin del conocimiento. Ahora bien, más allá de esta tesis epistemológica, nos encontraremos con la tesis que habrá de afirmar a la actividad práctica como constitutiva del hombre, en tanto que será a través de ésta como el hombre ha de constituirse como tal. Lo característico del hombre, dice Sánchez Vázquez, es su ser práctico. Es decir, su capacidad para transformar su realidad y su entorno de acuerdo a los fines que la interacción le plantea. Con ello, se pretende afirmar dos cosas. En primer lugar, que aquello que distingue al hombre de otras especies con las que cohabita es su capacidad práctica, entendida ésta como la capacidad de transformar su entorno de acuerdo a las propias determinaciones y fines que se plantea. Pero de forma aun más radical, lo que se afirma aquí también, es la propia capacidad del hombre de construirse a sí mismo. En este sentido, Sánchez Vázquez se opone a cualquier tipo de sustancialización del ser humano. Si el hombre tiene algún tipo de esencia, afirma Sánchez Vázquez, ésta no ha de buscarse en una reducción de la misma en aquello que todos los hombres tienen en común, sino en aquello que los pone en relación con el mundo, la naturaleza y el resto de los hombres; es decir: la práctica. En palabras del propio Sánchez Vázquez:

El concepto de esencia humana no puede construirse, por tanto, sobre la base de los caracteres comunes a todos los individuos, sino sobre la base de relaciones de los hombres con la naturaleza (producción, trabajo humano) y con los otros hombres (relaciones sociales) [...] esta esencia que sólo se da socialmente es la práctica, es decir, lo que funda y hace posible todo tipo de actividad humana. El hombre es, esencialmente, un ser práctico, productor⁵⁰

Así, pues, debemos de entender a la práctica como la actividad constitutiva del

⁵⁰ *Ídem*, p. 489.

hombre en dos sentidos: En primer lugar, porque es a partir de ella como el individuo logra afirmarse frente al mundo de los objetos, transformándolos de acuerdo a su fines y en este sentido humanizándolos. Pero también por otro lado, porque no es sino a partir de esta capacidad práctica como las propias capacidades humanas se forman, desarrollan y expresan; por lo que no es posible pensar en el ser humano sin emprender un largo camino para entender como todo aquello que entendemos como propiamente humano, no es sino el resultado de el desarrollo de la práctica socialmente desarrollada y acumulada a través de la historia del hombre. En este sentido, más que hablar de una esencia humana, o una naturaleza humana; podríamos hablar de lo humano en términos históricos, donde el conjunto de atributos definatorios en cada época de dicho concepto se da de acuerdo a la práctica. “Si la actividad práctica humana no hiciera más que reiterarse a sí misma, el hombre no podría mantenerse como tal, ya que justamente lo que lo define, frente al animal, es su historicidad radical, es decir, el crearse, formarse o producirse a sí mismo, mediante una actividad teórico-práctica que jamás puede agotarse”⁵¹. En otras palabras, si nos es posible hablar de algo así como ‘lo humano’, únicamente es en la medida en que admitimos que dicho concepto no tiene un carácter metafísico universal, sino que está fijado por el conjunto de determinaciones histórico-sociales, resultado de la práctica, que prefiguran el tipo de subjetividades que definen en cada época a la humanidad; así como determinan el conjunto de actividades, y los productos resultantes de humanas. En este sentido afirmamos que “ni existe el hombre al margen de su historia, es decir, de la historia de su propia praxis, ni existe la historia como una potencia aparte o sujeto suprahumano. La historia sólo existe como historia hecha por los hombres, y éstos sólo existen produciendo una nueva realidad con su praxis productiva y produciéndose a sí mismos en un proceso que no tiene fin”⁵².

De esta forma entendido, ‘lo humano’, tanto si hablamos individual, como socialmente, no es sino el resultado de las diferentes interacciones del hombre consigo mismo y con su entorno, determinadas histórica y socialmente. Es decir, teniendo como límite y horizonte a la práctica. En el caso del sujeto, como ya hemos visto, éste no existe únicamente como actividad de la conciencia y menos aun como conjunto de

⁵¹ *Ídem*, p. 331.

⁵² *Ídem*, p. 407.

determinaciones *a priori*. El sujeto es resultado de la práctica, en tanto que es dentro de ésta, como expresión de la sociedad, que el individuo se desenvuelve. “Lo social no es un producto de los individuos, sino que por el contrario los individuos son un producto social. La individualidad –desde el punto de vista histórico-social– no es punto de partida; es algo que el hombre ha conquistado –y ha enriquecido– en un proceso histórico-social”⁵³.

Sin embargo, no hay que perder de vista que aun cuando los individuos sean resultado de la sociedad y sus determinaciones; de la misma manera, la sociedad no es un ente abstracto, sino el resultado del conjunto de los individuos y sus relaciones. Por lo que se plantea una dialéctica entre ambos polos, que únicamente se ve resuelta en la práctica. “Todo lo que la historia nos muestra es producto de la actividad práctica de los hombres [...] Los hombres no sólo desarrollan las fuerzas productivas sino que ellos mismos forman parte de ellas; los hombres, asimismo, se hallan en el centro de las relaciones de producción ya que éstas en definitiva son sino relaciones que ellos contraen en el proceso de producción”⁵⁴. En otras palabras, así como en el campo epistemológico veíamos a la práctica como un punto de convergencia entre el sujeto y el objeto; de la misma manera, aquí debemos ver a la práctica como el campo de donde habrán de converger el individuo y la sociedad, en tanto que no será sino en la actividad práctica subjetiva donde el individuo habrá de tener oportunidad de ver sus fuerzas y determinaciones, objetivadas por su propia actividad de apropiación del mundo. “Quienes actúan práctica, real o materialmente son los individuos concretos y las relaciones sociales no son sino las formas necesarias bajo las cuales se despliega su actividad. Por desplegarse precisamente bajo esas formas, las praxis individuales se integran en una praxis común cuyos resultados trascienden los fines y resultados de la acción individual”⁵⁵. En este sentido, como ya hemos visto, la actividad práctica, no es, ni puede ser, mera actividad subjetiva; sino que es actividad historizada, humanizada y determinada socialmente. En el mundo de la práctica podemos observar respuestas subjetivas a condiciones objetivas; así como la objetivación de las determinaciones del sujeto sobre el mundo concreto. Así, en palabras de Sánchez Vázquez, si deseamos interpretar a la sociedad, así como la actividad de los individuos que la conforman, hay que partir “de la actitud de los individuos, clases o de la sociedad hacia sus

⁵³ *Ídem*, p. 409.

⁵⁴ *Ídem*, p. 406.

⁵⁵ *Ídem*, p. 410.

condiciones de existencia, vinculada a su vez estrechamente a su posición con respecto a los medios de producción.⁵⁶ En suma, es en la práctica donde podemos observar la realidad humana, en tanto que es a través de ésta que los sujetos logran expresar las determinaciones de su conciencia individual frente a un medio social.

2.2.3 Las relaciones entre teoría y práctica

Como bien veíamos con anterioridad, la teoría siempre ha desempeñado un papel importante en la definición de la práctica; ya sea a manera de complemento o en oposición a ésta. En todo caso, la correlación existente entre ambos tipos de actividades es innegable. Para Sánchez Vázquez, sin embargo, es en la práctica donde la teoría ha de alcanzar su realización, en tanto que, sin ella, su radio de influencia está limitado únicamente a la propia mente del hombre.

Ahora bien, cabe resaltar en este punto que la práctica no es equivalente a la actividad en sí. Lo que caracteriza a la práctica como actividad propiamente humana, es que está sujeta a fines determinados idealmente por la conciencia de quien lleva a cabo la actividad. “El fin, por tanto, prefigura aquí el resultado de una actividad real, práctica, que ya no es pura actividad de la conciencia”⁵⁷. En otras palabras, no se lleva a cabo ningún tipo de práctica sin la expectativa de conseguir un fin previamente conceptualizado, pero que a la vez rebasa el ámbito de éste último. “La actividad propiamente humana sólo se da cuando los actos dirigidos a un objeto para transformarlo se inician con un resultado ideal, o fin, y terminan con un resultado o producto efectivos, reales”⁵⁸.

Así, pues, teoría en la actividad del hombre, teoría y praxis se complementan, en tanto que no puede existir la práctica, propiamente dicha, sin la determinación de una serie de fines prefigurados por la conciencia teórica; de la misma forma en que la teoría sería imposible, como ya hemos visto, sin la interacción del hombre con el mundo de una forma práctica. En este sentido, Sánchez Vázquez dirá que: “[La praxis] tiene un lado ideal, teórico, y un lado material, propiamente práctico, con la particularidad de que sólo

⁵⁶ *Ídem*, p. 435.

⁵⁷ *Ídem*, p. 267.

⁵⁸ *Ídem*, p. 264.

artificialmente, por un proceso de abstracción, podemos separar uno y otro”⁵⁹.

Ahora bien, para Sánchez Vázquez, si alguien ha de llevar una posición privilegiada dentro de esta relación entre la teoría y la práctica, ésta debe de ser la segunda. Ya que, aun cuando la práctica esté siempre dirigida por los fines que le pone la teoría. En otro sentido, la práctica es el fundamento mismo de la teoría, en tanto que es la primera quien “determina el horizonte de desarrollo y progreso del conocimiento”⁶⁰.

En este sentido, si la práctica es el fin y fundamento de la teoría, esto se explica por dos razones: En primer lugar, porque es la teoría quien determina los objetivos y problemas que se le han de presentar a la teoría. Es decir, que sin la existencia de un mundo concreto al cual la práctica habría de enfrentarse, en orden de adaptar a éste a sus necesidades, no sería necesaria la teoría, así como no habría problemas que presentarle a ésta. “La práctica como fin de la teoría exige una relación consiente con ella, o una conciencia de la necesidad práctica que debe satisfacerse con ayuda de la teoría”⁶¹. En segundo lugar, si la teoría se bastase a sí misma para encontrar sus fines, no se explicaría como ésta podría entablar una relación consistente con el mundo que le permitiese, por un lado abrirse camino hacia la realidad, y por otro encontrar los contenidos de su actividad. En este sentido, podemos afirmar “la práctica aporta experiencias nuevas que desbordan el marco teórico establecido”⁶². Así, pues, podemos decir que la práctica probé de contenidos a la conciencia, dado que es a través de ella que el hombre logra interactuar con la realidad; y en este mismo sentido, podemos decir que es la práctica quien permite a la teoría abrirse camino desde la mente de los hombres hacia la realidad.

Sin embargo, hay que recordar que aun cuando se plante la primacía de la práctica sobre la teoría, ambas no pueden sino coexistir en la medida en que es imposible que cualquiera exista sin la otra. La verdadera actividad práctica comprende la dialéctica entre ésta y la actividad teórica que permite a la práctica reflexionar y fijarse nuevos fines, de acuerdo a las circunstancias objetivas que van determinando su actividad, al mismo tiempo que la teoría siempre dependerá de la práctica para encontrar tanto los contenidos de su actividad, la comprobación de su verdad, y su realización en el mundo. “La practica exige

⁵⁹ *Ídem*, p. 315.

⁶⁰ *Ídem*, p. 291.

⁶¹ *Ídem*, p. 308.

⁶² *Ídem*, p. 305.

un constante trasegar de un plano a otro, que sólo puede asegurarse si la conciencia se muestra activa a lo largo de todo el proceso práctico”⁶³.

2.2.4 La práctica como actividad transformadora

Como ya vimos, la práctica no es actividad pura, desinteresada. La práctica es ante todo un tipo de actividad prefigurada por los fines que ella misma se impone en la interacción que el sujeto mantiene con el mundo. En este sentido, los fines de la práctica no son determinados por la subjetividad de la conciencia de forma unívoca y unilateral, sino por la interacción concreta del individuo con su entorno. Subjetividad y objetividad convergen en la actividad práctica. Sin embargo, la verdadera vocación de la práctica es modificar la realidad. Es decir, no es suficiente con que la actividad práctica interactúe con la realidad, sino que dicha interacción debe estar marcada por la transformación de ésta. De otra forma, si para la práctica fuese suficiente con preservar su actividad en el mundo sin modificarlo; la propia conciencia se vería excluida del proceso práctico, en tanto que no sería necesario ningún tipo de crítica al mundo existente. En otras palabras, si la práctica busca modificar la realidad, es porque el mundo es ajeno a sus necesidades humanas, por lo cual en búsqueda de lograr su supervivencia, es necesario que el hombre humanice su entorno y lo transforme. “Lo distintivo de la actividad práctica radica en el carácter real, objetivo, de la materia prima sobre la cual se actúa, de los medios o instrumentos con que se ejerce la acción, y de su resultado o producto. En la actividad práctica, el sujeto actúa sobre una materia que existe independientemente de su conciencia, y de las diferentes operaciones o manipulaciones exigidas por su transformación”⁶⁴. Es por ello, que como ya dijimos con anterioridad, lo que define propiamente el ser del hombre, es la actividad práctica. La relación del hombre con la naturaleza jamás ha sido, ni en sus estadios más primitivos, los de mera adaptación, sino que siempre se ha visto marcada por su capacidad de modificar la naturaleza, utilizar los materiales que ésta le probé y crear herramientas para modificarla. “El fin prefigura idealmente lo que aun no se logra alcanzar. Por el hecho de trazarse fines,

⁶³ *Ídem*, p. 317.

⁶⁴ *Ídem*, p. 270.

el hombre niega una realidad efectiva y afirma otra que no existe todavía”⁶⁵. De esta forma, la práctica solo puede ser tal en la medida en que permite al hombre modificar al mundo de acuerdo a sus propios fines que la conciencia le determina, con el objetivo de humanizar su entorno. Así, el papel del conocimiento, en relación con la práctica será el de integrarse a la tarea de modificar la realidad. En este sentido, Sánchez Vázquez dirá que:

la actividad de la conciencia, que es inseparable de toda verdadera actividad humana, se nos presenta como elaboración de fines y producción de conocimientos en íntima unidad [...] El conocimiento humano en su conjunto se integra en la doble e infinita tarea del hombre de transformar la naturaleza exterior, y su propia naturaleza. Pero el conocimiento no sirve directamente a esta actividad práctica, transformadora; se pone en relación con ella por medio de los fines [...] si los medios no han de quedarse en meros deseos o ensoñaciones, y van acompañados de una apetencia de realización requiere un conocimiento de su objeto, de los medios e instrumentos para transformarlo y de las condiciones que abren o cierran las posibilidades de esa realización⁶⁶

Así, pues, lo natural de la práctica es rebasar el ámbito de lo subjetivo y realizarse en el mundo. No existe práctica, propiamente dicha, que exista solo en la conciencia subjetiva del hombre. Para ser tal, la práctica necesita materializarse; transformar al mundo; producir y modificar objetos. “La actividad práctica humana es propiamente tal cuando rebasa ese lado subjetivo, ideal o, más exactamente, cuando el sujeto práctico transforma algo material, exterior a él, y lo subjetivo se integra así en proceso objetivo”⁶⁷.

Así, pues, mientras que el sujeto de la actividad práctica no puede ser otro que el hombre, su objeto no puede ser otro que la realidad.

El objeto de la actividad práctica es la naturaleza, la sociedad o los hombres reales. El fin de esa actividad es la transformación real, objetiva, del mundo natural o social para satisfacer determinadas necesidades humanas. Y el resultado es una nueva realidad, que subsiste independientemente del sujeto o de los sujetos concretos que la engendraron con su actividad subjetiva, pero que, en definitiva, sólo existe por el hombre y para el hombre como ser

⁶⁵ *Ídem*, p. 266.

⁶⁶ *Ídem*, p. 269.

⁶⁷ *Ídem*, p. 315.

social.⁶⁸

La práctica solo puede alcanzar su cometido cuando rebasa el ámbito propiamente subjetivo de la conciencia y alcanza la objetividad, al transformar la serie de determinaciones de ideales que le han dado inicio, en acciones materiales concretas que modifican el mundo, y que se desprenden, así, de la subjetividad que les dio origen, para incorporarse a la objetividad del mundo real, de una manera que les permita ser independientes de las determinaciones a partir de las cuales surgieron. En este sentido, Sánchez Vázquez dirá que:

La actividad del sujeto práctico se nos ofrece en esta doble vertiente: por un lado, es subjetiva en cuanto actividad de su conciencia, pero, en un sentido más restringido, es un proceso objetivo en cuanto que los actos u operaciones que ejecuta sobre una materia dada que existe independientemente de su conciencia, de sus actos psíquicos, pueden ser comprobados incluso objetivamente por otro sujetos.⁶⁹

Sin embargo, como afirmamos con anterioridad en relación con la relación entre teoría y práctica, el paso de lo subjetivo a lo objetivo se da únicamente a manera de un proceso, en el cual no es suficiente con que existan una serie de determinaciones sobre la finalidad de la actividad práctica, para que ésta alcance una objetividad idéntica a la proyectada de forma ideal. La realidad, en tanto que materialidad independiente de la actividad de la conciencia, siempre ofrece una resistencia a la actividad del hombre, con la cual el hombre debe de negociar constantemente en la actividad práctica. “el objeto de su actividad transformadora es un objeto material que subsiste con independencia del proceso de su gestación, y que, con una sustantividad propia, se afirma ante el sujeto, es decir, cobra vida independientemente de la actividad subjetiva que lo ha creado”⁷⁰

Así, pues, entendida la práctica como un proceso, ésta deberá de comprender un dialogo constante entre el sujeto y el objeto de la misma en la cual habrá siempre una inadecuación dada por la resistencia de la materia:

⁶⁸ *Ídem*, p. 271.

⁶⁹ *Ídem*, p. 316.

⁷⁰ *Ídem*, p. 271.

Lo objetivo (el producto) es el resultado real de un proceso que tiene su punto de partida en el resultado ideal (fin). Y aunque éste último presida el proceso mismo y rija sus diferentes momentos, se produce siempre cierta inadecuación entre el modelo ideal y su realización, inadecuación tanto más profunda cuanto más resistencia oponga la materia a la forma exigida por el fin que se pretende realizar⁷¹

En suma, la verdadera actividad práctica, es una actividad que pretende transformar la realidad, de acuerdo a los fines que la conciencia humana fija como su objetivo, aun cuando dicho fin no siempre se alcance en la forma en que ha sido prefigurado por el sujeto. Lo relevante en todo caso, reside en naturaleza de la relación entre el sujeto y el objeto de la actividad práctica, en tanto que ésta siempre ha de darse como el propósito de modificar al segundo de acuerdo a las necesidades del primero. Aunque sin embargo, la realidad no juega un papel pasivo en este sentido, sino que todo lo contrario, siempre ofrece una cierta resistencia a su completa adaptación a los fines de la práctica. En el mismo sentido, el hombre no mantiene jamás sus objetivos intactos, sino que debe dialogar con la realidad en la cual actúa, si desea mantenerse coherente dentro de la relación práctica que ha establecido con ella.

⁷¹ Ídem, p. 316.

2.3 El concepto de práctica en Bourdieu

Para Bourdieu (de la misma manera que para Sánchez Vázquez) es en la actividad práctica donde el sujeto se objetiva, es decir, realiza sus intenciones y disposiciones a través de actividades que las actualizan en el mundo real. Esto, no sólo a través de los objetos que produce, sino a su vez a través de todo un conjunto de expresiones culturales que son el resultado de la actividad de los sujetos que conforman la sociedad en su realidad histórica. Al mismo tiempo, de manera inversa, el sujeto se produce como resultado de las distintas prácticas que éste hereda y de las cuales se apropia en su actividad, convirtiéndose así en un agente del mundo social o un sujeto socializado, cuyas formas mentales son el resultado de la práctica como actividad socializante e históricamente determinada. “La teoría de la práctica en cuanto práctica recuerda, contra el materialismo positivista, que los objetos de conocimiento son construidos, y no pasivamente registrados, y, contra el idealismo intelectualista, que el principio de dicha construcción es el sistema de las disposiciones estructuradas y estructurantes que se constituye en la práctica”⁷². En otras palabras, lo que Bourdieu plantea tras el concepto de práctica es una dialéctica entre el sujeto y el mundo social, donde el primero es un producto del segundo, y viceversa. Es decir, donde ninguna de las partes puede comprenderse como un todo absoluto, sino como el resultado de una relación dialéctica entre ambos. En este sentido, a diferencia de posturas donde las categorías del mundo social son un hecho dado de antemano e inamovible; el mundo social al que hace referencia Bourdieu, es antes que nada un realidad práctica, donde las distintas actividades en las que el sujeto se ve implicado están circunscritas dentro de prácticas que, aun cuando comparten un mismo espacio y tiempo, presentan cada una su propia lógica y determinación histórica.

El trabajo de Bourdieu parte de la premisa de que “sólo se puede captar la lógica más profunda del mundo social a condición de sumergirse en la particularidad de una realidad empírica, históricamente situada y fechada”⁷³, su postura no se limita a referir de manera simplista los fenómenos sociales a su expresión inmanente, relegando a la categoría de ideología todo aquello que no es posible aprehender de forma inmediata. Todo lo contrario, la comprensión del mundo social al cual apunta Bourdieu, parte de la premisa de

⁷² Bourdieu, Pierre, *El sentido práctico*, p.81.

⁷³ *id.*, Razones prácticas. p. 12.

que éste es el resultado de procesos históricos que se realizan de manera práctica, en la medida en que alcanzan a formar parte de las actitudes y determinaciones mentales del sujeto convirtiéndose en *habitus*, haciendo así de éste, un sujeto social, y constituyendo así una fuente de conocimiento que precede a otros esquemas epistemológicos e incluso a la razón.

Podemos entender tres intenciones centrales tras el concepto de práctica, tal y como lo presenta Bourdieu. En primer lugar, se encuentra la intención de, a través del mundo práctico, entendido éste como un mundo socializado, encontrar una síntesis entre el sujeto y el objeto, enfrentados y separados en otras posturas filosóficas. En segundo lugar, podemos encontrar una intención por circunscribir a la actividad humana dentro de una temporalidad histórica, relativa a una serie de campos autónomos dentro del cual se desarrollan dichas prácticas. Por último, podemos encontrar la intención de llevar a cabo una crítica a la noción de razón, por medio de la postulación de la práctica como una forma de conocimiento y de producción de verdad.

Así, pues, en lo que refiere a la síntesis entre el sujeto y el objeto, Bourdieu elabora una crítica tanto del idealismo que piensa que el sujeto en su faceta activa es quien produce una realidad (del todo pasiva) por medio de sus representaciones. Como al materialismo positivista, como él lo llama, en el cual, por el contrario, el mundo es un hecho dado, en el cual el sujeto desempeña un papel pasivo frente al conjunto de objetos que, o le son inasequibles del todo, o con los cuales mantiene una relación puramente epistemológica. Al respecto, Bourdieu comenta que: “El objetivismo constituye el mundo social como un espectáculo ofrecido al observador que adopta un ‘punto de vista’ sobre la acción y que, importando al objeto los principios de su relación con el objeto, hace como si estuviera destinado únicamente al conocimiento y como si todas las interacciones se redujeran en ello a intercambios simbólicos”⁷⁴.

A través de la relación entre el sujeto y el objeto, se puede ver hasta qué punto la postura de Bourdieu es subsidiaria de la noción de práctica de Marx. Ello, puede observarse con bastante precisión cuando Bourdieu refiere a Marx para explicar la intención detrás del concepto de *habitus*, concepto central para explicar las prácticas:

Recuperando del idealismo, como sugería Marx en las *Theses sur Feuerbach*, el ‘lado

⁷⁴ *Ibid.*, p. 85.

activo' del conocimiento práctico que la tradición materialista [...] le había adjudicado, había que romper con la oposición canónica de la teoría y la práctica, que tan profundamente inscrita está en las estructuras de la división del trabajo [...]; había que desvelar y describir una actividad cognoscitiva de construcción de la realidad social que no es, ni en sus instrumentos ni en sus procederes, la operación pura y meramente intelectual de una conciencia calculadora y razonada.⁷⁵

Se puede ver cómo para Bourdieu, la realidad a la que se enfrenta el ser humano es una realidad social y socializada, no sólo en el sentido de que ésta preexiste al sujeto y determina sus esquemas mentales a través de la práctica, sino, a su vez, en el sentido de que la realidad en la que el sujeto se desenvuelve es el resultado de la actividad práctica y material del hombre. Es decir, que existe una circularidad o una correspondencia entre el sujeto y el mundo objetivo en el cual éste se desenvuelve, en la medida en que dicho mundo es comprendido y experimentado a través de categorías mentales que son el producto de prácticas que constituyen al sujeto como agente socializado y determinado históricamente; al mismo tiempo que, el mundo objetivo en el cual éste se desenvuelve es el resultado de una evolución práctica, y de una serie de transformaciones materiales producidas por la actividad del hombre. En otras palabras, “los ‘sujetos’ son en realidad agentes actuantes y conscientes dotados de un sentido práctico [...], sistema adquirido de preferencias, principios de visión y de división [...], de estructuras cognitivas duraderas [...] y de esquemas de acción que orientan la percepción situación y la respuesta adaptada”⁷⁶. De esta forma, entre sujeto y objeto existe una correspondencia, dada por una serie de disposiciones y actitudes mentales adquiridas por el hombre para experimentar un mundo, que en cierta medida es, también, el resultado de las prácticas que han producido al propio individuo en tanto que sujeto. También como se alcanza a ver, esta estrecha relación entre el sujeto y el objeto tiene como resultado poner entre dicho cualquier postura absoluta sobre la pasividad o actividad del sujeto frente a la realidad objetiva. Así, si bien el sujeto es resultado de una realidad objetiva que le determina, también es cierto que dicha realidad es, en cierta medida, resultado a su vez de la actividad intersubjetiva, que a través de las prácticas, le

⁷⁵ *Id.*, *Las reglas del arte*, p. 268.

⁷⁶ *Id.*, *Razones prácticas*, p. 40.

transforman. De esta forma, podemos entender que “los agentes sociales [...] no son partículas sometidas a fuerzas mecánicas y que actúan bajo la imposición de *causas*; como tampoco son sujetos conscientes y avezados que obedecen a *razones* y que actúan con pleno *conocimiento de causa*”⁷⁷.

La postura de Bourdieu recusa contra aquellas filosofías sustancialistas que buscan, ya sea, en una naturaleza humana de corte esencialista, o en un modelo de razón universal, una figura del hombre a través de la cual sea posible interpretar todas aquellas formaciones y prácticas en las cuales el sujeto se relaciona y determina. Bourdieu afirma que el sujeto y sus facultades son el resultado de la historia, y que es ésta quien ha producido y desarrollado ciertas potencialidades en detrimento de otras, y que ha constituido, tanto en un nivel físico como en un nivel mental, las características de cada uno de los distintos individuos que forman la sociedad. “El modo de pensamiento sustancialista [...] que conduce a tratar las actividades o las preferencias propias de determinados individuos o determinados grupos de una sociedad determinada en un momento determinado como propiedades sustanciales, inscritas de una vez y para siempre en una especie de esencia biológica o cultural, conduce a los mismos errores en la comparación ya no entre sociedades diferentes, sino entre periodos sucesivos de la misma sociedad”⁷⁸. Se da a entender, pues, que el sujeto es doblemente construido socialmente: En primer lugar, porque en su propia constitución física hay huellas y evidencia del paso de la historia. Y en segundo lugar, dado que desde el nacimiento de cada individuo, éste ha de seguir una trayectoria vital, en la cual éste habrá de adquirir los esquemas mentales, socialmente instituidos, a través de los cuales experimentará e interpretará el mundo.

Así, pues, según Bourdieu, toda interpretación de las prácticas y del mundo social debe de tomar en cuenta que tanto objeto como sujeto son constituidos a través de la práctica, y por lo tanto determinados social e históricamente. En este tenor Bourdieu llega incluso a alertar contra la postura ‘objetivista’ de los intelectuales que ignoran que sus propias interpretaciones están ya, de hecho, determinadas por su propio marco perceptivo y conceptual, dado por sus propias trayectorias vivenciales, así como por sus actividades prácticas; y que con frecuencia suelen postular una figura universal del hombre a partir de

⁷⁷ *Ídem*, p. 40.

⁷⁸ *Ídem*, p. 15.

sus propias determinaciones y esquemas mentales, condenando así también a la práctica a adquirir su significado no en su realización, sino en la interpretación racional que se pueda hacer de ésta. Al respecto Bourdieu dirá que:

Al proyectar en la percepción del mundo social lo impensado inherente a su posición en ese mundo, es decir el monopolio del ‘pensamiento’ que le asegura de hecho la división del trabajo social y que lo mueve a identificar el trabajo del pensamiento con un trabajo de expresión, de verbalización, de explicación en el discurso o en la escritura, [...] el pensador traiciona su convicción secreta de que la acción no alcanza su cumplimiento sino cuando es comprendida, interpretada, expresada, identificando lo implícito con lo impensado y negándole el pensamiento tácito y práctico que inherente a toda práctica sensata el estatuto de pensamiento auténtico⁷⁹

En el mismo tenor, como ya se mencionó, a través del concepto de práctica se afirma la posibilidad de un tipo de racionalidad que es ajena a aquella planteada por la tradición filosófica occidental. En este sentido, Bourdieu crítica aquellas posturas que describen la actividad humana como resultado de una racionalidad absolutamente consciente e intencional, en tanto que como el mismo afirma: “Las trayectorias de la lógica práctica rara vez son del todo coherentes y rara vez totalmente incoherentes”⁸⁰. Lo que se busca, a través de esta crítica a la racionalidad, es demostrar que aun cuando la actividad humana puede llegar a comprenderse a través de la razón, raramente ésta se conduce racionalmente, sino que en realidad está determinada por disposiciones adquiridas y reafirmadas culturalmente. En este sentido, Bourdieu afirma que:

Hay una historia social de la razón, que es coextensiva a la historia de esos microcosmos donde poco a poco se instituyen las condiciones sociales del desarrollo de la razón. La razón es de un extremo a otro histórica. Lo que no significa no obstante que sea relativa a la historia. La historia de la razón es la historia singular de

⁷⁹ *Id*, El sentido práctico, p. 61.

⁸⁰ *Ídem*, p. 27.

la emergencia de esos universos particulares que [...] presentan las condiciones favorables para el desarrollo de una forma particular de intercambio social, de competencia, incluso de lucha, que resulta imprescindible para el desarrollo de unas potencialidades antropológicas determinadas.⁸¹

En otras palabras, contra las posturas que demandan la existencia de una racionalidad que funja como determinación de la actividad humana, Bourdieu propone que, antes que un sentido racional que orienta la actividad con respecto a fines intencionales, la actividad humana está determinada por disposiciones y esquemas prerreflexivos constituidos de forma histórica y aprehendidos por el sujeto a través de la práctica, y que incluso anteceden a todo juicio o determinación racional. Con esto, a su vez, se niega que la racionalidad sea parte de algo así como una esencia humana, sino que en su lugar se afirma que la razón es un producto histórico en el cual, a través de la reiteración de esquemas duraderos de percepción, se han desarrollado facultades que en principio solo se postulan como potencialidades del hombre. Cabe precisar en este sentido, que si la práctica, a diferencia de la mera actividad, siempre se orienta hacia un fin, éste no es exclusivamente racional, sino que, la mayoría de las veces este fin está determinado por disposiciones prerreflexivas creadas por el *habitus* del sujeto. Ahora bien, la razón como producto histórico, no solo es resultado de esta serie de esquemas prolongadas históricamente, sino que también es el resultado de la institucionalización de ésta, dado por el desarrollo histórico de la misma. Y en este sentido, para Bourdieu, todas las instituciones de aprendizaje, empezando por la mas fundamental: la familia, son parte esencial del proceso histórico de construcción de la razón. Es decir, que la razón es el producto de la historia de la razón, que no es otra, sino la historia de la lucha de la razón en contra de otros modelos de percepción, conocimiento y racionalidad.

Se observa, pues, que, por un lado, se puede admitir una cierta sistematicidad en las prácticas que apunta a una regularidad en las formas de pensar y actuar de una serie de sujetos pertenecientes a un mismo grupo social en un lugar y tiempo determinados, pero al mismo tiempo es posible observar que dicha regularidad no es el resultado de una racionalidad explícita, sino que más bien ésta se genera a través de tendencias traducidas en

⁸¹ *Id.*, *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*, p. 207

disposiciones físicas, producidas a través de las propias prácticas en las que el sujeto se ve inmerso. Así, pues, podemos decir que “el sentido práctico orienta ‘opciones’ que no por ser deliberadas son menos sistemáticas, y que, sin estar ordenadas y organizadas con respecto a un fin, no son menos portadoras de una suerte de finalidad retrospectiva”⁸².

En este sentido, la sistematicidad que se puede encontrar en las distintas prácticas culturales no se deduce de una racionalidad orientada por fines, sino que estos “son el producto de la milenaria aplicación de los mismos esquemas de percepción y de acción”⁸³. A partir de esta premisa resulta lícito considerar al sentido práctico como una fuente legítima de conocimiento, por lo que incluso Bourdieu llegará a afirmar que “no hay otro aprendizaje que el práctico en lo que respecta a unos esquemas de percepción, de apreciación y de acción que son la condición de todo pensamiento y de toda práctica sensatos”⁸⁴. Así, pues, según Bourdieu podemos hablar de la práctica como el origen del ‘sentido común’ socialmente instituido, el cual más que ser un sistema coherente de premisas racionales, se establece como un sistema donde “las regularidades inherentes a una condición arbitraria tienden a aparecer como necesarias, incluso como naturales, por el hecho de que están en el principio de los esquemas de percepción y de apreciación a través de los cuales son aprehendidas”⁸⁵. Podemos encontrar en el ‘sentido común’ una coincidencia entre las disposiciones del sujeto y el mundo objetivo social con el cual este se enfrenta, ya antes mencionadas, producida por la paridad entre las expectativas racionales del sujeto frente al mundo y la realidad que este mismo produce o es capaz de apreciar. En este sentido, se afirma que “Uno de los efectos fundamentales del acuerdo entre el sentido práctico y el sentido objetivado es la producción de un mundo de sentido común, cuya evidencia inmediata se duplica por la objetividad que asegura el consenso sobre el sentido de las prácticas y del mundo”⁸⁶. Esto, sin llegar a afirmar, en un tenor idealista, que las puras disposiciones mentales del sujeto son capaces de producir al mundo, sino por el contrario rescatando la parte activa de la consciencia que, a través de su capacidad de objetivarse a en la práctica, posibilita la modificación del mundo circundante. En todo caso,

⁸² *Ídem*, p. 107

⁸³ *Id.*, *El sentido práctico*, p. 28

⁸⁴ *Ídem*, p. 29

⁸⁵ *Ídem*, pp. 87

⁸⁶ *Ídem*, pp. 94

lo que se afirma es que en el mundo del ‘sentido común’, la coincidencia entre las expectativas del sujeto y su entorno, están de antemano dadas por el hecho de que dichas expectativas están ya moldeadas de antemano por las circunstancias prácticas de las cuales son producto, y que al mismo tiempo han producido el mundo. “Los estímulos no existen para la práctica en su verdad objetiva de disparadores condicionales y convencionales, no actúan sino a condición de encontrar agentes condicionados a reconocerlos”⁸⁷ 87

Se puede ver también, que en la práctica existe una cierta circularidad en lo que refiere a la producción y al consumo de los productos de la misma (característica que no es ajena al sentido de la práctica de Marx) en tanto que se afirma que los juicios de valor y el consumo de los sujetos están ya, de hecho, marcados por un *habitus* que es el origen de sus prácticas y que es, a su vez, consecuencia de éstas. En el mismo tenor, la producción está orientada por la expectativa creadas por el consumo. De acuerdo a esta teoría, “la decisión, si es que hay decisión, y el ‘sistema de preferencias’ que se hallan en el principio dependen no sólo de todas las opciones anteriores de aquel que decide sino también de las condiciones en las cuales son efectuadas estas ‘opciones’ y del que forman parte todas las opciones de aquellos que han decidido por él, en su lugar, prejuzgando sus juicios, y dando forma de ese modo a su juicio”⁸⁸. En otras palabras, el consumidor de los productos de un cierto tipo de prácticas, en especial cuando se habla de prácticas culturales, solo es capaz de dar valor a dichos productos en la medida en que sus disposiciones físicas y mentales, constituidas a través de esquemas prácticos, son capaces de apreciar dicho producto. Mientras que por el lado de la producción, solo es posible producir productos que de alguna manera ya tienen un horizonte de posibilidad hasta cierto punto determinadas por los propios esquemas perceptivos, fijados por la práctica, que se presentan al productor, creados en la relación con el mundo objetivo de la práctica, como universo autónomo, y de las instituciones que a éste corresponden. Ello, “dado que las disposiciones inculcadas perdurablemente por las posibilidades e imposibilidades , las libertades y las necesidades, las facilidades y los impedimentos que están inscritos en las condiciones objetivas, engendran disposiciones objetivamente compatibles con esas condiciones y en cierto modo

⁸⁷ Ídem, p. 87.

⁸⁸ Ídem, p. 81.

preadaptadas a sus exigencias”⁸⁹. Así, tanto consumo como producción, se ven acotados a un universo limitado de opciones determinadas por un universo práctico al cual éstas remiten, y el cual está situado espacial y temporalmente.

Ahora bien, se puede decir que una de las principales diferencias entre la práctica y la mera actividad humana radica en que la práctica es imposible de concebir fuera de una temporalidad que le es inherente y sin la cual carecería de sentido. La práctica, en cuanto que tal, siempre está inmersa en un ámbito social y en un ámbito temporal. Ésta, “se desarrolla en el tiempo y tiene todas las características correlativas, como la irreversibilidad, que destruye la sincronización; su estructura temporal, es decir su ritmo, su tempo y sobre todo su orientación, es constitutiva de su sentido”⁹⁰. En otras, cuando nos referimos a una práctica debemos de tener en consideración que la interpretación de la misma siempre está sujeta a un ámbito temporal determinado sin la cual no se pueden determinar sus formas y las elecciones de sus agentes.

Las prácticas confirman y prolongan modos de producción y esquemas de pensamiento determinados socialmente. Así, pues, la temporalidad de las prácticas se puede describir desde dos puntos, relacionados estos, con la dialéctica sujeto-objeto antes mencionada: en primer lugar, en tanto que éstas se desarrollan en un mundo social, mantienen una relación implícita o explícita con instituciones o campos específicos del saber del cual se puede decir que obtiene su legitimación. En este sentido, es imposible para la práctica el darse de una manera exterior a dichas construcciones dado que la determinación de sus fines pertenece a la propia historia del campo en el que se desarrollan, ya sea que se mantenga una relación positiva o negativa con ésta. Así, por ejemplo, es imposible hablar de una práctica artística fuera de un esquema determinado temporalmente, a menos que se recurra a categorías ontológicas o a definiciones esencialistas sobre la misma. Sin embargo, dicha solución, vuelve la intención de entender el carácter de la producción de dicha práctica imposible, y termina por adjudicar su valor a otra definición ontológica: la de la naturaleza del hombre. Sin los referentes que la práctica hace a su propia historia, es imposible captar el valor tanto de sus aportaciones materiales, como de las revoluciones internas que posibilitan la transformación del campo. Así, la única forma

⁸⁹ Ídem, p. 88.

⁹⁰ Ídem, p.130.

de captar el valor de las prácticas es a partir de las determinaciones que les dicta su propia historia, traducidas en discursos que vuelven pertinente o relevante alguna faceta del campo, mientras que invisibilizan otras tantas; fijando, así, los márgenes de lo que es posible producir dentro del campo. En este sentido, la objetividad de la que se habla cuando se afirma la temporalidad de la práctica, se refiere al estado particular del mundo social en un momento dado, el cual determina las posibilidades y las trayectorias de las prácticas. Sin embargo, cabe precisar que las prácticas tienden a construir una temporalidad propia, ajena, aunque no independiente, de la historia como tal. Es decir, que dado que las prácticas residen dentro de campos que mantienen una cierta autonomía (a pesar de estar estos interrelacionados entre sí), podemos afirmar que cada práctica en cierta medida tiene su propia historia que obedece únicamente a los intereses y las determinaciones del campo.

Por otro lado, en lo que refiere a la temporalidad de la práctica y las determinaciones que ésta imprime en el sujeto, podemos hablar de dos formas distintas en las que la práctica deja su huella en el sujeto: En primer lugar están aquellas huellas de largo plazo, adquiridas de forma milenaria a través de la práctica, que incluso llegan a representar transformaciones fisiológicas, y que consisten en el desarrollo de aptitudes potenciales del cuerpo humano. Por otro lado, de forma individual en cada sujeto, la experiencia práctica determina esquemas de pensamiento, normalmente adquiridos culturalmente, y que son resultado de procesos de adaptación y aprendizaje normalmente determinados por la sociedad en la que el sujeto habita y que son el resultado de la propia trayectoria vivencial del sujeto. Así, pues, es posible afirmar que el sujeto práctico está constituido de forma histórica en tanto que la práctica ha desarrollado una serie de aptitudes culturalmente adquiridas e impuestas al sujeto a través de una serie de procesos de aprehensión a los que éste se ve expuesto desde su nacimiento.

Sin embargo, la correspondencia entre la práctica y la temporalidad no es de ninguna forma una correspondencia mecánica, sino una compleja relación entre una serie de determinaciones dadas por la historia de un campo, y las opciones que presenta el presente del campo. Así, “las prácticas no se dejan deducir ni de las condiciones presentes que parecen haberlas suscitado ni de las condiciones pasadas que han producido el hábitus, principio duradero de su producción. No se las puede explicar, pues, sino a condición de vincular las condiciones sociales en las que se ha constituido el hábitus que las ha

engendrado con las condiciones sociales en las que éste opera”⁹¹.

2.3.1 La noción de *habitus* y el génesis de la práctica

Para Bourdieu, las prácticas tienen su génesis en la serie de disposiciones duraderas, reflejo de la realidad social, que el sujeto adquiere conforme éste se construye como agente de una sociedad específica, y se agencia las determinaciones que su trayectoria social y vivencial le imponen. A este conjunto de disposiciones, Bourdieu habrá de llamarle *habitus*. Al respecto, Bourdieu, nos dirá que el *habitus* “es ese principio generador y unificador que retraduce las características intrínsecas y relacionales de una posición en un estilo de vida unitario, es decir un conjunto unitario de elección de personas, bienes y de prácticas”⁹². En otras palabras, el *habitus* podría entenderse como la huella indeleble que el mundo social imprime al sujeto a partir de las determinaciones en las que este se ve constreñido, y que a su vez habrán de fijar las elecciones futuras de dicho sujeto. En otras palabras el *habitus* es la huella del mundo social sobre el sujeto, que al mismo tiempo es determinado por la experiencia vivencial del propio sujeto. En este sentido, el *habitus*, antes que ser una estructura universal, está en todo sentido ligado a la trayectoria social única de cada individuo, por lo que se puede decir que los *habitus* tiene la característica de ser “principios generadores de prácticas distintas y distintivas [...] pero también [...] esquemas clasificatorio, principios de clasificación, principios de visión y de división, aficiones, diferentes.”⁹³. Es decir, que es a partir de los *habitus* cómo es posible entender, por ejemplo, que una sociedad dada, a pesar de contar con una gran cantidad de estructuras homogeneizantes, produzca una gran diversidad de individuos. Así, también, a partir del concepto de *habitus*, tomado como principio de diferenciación, pero también de identificación, podemos explicar uno de los conceptos centrales del Marxismo como es el concepto de ‘clase’, sobre el que Bourdieu dirá que:

Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen *habitus*, [...] estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como

⁹¹ *Ídem*, p. 91.

⁹² *Id*, Razones prácticas, p. 19.

⁹³ *Ídem*, p. 20.

estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos.⁹⁴

El *habitus*, pues, funciona como principio de diferenciación, pero al mismo tiempo, como principio de identificación. Ello, a partir de la reproducción de esquemas y relaciones que están inscritos en el cuerpo social, y objetivados a través de sus instituciones. “se podría considerar al *habitus* de clase (o de grupo) como un sistema subjetivo pero no individual de estructuras interiorizadas, esquemas conocidos de percepción, de concepción y de acción, que constituyen la condición de toda objetivación y de toda aperccepción”⁹⁵. Así, la importancia del *habitus*, se entiende en parte por proveer al sujeto de esquemas de comprensión e interacción con el mundo social, comúnmente objetivado en instituciones, y por proveer una serie de códigos sociales implícitos e inherentes a ellas que, a la vez, le permiten diferenciarse e identificarse con otros individuos pertenecientes de a la misma sociedad. Así, el *habitus*:

[C]omo sentido práctico opera la reactivación del sentido objetivado en las instituciones: producto del trabajo de inculcación y de apropiación que es necesario para que esos productos de la histórica colectiva que las estructuras objetivas alcancen a reproducirse bajo la forma de disposiciones duraderas y ajustadas que son la condición de su funcionamiento, el *habitus*, [...] por medio del cual los agentes participan de la historia objetivada de las instituciones, es el que permite habitar las instituciones, apropiárselas de manera práctica.⁹⁶

Apreciamos como, a través del *habitus*, el mundo social alcanza su vitalidad al incorporarse en las estructuras mentales de los sujetos, provocando así una coincidencia entre la estructura de éste, y las categorías con las que es experimentado. Cercano al concepto de biopoder de Foucault, el *habitus* no deja lugar a duda sobre la relación

⁹⁴ Id, El sentido práctico, p. 86.

⁹⁵ *Ídem*, p. 98.

⁹⁶ *Ídem*, p. 93.

determinante que tienen las distintas estructuras de la sociedad en la formación de la subjetividad, y de esta forma, en los esquemas perceptivos en los que habrá de fundamentarse la relación con el mundo, que incluso llegan a inscribirse en el propio cuerpo del sujeto. A través del *habitus*, recordando que éste es el principio generador de las prácticas, es como el individuo llega a surcar la separación entre el mundo objetivo de la realidad social y el sujeto que se ve de forma patente en la práctica.

Cabe enfatizar, que el carácter del *habitus*, a pesar de fundamentarse en estructuras sociales que son comunes a grandes grupos de personas, es completamente individual. Es decir, el *habitus*, aunque estructurado socialmente, en su incorporación al sujeto tiende a individualizarse, en la medida en que las distintas trayectorias sociales de cada individuo, aunque puedan comportar cierto tipo de regularidades y puntos en común, jamás serán idénticas, y por lo tanto habrán de forjar sujetos con características únicas. Se comprende, pues, que detrás del *habitus* existe una dialéctica del mundo social que, a la vez que construye a los sujetos y sus determinaciones, en tanto que cada sujeto tiene vivencias únicas, es imposible que el conjunto de estos llegue a homogeneizarse de forma absoluta.

El principio de las diferencias entre los *habitus* individuales reside en la singularidad de las trayectorias sociales, a las cuales corresponden series de determinaciones cronológicamente ordenadas e irreductibles las unas a las otras: el *habitus* que, en función de las estructuras producidas por las experiencias anteriores [...] realiza una integración única, dominada por las primeras experiencias, de las experiencias estáticamente comunes a los miembros de una misma clase.⁹⁷

Podemos insistir aquí en la proximidad entre la postura de Bourdieu y la de Foucault, en tanto que para ambos el sujeto es un constructo social, que en ambos casos se lleva a cabo a través de un esquema práctico. Además, en ambos casos, el poder (para utilizar el vocabulario foucaultiano) tiene esta doble faceta de construir y de constreñir al sujeto, en completa oposición de aquellas posturas que afirman que el poder suprime al sujeto, siendo la subjetividad para aquellas, algo ya dado de antemano en la esencia del ser humano.

⁹⁷ *Idem*, p. 98.

Así, regresando a Bourdieu, podemos ver que es a través del *habitus* como la subjetividad encuentra una unidad con el mundo objetivo, en tanto que el primero será producto del conjunto de relaciones determinadas por el mundo social, y al mismo tiempo, serán las disposiciones generadas en este proceso las que habrán de dar sentido y significado a las diferentes relaciones futuras que el sujeto habrá de tener con el mundo a través de la práctica. “El *habitus* como sentido práctico que es fruto de las incorporación de las estructuras del mundo social [...] engendra unos presupuestos [...] y unas anticipaciones que, al estar corrientemente confirmadas por el curso de las cosas, fundamentan una relación de familiaridad inmediata o de complicidad ontológica, totalmente irreductible a la relación entre sujeto y objeto, con el mundo familiar”⁹⁸.

El *habitus*, pues, más que una adhesión consciente a una serie de premisas constitutivas de la sociedad, es un esquema que se enraíza en los marcos perceptivos del sujeto de manera prerreflexiva e inconsciente, al punto de que las disposiciones que genera se vuelcan en determinaciones que construyen la experiencia del sujeto, dando la falsa impresión de ser parte constitutiva de una naturaleza trascendental del mismo. “El *habitus* cumple una función que, en otra filosofía, se confía a la conciencia trascendente: es un cuerpo socializado, un cuerpo estructurado, un cuerpo que se ha incorporado a las estructuras inmanentes de un mundo o de un sector particular de este mundo, de un campo, y que estructura la percepción de este mundo y también la acción de este mundo”⁹⁹. El *habitus* hace parecer como disposiciones naturales lo que a todas luces son disposiciones adquiridas por la experiencia social del sujeto. La razón que, como ya se ha mencionada, tiene un carácter histórico y social, tiende, a través del *habitus*, a esconder la artificialidad de sus formas tras las disposiciones que los sujetos adoptan de forma inconsciente. En este sentido, se afirma que “la mayor parte de las acciones humanas tienen como principio algo absolutamente distinto de la intención, es decir disposiciones adquiridas que hacen que la acción pueda y tenga que ser interpretada como orientada hacia tal o cual fin sin que quepa plantear por ello que como principio tenía el propósito consciente de este fin”¹⁰⁰. Así, en el *habitus* encontramos “el principio activo, irreductible a las percepciones pasivas, de la

⁹⁸ *Id.*, Las reglas del arte, p. 479.

⁹⁹ *Id.*, Razones prácticas, p. 146.

¹⁰⁰ *Ídem*, p.166.

unificación de las prácticas y de las representaciones”¹⁰¹.

Si el sujeto es capaz de incorporar innovaciones a la práctica, ello no entra en contradicción con la noción de *habitus* que les da origen. Mientras que resulta cierto que es a partir del *habitus* que el sujeto incorpora las determinaciones objetivas del espacio social en general, y de ciertas prácticas en particular, tanto en su estructura fisiológica como en sus esquemas mentales. También es cierto, que a partir de esta incorporación, se vuelve posible para éste la adquisición de los elementos que permiten revolucionar el campo de prácticas a las cuales pertenece. En otras palabras, es porque el sujeto es capaz de introducirse en la práctica y pertenecer al juego de la misma, porque éste tiene la capacidad de introducir innovaciones en el mismo que resultan pertinentes en los marcos de la trayectoria histórica del mismo y de las opciones de transformación que al sujeto se le ofrecen. Así:

[S]i la génesis del sistema de las obras o de las prácticas engendradas por el mismo *habitus* no puede describirse ni como desarrollo autónomo de una esencia única y siempre idéntica a sí misma, ni como continua creación de novedad, es porque ella se realiza en y por la confrontación a la vez necesaria e imprevisible del *habitus* con el acontecimiento que no puede ejercer sobre el *habitus* una incitación pertinente a menos que éste lo arranque a la contingencia del accidente y lo constituya en problema al aplicarle los principios mismo de la solución.¹⁰²

Ahora bien, en este punto vale la pena desarrollar la forma en que el *habitus*, en tanto que origen de las prácticas y del sentido práctico, establece su relación con la temporalidad. Al respecto, Bourdieu fija dos líneas temporales paralelas que se entrecruzan en el *habitus*. Por un lado, la línea que llega del pasado hasta el presente, determinada por las experiencias constitutivas del *habitus*, y a partir de las cuales se puede decir que éste es la manifestación de un mundo social ya objetivado y existente que se incorpora en el sujeto. Así, podemos decir que “el *habitus* es el principio de la estructuración social de la existencia temporal, de todas las anticipaciones y los presupuestos a través de los cuales

¹⁰¹ *Ídem*, p. 77.

¹⁰² *Id.*, *El sentido práctico*, p. 90.

elaboramos prácticamente el sentido del mundo”¹⁰³. Por otro lado, otra línea temporal permite que el *habitus* se extienda hacia el futuro, contemplando a éste como la serie de disposiciones según las cuales el sujeto habrá de determinar sus acciones prácticas en el porvenir. “El mundo práctico que se constituye en la relación con el *habitus* como sistema de estructuras cognitivas y motivadoras es un mundo de fines ya realizados, modos de empleo o procedimientos por seguir”¹⁰⁴. En otras palabras, la serie de esquemas perceptivos formados por el *habitus*, a través de la orientación práctica que producen, son capaces de llevar las determinaciones heredadas por una tradición, implícita o explícita, hacia la acción y reacción futura del sujeto, constituyendo, así, un marco de lo que resulta sensato realizar en respuesta a un momento y una problemática particular de la actividad práctica. Así, Bourdieu resume la relación que se da entre el pasado y el porvenir a través del *habitus* en la práctica, afirmando:

Producto de la historia, el *habitus* origina prácticas, individuales y colectivas, y por ende historia, de acuerdo con los esquemas engendrados por la historia; es el *habitus* el que asegura la presencia activa de las experiencias pasadas que, registradas en cada organismo bajo la forma de esquemas de percepción, de pensamiento y de acción, tienden, con más seguridad que todas las reglas formales y todas las normas explícitas, a garantizar la conformidad de las prácticas y su constancia a través del tiempo.¹⁰⁵

En esta relación del *habitus* con la acción prospectiva hacia el futuro, la temporalidad práctica se encuentra fuertemente ligada a una noción de economía en tanto que, a partir del cálculo implícito en la acción, el sujeto se sitúa en un campo de relaciones de una cierta economía simbólica que caracteriza a las prácticas. Así, se puede afirmar que “el sentido de porvenir probable que da el dominio práctico de las regularidades específicas que son constitutivas de la economía de un campo es el principio de prácticas sensatas”¹⁰⁶.

La objetivación del sujeto a través de la producción, en este sentido, no es más que

¹⁰³ *Id.*, *Las reglas del arte*, p. 479.

¹⁰⁴ *Id.*, *El sentido práctico*, p. 87.

¹⁰⁵ *Ídem*, p. 88.

¹⁰⁶ *Ídem*, p. 107.

la actualización de un *habitus* que opera como una representación del pasado que se proyecta hacia el futuro a través del fruto de dicha producción. Así, el sujeto de la práctica, como ya se ha dicho, es un sujeto historizado en tanto que agente de una práctica, también ella historizada. De esta forma, se puede afirmar que el agente de la práctica “se temporaliza en el acto mismo a través del cual trasciende el presente inmediato hacia el futuro implicado en el pasado cuyo *habitus* es el producto; produce el tiempo en la anticipación práctica de un porvenir que es al mismo tiempo actualización práctica del pasado”¹⁰⁷.

También, a partir de su temporalidad, se puede ver de forma mucho más clara hasta que punto el *habitus* es la génesis de las diferentes prácticas, y de un ‘sentido práctico’ objetivo, que no hace sino recuperar a través de intuiciones, que no siempre alcanzan a transformarse en un nivel reflexivo, una relación entre el sujeto y su actividad, a partir de la posibilidad de calcular de una forma intuitiva los movimientos que debe de seguir para conseguir el mejor resultado a través de sus acciones. “El *habitus* es esa especie de sentido práctico de lo que hay que hacer en una situación determinada”¹⁰⁸. Es en este mismo sentido, que la actividad práctica alcanza su estatus como tal, y obtiene una coherencia con el resto de las actividades prácticas pertenecientes a un determinado campo. La acción y la intención inmediata y subjetiva se transforman en práctica en el momento en que responde a determinaciones históricas dictadas por un *habitus* y que permiten que una acción, de otra forma aislada, cobre sentido dentro del conjunto de acciones que, en una relativa coherencia estructural e histórica, constituyen un campo. Así, “en la medida [...] en que los *habitus* son la incorporación de la misma historia [...] que la prácticas que ellos engendran son mutuamente comprensibles e inmediatamente ajustadas a las estructuras y también objetivamente concertadas y dotadas de un sentido objetivo al mismo tiempo unitario y sistemático, que trasciende las intenciones subjetivas y los proyectos conscientes, individuales o colectivos”¹⁰⁹.

Podemos afirmar que, es a partir de la historicidad del *habitus*, como las prácticas adquieren su autonomía como campo, en tanto que el *habitus* se constituye como “la presencia actuante de todo el pasado del cual es el producto: por tanto, es lo que confiere a

¹⁰⁷ *Id.*, *Las reglas del arte*, p. 478.

¹⁰⁸ *Id.*, *razones prácticas*, p. 40.

¹⁰⁹ *Id.*, *El sentido práctico*, p. 94.

las prácticas su independencia relativa con referencia a las determinaciones exteriores del presente inmediato. Esa autonomía es la del pasado actuado y actuante que, a funcionar como capital acumulado, produce historia a partir de la historia y asegura así la permanencia en el cambio que hace al agente individual como mundo en el mundo”¹¹⁰. En otras palabras, el *habitus* garantiza tanto para la práctica, como para el agente de la misma, una unidad con la determinación histórica, que de forma independiente, mantiene cada práctica con su propia historia, creando de esta manera, una relativa autonomía con respecto a las determinaciones sociales exteriores al campo. Sin embargo, se insiste en la relatividad de dicha autonomía, en la medida en que, si es posible que exista evolución en los distintos campos en los que se agrupan las prácticas, es en cierta medida debido a las innovaciones que introducen los agentes a partir del contacto con otros campos y con las innovaciones que en ellos existen. Así, por ejemplo, regresando al campo de la práctica artística, resulta obvio que mientras que dicho campo goza de una gran autonomía con referencia a otros campos, también es cierto que, en gran medida, gran parte de sus innovaciones han sido introducidas a partir de revoluciones en otros campos, como es el caso de las innovaciones en el campo de la técnica que han influido directamente el curso de la historia del campo artístico.

Las innovaciones introducidas en el campo, sin embargo, tienden a estar ligadas a transformaciones objetivas propio campo, e incorporarse a la historia del mismo a través de sus discursos, sus prácticas y sus instituciones. En este sentido, se dirá que “la transformación de las disposiciones no puede producirse sin una transformación previa o concomitante de las estructuras objetivas de las que son fruto y a las que no pueden sobrevivir”¹¹¹. En otras palabras, dado que la eficacia del *habitus* en retraducir las estructuras del objetivo del campo en esquemas perceptivos depende de las instituciones que permiten la subjetivación de los individuos, es imposible que la revolución del *habitus* suceda sin una transformación sincrónica de dichas instituciones.

Se puede ver, en este punto, que el *habitus*, más que una estructura cerrada, como sería el caso de una subjetividad trascendental, es un esquema de disposiciones que orientan la acción creando un marco de posibilidad de lo que es pertinente, pensar, realizar y percibir

¹¹⁰ Ídem, p. 92.

¹¹¹ *Id.*, *Razones prácticas*, p. 198.

en un momento dado. Pero, dado que dicho marco, como ya hemos visto, está a su vez estructurado de acuerdo a las estructuras objetivas de una realidad social, en sí mismas en perpetua transformación, dicho marco de posibilidades se encuentra a su vez en perpetuo cambio. Provocando, así, que las opciones que constriñen el campo de las prácticas no sean las mismas, ni las únicas todo el tiempo. Sino que estén por completo determinadas en un punto específico del espacio y el tiempo al cual remiten históricamente. En este sentido, la innovación del campo está ligada al hecho de que el habitus sea “una capacidad infinita de engendrar con total libertad, unos que siempre tienen como límite las condiciones histórica y socialmente situadas en su producción, [asegurando así] la libertad condicionada y condicional [...] tan alejada de una creación de novedad imprevisible como de una simple reproducción mecánica de los condicionamientos iniciales”¹¹². Así, pues, decir que la relación que sostiene el marco de posibilidades “es una relación con los poderes, y el sentido del porvenir probable se constituye en la relación prolongada con un mundo estructurado según cada categoría de lo posible (para nosotros) y de lo imposible (para nosotros), de lo que es apropiado de antemano por otros y para otros y de aquello a lo que uno está asignado de antemano”¹¹³.

2.3.2 La autonomía relativa del campo

Como ya se ha visto, para Bourdieu una de las características de las prácticas es el hecho de desarrollarse dentro de campos que les permiten a éstas agruparse y mantener una cierta autonomía en relación con la totalidad de las prácticas que se desarrollan dentro del espacio social. En este sentido, la elección de la noción de ‘campo’ obedece a la intención de hacer referencia explícita al complejo de relaciones de las cuales está formada la sociedad, y en las cuales se ven insertas las prácticas, a través la representación de dichas relaciones en términos espaciales; permitiendo, así, por un lado explicar la autonomía que los distintos campos sostienen en su constitución y en su evolución histórica; pero también dando lugar a la posibilidad de distintas interacciones entre los diferentes campos. Es decir, construyendo una relación de relativa autonomía entre las prácticas, que, al mismo tiempo que las divide, les permite mantener una red de relaciones con otras áreas de la actividad

¹¹² *Id.*, *El sentido práctico*, p. 90.

¹¹³ *Ídem*, p. 104.

humana que les son determinantes, o les influyen de cierta manera. Esta situación espacial también ayuda a formular relaciones de influencia entre distintos campos, en función de su proximidad o su lejanía en un momento particular de la historia general del campo y de la historia general. Así, por ejemplo, esferas como el arte y la ciencia, que en algunos momentos de la historia se enfrentan como radicalmente opuestas, en otros momentos se vuelven mucho más próximas, y en este sentido influyen los discursos propios de los respectivos campos.

Los campos, según los define Bourdieu, son ya en sí “universos sociales relativamente autónomos”¹¹⁴. Es decir, que cada uno de estos se define propiamente por el hecho de alcanzar una cierta autonomía en su desarrollo, su historicidad, y sus fines con respecto a otros campos. En este sentido, dice Bourdieu que “[e]l campo es como un juego, pero que no ha sido inventado por nadie, que ha emergido poco a poco, de manera muy lenta. Ese desarrollo histórico va acompañado por una acumulación de saberes, competencias, técnicas y procedimientos que lo hacen relativamente irreversible”¹¹⁵. El campo se caracteriza, pues, por ser un conjunto de saberes acumulados históricamente que determina las prácticas que se desarrollan en su interior, así como determina a los agentes que pertenecen a dicho campo y los discursos que han de constituir sus límites epistemológicos y de discurso.

La noción de Bourdieu de campo, se encuentra fuertemente ligada a la noción de ‘campo de posibilidades estratégicas’ desarrollada por Foucault, como el propio Bourdieu reconocerá. Al respecto, comenta sobre Foucault que, siendo éste “[c]onsciente de que ninguna obra cultural existe por sí misma, es decir fuera de las relaciones de interdependencia que la vinculan a otras obras, plantea llamar ‘campo de posibilidades estratégicas’ al ‘sistema normatizado de diferencias y dispersiones’ dentro del cual cada obra singular se define”¹¹⁶. Sin embargo, es el propio Bourdieu quien marca su distancia contra esta postura, y precisa que, si bien cada campo mantiene una relativa autonomía con respecto al resto de los campos, es imposible comprender a estos fuera de un espacio social que los trasciende. Así, mientras Foucault “afirma la autonomía absoluta de este ‘campo de posibilidades estratégicas’, y recusa como ‘ilusión doxológica’ la pretensión de encontrar

¹¹⁴ *Id.*, *Razones prácticas*, p. 84.

¹¹⁵ *Id.*, *El sentido social del gusto*, p. 388.

¹¹⁶ *Id.*, *Las reglas del arte*, p. 296.

en lo que él llama ‘el campo de la polémica’ y en ‘las divergencias de interés o de hábitos mentales en los individuos’ el principio explicativo de lo que sucede en el ‘campo de posibilidades estratégicas’ y que le parece exclusivamente determinado por las ‘posibilidades estratégicas de los juegos conceptuales’¹¹⁷; Bourdieu, apuesta, al contrario, por reconstruir los ‘campos de la polémica’, y a través de ello, insertar el campo dentro del espacio social, con lo cual, a pesar de mantener una relativa autonomía, mantiene, a su vez, una cierta relación de influencia entre las distintas esferas de la actividad humana que permite a los campos evolucionar no solo en función de las discusiones internas, sino a su vez bajo la influencia que otros campos pueden ejercer en ella. Sin embargo, al respecto de esta polémica entre Foucault y Bourdieu, cabe preguntarse si las opiniones que recoge Bourdieu no corresponden especialmente a la etapa ‘arqueológica’ de Foucault, y si en la etapa ‘genealógica’ de éste, y en su posterior interés por definir las prácticas, Foucault no recuperara en gran medida el ‘espacio social’ de que habla Bourdieu, llevando sus análisis a reconstituir el ‘campo de las polémicas’ contra las que en un inicio recusaba.

Ahora bien, regresando a la autonomía de los campos, Bourdieu afirma que habrá que buscar el fundamento de esta autonomía en las condiciones históricas de la misma en relación con la historia general que actúa como horizonte de posibilidad. Al respecto dirá que, “[e]l fundamento de la independencia respecto de las condiciones históricas estriba en el proceso histórico que ha conducido a la emergencia de un juego social (relativamente) liberado de las determinaciones y las imposiciones de la coyuntura histórica”¹¹⁸. Así, pues, la autonomía del campo, no se puede explicar sino a través de las condiciones históricas que han permitido la constitución de dicha autonomía de forma tautológica. Dichas condiciones no pertenecen a la historia del campo, pero, sin embargo, la determinan en el sentido de que son estas las que permiten constituyen el horizonte de posibilidad de la progresiva independencia con respecto a la historia general. Así, según Bourdieu, no se puede considerar la autonomía de un campo como una parte sustancial del mismo, sino como el resultado de una realización histórica, determinada hasta cierto punto por las condiciones sociales del espacio social que le hacen posible. En este mismo sentido, conforme la autonomía del campo se ve cada vez más garantizada por las condiciones

¹¹⁷ *Ídem.*

¹¹⁸ *Ídem*, p. 369.

sociales que la producen, ésta es capaz de autodeterminar su desarrollo, y encontrar sus propias dinámicas evolutivas, independizándose en gran medida, aunque nunca de forma absoluta, del resto de las condiciones sociales. Así, cada vez en mayor medida, “lo que acontece en el campo está cada vez más ligado a la historia específica del campo, y es por lo tanto cada vez más difícil de deducir directamente del estado del mundo social en el momento considerado”¹¹⁹. En otras palabras, una vez que una práctica ha alcanzado un cierto nivel de autonomía, es posible que las determinaciones que rigen su desarrollo se desembaracen hasta cierto punto de la evolución del mundo social que ha sido su horizonte de emergencia. Sin embargo, se insiste en la relatividad de dicha autonomía en tanto que como afirma Bourdieu, “por grande que sea la autonomía del campo, el resultado de estas luchas nunca es completamente independiente de los factores externos”¹²⁰. Se alcanza a ver en este punto, en que medida existe una relación entre la historia general y la historia autónoma del campo. Sin embargo, como ya se ha visto, se afirma también que en el grado en que el campo alcanza su autonomía, su historia se vuelve fundamentalmente determinada por los propios principios del campo. Por lo que Bourdieu nos dirá que, “[l]a historia del campo es realmente irreversible: y los productos de esta historia relativamente autónoma presentan una forma de acumulatividad”¹²¹. Lo que acontece en el campo, en este sentido, fortalece la autonomía del mismo, por un lado, acrecentando un acervo histórico que le es determinante, y, por otro lado, creando una lógica propia del campo, que vuelve a dicha historia irreversible.

Se afirma, pues, que la historia del campo determina la lógica y la evolución del mismo en tanto que es ésta la que permite establecer los valores y esquemas de percepción que determinan la actividad práctica que acontece dentro del propio campo en cada uno de los momentos en que ésta se desarrolla. En este sentido, todas las expresiones del campo, son producto de la historia del mismo, a la vez que, en la medida en que acontecen se incorporan a dicha historia, ya sea conformándose a ésta, ya sea enfrentándose a ella; en ambos casos, permitiendo la vitalidad del campo a través de la ampliación de sus fronteras, y la actualización de sus discursos. Se puede afirmar, así, que “toda la historia del campo es

¹¹⁹ *Ídem*, p. 360.

¹²⁰ *Id.*, Razones prácticas, p. 65.

¹²¹ *Id.*, Las reglas del arte, p. 360.

inmanente a cada uno de sus estados”¹²². Sin embargo, como se alcanza a ver, la actividad práctica no está sujeta de forma automática y directa a la historia del campo. A pesar de siempre estar determinada por ella, no siempre se encuentra en completa concordancia con ésta, e incluso muchas veces se le enfrenta. La relación entre actividad práctica e historia, más que ser una relación de determinación absoluta, es una relación en la cual se explica la actividad a partir de una causalidad histórica, que sin embargo solo es capaz de definir los problemas, discusiones y tensiones que dan lugar a que se ejerza la acción como horizonte para la misma; pero que, al mismo tiempo, es incapaz de definir el curso absoluto de ésta, en tanto que, como ya se ha dicho, muchas veces la acción se ejerce como un enfrentamiento contra la propia historia, que tiene como resultado la ampliación del horizonte del campo y la actualización de la historia misma.

Así, pues, solo puede comprenderse este concepto si se entiende a la historia del campo, no como un conjunto coherente de acontecimientos, sino, todo lo contrario, como un conjunto de acciones erráticas y a veces contradictorias, que acontecen como el resultado de las problemáticas y las discusiones que acontecen dentro de un campo, siendo éstas las que le dan su verdadera coherencia como conjunto, haciendo así, de la propia historia un ente dinámico. La historia del campo, así vista, resulta no sólo útil para interpretar las acciones que acontecen dentro del campo; sino que ella misma es el resultado de dichas acciones, al mismo tiempo que el punto de partida desde los agentes del campo pueden ejercer su actividad práctica.

Ahora bien, la autonomía de cada campo tiene como supuesto la existencia de otros campos que le son complementarios o antagónicos en el espacio social, y entre los cuales existe una competencia por la delimitación del horizonte y las fronteras de cada campo, así como sobre el derecho a enunciar la verdad con respecto a los objetos que son considerados dentro del campo como objetos de valor. En este sentido, podemos encontrar una dinámica según la cual los diferentes campos se oponen entre sí, causando una relación de fuerzas que, a la vez que garantiza la cohesión del campo, también delimita sus horizontes epistémicos. Por lo que, se dirá que, ya que “cada campo se manifiesta oponiéndose, no puede percibirse los límites que él mismo se impone en el propio acto mediante el que se

¹²² *Ídem.*

constituye”¹²³. De esta manera, cabe afirmar que cada campo define sus fronteras con respecto a una serie de principios que le son constitutivos y de los cuales se puede deducir su posición en el espacio social. La unidad de los campos está dada, más que por un sistema coherente de principios, por la convención intersubjetiva sobre una serie de valores, saberes, técnicas y problemas que resultan pertinentes e importantes para los agentes del campo, en una coyuntura temporal específica dentro de la historia del propio campo; convención que, sin embargo, no es consciente, sino que, como ya se ha afirmado, es más bien el resultado de la oposición con otros campos con los que se encuentra en pugna por el derecho a la verdad. “Tenemos así unos universos sociales regidos por una ley fundamental, un *nomos* independiente del de los demás universos, que son auto-nomos, que valoran lo que en ellos se hace, los envites que en ellos hay en juego, según unos principios y criterios irreductibles a los de los demás universos”¹²⁴. Así, mientras las fronteras del campo no son del todo rígidas, y suelen desplazarse según la evolución de éste, e incluso en algunos casos se encuentra a debate dentro su propio interior; al mismo tiempo, la definición de las fronteras del campo siempre resulta, en efecto, crucial para la existencia del mismo, en tanto que, es esta capacidad de emitir una definición del propio campo, sus criterios, principios y valores; la que hasta cierto punto provee de legitimidad al campo y permite encontrar una cierta unidad entre sus agentes.

Así, en tanto que, como acabamos de ver, los campos se determinan por las fronteras que establecen frente al resto de los campos con los cuales comparte determinados objetos, y con los cuales establece una cierta confrontación; el campo tiene como una de sus propiedades el ejercer un ‘derecho de pertenencia’ o una ‘frontera jurídica’ que establece la legitimidad de sus agentes. La pertenencia a un campo está determinada, especialmente cuando éste ha alcanzado un alto grado de autonomía, por el diferentes factores sociales, económicos y educativos que hacen que los agentes puedan pertenecer al campo, a condición de reconocer las verdades que se enuncian en el campo como verdaderas o por lo menos relevantes para ponerse a discusión. En otras palabras, de acuerdo a la analogía que hace Bourdieu con el juego, los agentes deben de reconocer el propio juego como valioso, así como reconocer sus reglas como validas; aun cuando dicho

¹²³ Id., Razones prácticas, p. 61.

¹²⁴ Id., Razones prácticas, p. 149.

reconocimiento nunca es intencional, ni propiamente consciente, sino que se inscribe en lo que Bourdieu llamara como una ‘fe práctica’. En este sentido dirá que:

La fe práctica es el derecho de ingreso que tácitamente imponen todos los campos, no sólo sancionando y excluyendo a todos aquellos que destruyen el juego, sino procurando, prácticamente, que las operaciones de selección y de formación de los recién ingresados sean de tal naturaleza que obtengan que éstos otorguen a los presupuestos fundamentales del campo la adhesión indiscutida, prerreflexiva, ingenua, nativa, que define la doxa como creencia originaria.¹²⁵

Así, pues, los agentes de un campo, según Bourdieu, se encuentran dentro de éste como dentro de un juego y, en este sentido, sus acciones deben de corresponder a las reglas que el propio juego impone. Para el agente, las convenciones del campo no son vistas como el resultado de una elección consiente o arbitraria, sino, todo lo contrario, como una forma natural y naturalizada de su propia actividad. Es decir, el agente no mira su actividad como una elección, sino como lo que ‘naturalmente’ debe realizar en determinadas situaciones. “El sentido práctico, necesidad social vuelta naturaleza, convertida en esquemas motrices y automatismos corporales, es lo que hace que las prácticas, en y por aquello que permanece en ellas oscuro a los ojos de quienes las producen y en lo que se revelan los principios transubjetivos de su producción, sean sensatas”¹²⁶. En otras palabras, podemos afirmar que la racionalidad que se instituye dentro del campo, comprendida como una serie de principios inalienables sin los cuales la existencia del campo sería imposible, es asumida por el agente de una forma prerreflexiva. Es una racionalidad fuertemente sujeta a determinaciones prácticas, hasta cierto punto reafirmadas históricamente. . “Producidos por la práctica de las generaciones sucesivas, en un determinado tipo de condiciones de existencia, esos esquemas de percepción, de apreciación y de acción que se adquieren mediante la práctica y se ponen en obra en estado práctico sin acceder a la representación explícita funcionan como operadores prácticos a través de los cuales las estructuras

¹²⁵ Id., El sentido práctico, p. 109.

¹²⁶ Ídem, p. 111.

objetivas de las que son el producto tienden a reproducirse en las prácticas”¹²⁷. Así, explica Bourdieu, el agente del campo internaliza los principios del mismo, convirtiéndolos en disposiciones que, más que estructuras mentales, se integran a la estructura física del agente, en tanto que responden a la inmanencia del estado objetivo del campo en un momento dado, en relación con las estado físico del agente. “La creencia práctica no es un ‘estado del alma’ o, menos todavía, una suerte de adhesión decisoria a un cuerpo de dogmas y de doctrinas instituidas, sino [...] un estado de cuerpo”¹²⁸. En otras palabras, la actividad práctica remite, de forma tautológica, a principios que se adquieren a través de la propia práctica, que en este sentido la reafirman y la vuelven parte de la propia naturaleza del agente. “Aquel que está involucrado en el juego [...] se ajusta no a lo que ve, sino a lo que prevé, a lo que ve de antemano en el presente directamente percibido [...]. Decide en función de las probabilidades objetivas [...] en unas condiciones que excluyen la distancia [...]. El sentido del juego es el sentido del porvenir del juego, el sentido del sentido de la historia del juego que le da sentido al juego”¹²⁹. Si el agente puede jugar el juego, no es porque conozca de forma explícita las reglas del mismo, sino porque sus disposiciones físicas y mentales corresponden al mismo, y convierten al juego en el estado natural del agente. En este sentido, la actividad práctica siempre remite a los estados anteriores del mismo, en tanto que, es a partir de estos que se han formado las disposiciones del sujeto. Sin embargo, al mismo tiempo, aunque determinadas por el pasado, las actividades prácticas siempre se desarrollan en un presente inmediato, que no es otro, sino el horizonte de posibilidades que el juego ha conformado como escenario para la práctica.

Los agentes sociales que tienen el sentido del juego, que han incorporado un sinfín de esquemas prácticos de percepción y de valoración que funcionan en tanto que instrumentos de construcción de la realidad, en tanto que principios de visión y de división del universo en el que se mueven, no necesitan plantear como fines los objetivos de su práctica [...] están, como se dice, de lleno en su quehacer [...], el quehacer (*pragma*, en griego), correlato inmediato de la práctica (*praxis*) que no se plantea como objeto de pensamiento, como posible mira en un proyecto, sino que

¹²⁷ *Id.*, *El sentido práctico*, p. 151.

¹²⁸ *Ídem*, p. 111.

¹²⁹ *Ídem*, p. 131.

está inscrito en el presente del juego. b145

Los automatismos que se encuentran en los agentes no pueden ser explicados por una transformación de carácter del hombre, a manera de una subjetividad trascendental, sino como una transformación inmanente de la relación concreta entre los agentes y las estructuras objetivas en la que se desarrolla la vida práctica del sujeto. Las transformaciones que los agentes experimentan como resultado de las revoluciones sociales, históricas, o incluso tecnológicas, se explican en primer lugar por la modificación de las estructuras objetivas que determinan la actividad práctica de los agentes, y no como una modificación de la psique o las estructuras mentales del sujeto. Sin embargo, en la medida en que las estructuras objetivas adquieren un carácter nuevo, y modifican la actividad práctica del sujeto, es como dichas transformaciones permean en el mismo, y se convierten en disposiciones duraderas que llegan a traducirse en esquemas sociales mucho más duraderos, llegando incluso a explicitarse en la forma de esquemas de valores que rigen a la propia sociedad. En este sentido, “no resulta posible [...] tratar el orden cultural como totalmente independiente de los agentes y de las instituciones que lo actualizan y lo impulsan a la existencia, e ignorar las conexiones socio-lógicas que acompañan o subtienden las consecuciones lógicas”¹³⁰.

En este punto, sin embargo, si seguimos al propio Bourdieu, pareciese que las transformaciones culturales y sociales estuvieran fuera de la competencia de los agentes, a pesar de ser ellos los ejecutores de las mismas. Bourdieu ha insistido repetidamente en como los agentes están determinados por las prácticas hasta el punto en que éstas llegan a formar parte de las disposiciones mentales y físicas de los mismos. Sin embargo, él mismo plantea la posibilidad del cambio y la transformación del campo de las prácticas, y pone la responsabilidad del mismo en los agentes. En este sentido llegara a decir que “basta con suspender la adhesión al juego que el sentido del juego implica, para arrojar al absurdo el mundo y las acciones que se llevan a cabo en él y para hacer surgir preguntas sobre el sentido del mundo y de la existencia que jamás se plantearon cuando uno está atrapado en el juego”¹³¹. Si bien esto pareciese una contradicción, y Bourdieu nunca es explícito sobre

¹³⁰ *Id.*, *Las reglas del arte*, p. 297.

¹³¹ *Id.*, *El sentido práctico*, p. 108.

la forma en que es posible para los agentes, inmersos en el juego, suspender las reglas del mismo; es posible inferir desde la definición de los campos como es que cabe la posibilidad de ello. Como ya se ha dicho, los campos a pesar de su relativa autonomía, forman parte de un espacio social en el cual es posible mantener distintas formas de comunicación entre ellos, creando esferas de influencia entre sí. Al mismo tiempo, los campos no son, en sí mismos, un espacio estrecho, ni, por otro lado, carente de contradicciones. Como ya se ha afirmado, el campo no está compuesto de principios sistemáticos. En lugar de ello, cada uno de estos principios se encuentra determinado por pugnas internas que, a su vez, determinan la propia historia y evolución del campo. Como resultado de estas distintas tensiones tanto internas como externas, los campos no son de ninguna manera territorio fijos y estables, y por lo mismo tampoco los son sus agentes. La heterogeneidad que compone al campo, es también una de las características de sus agentes, en el sentido de que estos, a pesar de comportar ciertas características, actividades y creencias comunes que los remiten al mismo campo, ocupan, sin embargo, distintas posiciones dentro del propio campo. Posiciones que muchas veces se convierten en conflictos que revolucionan al campo. Así, pues, mientras que los agentes son partícipes del campo en la medida en que incorporan a través de la práctica las condiciones objetivas del mismo. Así también, son capaces de incorporar las tensiones del mismo, hasta el punto de con ello llegar a transformar y revolucionar el campo en el proceso de resolución de dichas tensiones objetivas. “Lo que hoy en día se manifiesta de un modo evidente, más allá de la conciencia y de la elección, ha constituido, a menudo, el envite de luchas y no se ha instituido más que tras enfrentamientos entre dominantes y dominados. El efecto principal de la evolución histórica estriba en abolir la historia, remitiendo al pasado, es decir al inconsciente, las posibilidades laterales que ha resultado descartadas”¹³². En otras palabras, es porque los agentes han asimilado los principios objetivos del campo, que estos capaces de revolucionarlo, porque son ellos los que tienen en consideración el valor de dichos principios. De la misma manera, la comunicación con otros campos, llevada a cabo por los propios agentes, tiende a importar nuevas problemáticas al campo, que acaba comúnmente por suscitar nuevas tensiones dentro del mismo. En suma, si bien las transformaciones sociales son el resultado de las propias tensiones objetivas que devienen de las pugnas

¹³² *Id.*, *Razones prácticas*, p. 120.

dentro del campo, son los agentes, en la medida en que logran asimilar dichas tensiones, los ejecutores de dichas transformaciones, en tanto que sus acciones llegan a poner en juego los principios del campo y a disolver sus horizontes. Así, mientras que resulta cierto que “la orientación del cambio depende del estado del sistema de posibilidades heredadas de la historia: ellas definen lo que es posible e imposible pensar o hacer en un momento dado en un campo determinado”, a la vez es cierto que ésta “depende también de unos intereses que orientan a los agentes [...] hacia tal o cual de los posibles propuestos”¹³³. Así, pues, la transformación de un campo depende en gran medida de sus propios agentes, y no sólo de las condiciones objetivas internas o externas. Y por lo tanto, “[q]uieren hacer la revolución en un campo significa admitir lo esencial de lo que está tácitamente exigido por este campo, concretamente que es importante, que lo que en él se juega es suficientemente importante como para que se tengan ganas de hacer la revolución de él”¹³⁴.

2.3.3 La economía de las prácticas y el valor simbólico

Ahora bien, derivado del principio de relativa autonomía de los campos, Bourdieu sostiene que cada práctica tiene su propia lógica y su propia forma de estructurar la economía de sí mismas, en términos de la atribución del valor que éstas dan a los resultados de su actividad. Así, si bien existen una economía general que en nuestros días trasciende al resto de los campos, al mismo tiempo, cada uno de estos mantiene su propia economía en la cual pueden encontrarse diversos tipos de valor, entre los cuales destaca el valor simbólico; mismo que, como tal, según Bourdieu, se caracteriza por excluir el valor que la economía real brinda, para constituirse, más bien, en un valor derivado de los principios del campo, y el cual únicamente los agentes del mismo son capaces de apreciar. Ello, resulta mucho más fácil de ver en campos como el arte, donde resulta obvio que el valor de sus obras no tiene una relación proporcional con el trabajo que las mismas implican, ni con los materiales necesarios para llevarlas a cabos, y en cambio su valor está completamente regido por la propia lógica y economía del campo. En este sentido, podemos decir que “hay una economía de las prácticas, vale decir una razón inmanente a las prácticas, que no encuentra su ‘origen’ ni en las ‘decisiones’ de la razón como cálculo consciente ni en las

¹³³ *Id.*, Las reglas del arte p. 309.

¹³⁴ *Id.*, Razones prácticas, p. 142.

determinaciones de mecanismos exteriores y superiores de los agentes”¹³⁵. La economía de las prácticas se derivada de la lógica inherente a las mismas, que no puede explicarse bajo la lógica del interés general, ni como un cálculo consciente de los beneficios de la misma. La economía general, tradicionalmente ligada a la noción de interés, remite a la práctica a un pragmatismo cuya finalidad reside únicamente en el interés económico reconocido conscientemente. Sin embargo, Bourdieu afirma justamente lo contrario. Por un lado, que ni los objetivos de la práctica son siempre conscientes o transparentes, ni que, por otro lado, ellos refieren necesariamente a un tipo de interés que pueda constituir un beneficio económico directo. En este sentido dirá que:

El economicismo finalista que, para explicar las prácticas, las vincula de manera directa y exclusiva a los intereses económicos considerados como fines conscientemente establecidos, tiene así en común con el economicismo mecanicista, que las vincula de manera también estrecha, pero tratados como causas, el hecho de ignorar que las prácticas pueden tener otros principios que las causas mecánicas o los fines conscientes y obedecer a una lógica económica sin obedecer a intereses estrechamente económicos.¹³⁶

Así, en lo que se refiere al valor simbólico de la actividad práctica, Bourdieu sostiene que algunos campos tienen como característica reprimir el valor económico, dando lugar al valor simbólico. En, este sentido, la economía de las prácticas está fuertemente ligada a la lógica de las mismas, y, de la misma forma, a los principios autónomos que les dan coherencia mas allá de las determinaciones exteriores. En ciertas prácticas, el valor que una actividad puede adquirir dentro de una economía general, es hasta cierto punto reprimido por el valor simbólico de las mismas, que actúa bajo un principio de interés que no es aquel de la economía. Sin embargo, para Bourdieu, esta represión del interés económico no significa de ninguna manera que las prácticas que confieren valor simbólico a su actividad sean desinteresadas. En lugar de esto, lo que propone es que las prácticas desarrollan formas de interés que no son propiamente económicos, en un sentido general,

¹³⁵ *Id.*, El sentido práctico, p. 82.

¹³⁶ *Ídem.*

sino que obedecen a su propia lógica, y que siempre hay un nivel de interés guiado en cierta medida por un sentido estratégico al cual obedecen los agentes dentro de la lógica práctica. El valor que las prácticas encuentran, en este sentido, está principalmente determinado por su lógica, y no de forma directa ni absoluta por factores externo.

Sería difícil afirmar que el valor simbólico que describe Bourdieu es cercano al valor de uso de la teoría marxista, dado el fuerte vínculo que tiene éste con la materialidad de los objetos; ciertamente es mucho más cercano a esta forma de valor que al valor de cambio. En este sentido, el valor simbólico es una forma de valor independiente de estas otras, relacionada directamente con la capacidad de satisfacer una necesidad determinada de forma histórica por la práctica. En otras palabras, el valor simbólico que tienen ciertas formas de actividad o los productos resultantes de las mismas no se puede derivar de su equivalencia con otras formas de actividad, sino que se convierte en un fin en sí mismo, que únicamente tiene sentido dentro de la economía inscrita en los principios de la propia actividad práctica que las genera. La necesidad aquí descrita no es, entonces, una necesidad física, sino una necesidad objetiva e históricamente determinada por la lógica práctica. Por lo tanto el valor simbólico sólo es tal en tanto que es reconocida por el resto de los agentes del campo, y en tanto que el propio agente que ejercita la práctica reconoce los principios del campo como válidos. Hay que recordar en este punto, que la actividad práctica, a diferencia de la mera actividad, es una actividad orientada a fines y determinada histórica y culturalmente. En este sentido, el valor simbólico que puede tener cierto tipo de actividades corresponde principalmente a la obtención de los fines que la práctica determina, en relación con las otras opciones que el campo posibilita. Así, por ejemplo, el valor simbólico que una obra de arte puede llegar a adquirir para una persona que obtiene un disfrute de ella, no está de ninguna forma ligado a otras formas de valor, como el valor económico de la pieza, sino a la satisfacción que ésta causa para el espectador; aun cuando, tanto la forma de disfrute de la pieza, como el mero hecho de buscar en el arte una forma de satisfacción, estén determinado históricamente por la práctica. Sin embargo, todo esto no excluye que, como ocurre en nuestros tiempos, en la medida en que la economía general trasciende todos los campos, y hasta cierto punto transgrede su autonomía, el valor simbólico de las obras no acabe por reflejarse en un valor económico. Aunque reiteramos, esto no se da en la forma de una equivalencia entre el valor simbólico y el valor económico, o entre la economía

general y la económica de las prácticas, sino en la apropiación, en cierta medida, de la lógica práctica, por la economía general. Así, regresando al ejemplo del arte, el valor económico de una obra de arte no está desligado de su valor artístico, pero este valor artístico no puede derivarse de ningún principio objetivo que no sean los principios propios de la práctica artística.

La cuestión del valor simbólico es nodal en la teoría de las prácticas ya que nos permite darnos cuenta hasta que punto muchas actividades naturalizadas por la propia práctica, en forma de cultura, son el resultado de esquemas perceptivos inscritos de forma permanente en cada agente; para el cual, hasta la actividades más mundanas, sin darse cuenta, tienen un valor simbólico por la representación que éstas tienen de un esquema valorativo inscrito en sí de forma práctica. El absurdo de muchas de las actividades que realizamos diariamente únicamente se puede vislumbrar cuando nos cuestionamos el valor de éstas fuera de un esquema históricamente determinado por la práctica. Es decir, cuando descubrimos hasta que punto muchas actividades que encontramos comunes y normales son el resultado de elecciones prácticas que tomamos como resultado del valor simbólico que les conferimos.

En una concepción económicamente estrecha, lo simbólico justamente es aquello que no tiene valor real. Así, “medidas con el patrón sin ambigüedades del provecho monetario, las actividades más sagradas resultan negativamente constituidas como simbólicas, es decir, en un sentido que esa palabra reviste a veces, como desprovistas de efecto concreto y material, en una palabra gratuitas, o sea desinteresadas pero también inútiles”¹³⁷. Sin embargo, no se puede decir que ambos tipos de valor se excluyan, sino, como ya se dijo, que entre ellos no existe una equivalencia. Aquello que puede tener un alto valor económico, no necesariamente tiene un valor simbólico y viceversa, de ahí, por ejemplo, la dificultad que muchas teorías económicas tienen para entender el valor que puede llegar a tener el arte, el cual acaba por explicarse como una forma de fetichismo sin más. En lugar de un valor meramente económico, el valor que algunas prácticas produce, corresponde al interés que éstas derivan de la lógica que es inherente a ellas. Esta lógica “tiene como principio un sistema de esquemas generadores y organizadores objetivamente coherentes, y que funciona en el estado práctico como un principio de selección a menudo

¹³⁷ Ídem, p. 187.

impreciso pero sistemático, no tiene ni el rigor ni la constancia que caracterizan a la *lógica*, capaz de deducir de la acción racional principios explícitos y explícitamente controlados y sistematizados de una axiomática”¹³⁸. En este sentido, la *lógica* propia de cada práctica está supeditada a los principios generadores de las prácticas, históricamente determinados, y fijados en el agente a través de la propia actividad práctica. Esta *lógica* no es otra cosa que la aplicación sistemática de los esquemas de valores que la práctica genera, y en este sentido, no tiene una coherencia interna en tanto que sistema lógico, sino una coherencia externa en relación con la actividad de la cual es producto, y de los esquemas perceptivos en los cuales ella se manifiesta. Así, es posible afirmar que “[e]l orden simbólico se asienta sobre la imposición al conjunto de los agentes de estructuras cognitivas que deben una parte de su consistencia y de su resistencia al hecho de ser, por lo menos en apariencia, coherentes y sistemáticas y de estar objetivamente en consonancia con las estructuras objetivas del mundo social”¹³⁹. En otras palabras, la *lógica* práctica, más que un sistema lógico y coherente, es una forma de racionalidad que se adecua a los principios de la práctica y a los esquemas perceptivos que ella produce, lo cual da como resultado, un tipo de racionalidad que, en cierto nivel, se conforma más como un sentido común sobre el mundo, que como una serie de principios sistemáticos, coherentes y carentes de contradicciones. La *lógica* práctica, en este sentido, carece del rigor de una *lógica* formal. Sin embargo, compensa esta falta de rigor por una la simplicidad y coherencia con el mundo objetivo que brinda de sentido a la actividad práctica. Así, la *lógica* práctica “no puede organizar todos los pensamientos, las percepciones y las acciones por medio de algunos principios generadores estrechamente ligados entre ellos y que constituyen un todo prácticamente integrado, sino porque toda su economía, que reposa en el principio de la economía de la *lógica*, supone el sacrificio de rigor en beneficio de la simplicidad y de la generalidad”¹⁴⁰.

2.3.4 El espacio social

Una de las principales diferencias entre la teoría sobre la práctica en Bourdieu con respecto a otras teorías similares, como las aquí expuestas, es la importancia que éste da al espacio

¹³⁸ *Ídem*, p. 163.

¹³⁹ *Id.*, *Razones prácticas*, p. 119.

¹⁴⁰ *Id.*, *El sentido práctico*, p. 138.

social en el cual se desarrollan las prácticas. Si bien este espacio social es un presupuesto de la discusión sobre la autonomía de las prácticas, así como lo es de toda la teoría económica que desarrolla el concepto de práctica, también es cierto que es con Bourdieu donde este concepto cobra un protagonismo. En gran medida el espacio social se constituye justamente como el espacio donde las prácticas se distribuyen y toman su carácter polémico, en la medida en que éstas internalizan, a pesar de su autonomía, parte de la constitución social en la cual se desenvuelven. Así, si bien Bourdieu defiende una cierta autonomía de las prácticas que las dota de una coherencia interna, también afirma que, hasta cierto punto, las polémicas propias del campo se pueden deducir en algunas de sus características del espacio social general; teniendo éste, por ejes principales a la economía y la cultura como determinantes principales de la interacción social, y por lo tanto de las posiciones que los agentes asumen dentro de las distintas prácticas. En palabras de Bourdieu, “[e]l espacio social se constituye de tal forma que los agentes o los grupos se distribuyen en él en función de su posición en las distribuciones estadísticas según los dos principios de diferenciación que, en las sociedades más avanzadas [...] son sin duda los más eficientes, el capital económico y el capital cultural”¹⁴¹. Así, si bien cada campo mantiene un ámbito de independencia con respecto a otros campos, siendo que cada uno posee un ámbito discursivo sobre la verdad, hasta cierto punto independiente del resto de las prácticas, Bourdieu afirma que al mismo tiempo existe una relación entre la trayectoria vivencial de los agentes dentro del espacio social, en relación a las posiciones que estos toman dentro de las discusiones vigentes dentro del campo. De esta manera “el espacio de las posiciones sociales se retraduce en un espacio de tomas de posición a través del espacio de la disposición [...]. A cada clase de posición corresponde una clase de *habitus* producidos por los condicionamientos sociales asociados a la condición correspondiente y a través de estos *habitus* y de sus capacidades generativas, un conjunto sistemático de bienes y de propiedades, unidos entre sí por una afinidad de estilo”¹⁴². Así, mientras que las polémicas internas del campo pueden deducirse directamente del estado del campo dentro de su desarrollo histórico, las posiciones que sus agentes asumen dentro de dichas polémicas se deducen, en realidad, de su posición dentro del espacio social. Esto, como

¹⁴¹ *Id.*, *Razones prácticas*, p. 18.

¹⁴² *Ídem*, p. 19.

resultado del hecho de que cada agente desempeña distintos papeles sociales que determinan, hasta cierto punto, sus esquemas perceptivos y sus disposiciones de una forma que precede su racionalidad. Ya que, como hemos visto, el agente no obedece mecánicamente a las reglas de la práctica, sino que las incorpora como disposiciones determinantes de su actividad junto con otras tantas disposiciones adquiridas de otras prácticas que también le son determinantes. Al mismo tiempo, también, cabe recordar que estas disposiciones y esquemas se objetivan en instituciones y estructuras sociales en las cuales los agentes se desenvuelven.

Así, Bourdieu dirá que el espacio social supone la objetivación de la actividad intersubjetiva de los agentes de los diferentes campos en distintas estructuras sociales, concentradas en la actualidad principalmente en el Estado, en tanto que instancia reguladora de las prácticas tanto económicas como culturales. En este sentido, Bourdieu afirma que en las sociedades actuales “el Estado contribuye en una parte determinante a la producción y a la reproducción de los instrumentos de construcción de la realidad social. En tanto que estructura organizativa e instancia reguladora de la prácticas, ejerce permanentemente una acción formadora de posiciones duraderas, a través de todas las coerciones y de las disciplinas corporales y mentales que impone uniformemente al conjunto de agentes”¹⁴³. En otras palabras, en la conformación social actual, el Estado desempeña un papel determinante en todas las esferas de la actividad humana, en tanto que se presenta como la instancia reguladora de las instituciones que determinan a las prácticas y que son el resultado de la objetivación de éstas. Así, sin caer en el extremo de crear una teoría de la manipulación del Estado, se afirma, sin embargo, que el Estado tiene la capacidad de influir la actividad de los agentes en la medida en que crea a través de la prácticas que regula, marcos perceptivos, y categorías de valoración que orientan a la actividad y crean un sentido común sobre la realidad. Así, a través de estos marcos, “el Estado instaure e inculca unas formas y unas categorías de percepción y de pensamiento comunes, unos marcos sociales de la percepción, del entendimiento o de la memoria, unas estructuras mentales, unas formas estatales de clasificación. Con lo cual crea las condiciones de una especie de orquestación inmediata de los *habitus* que es en sí misma el fundamento de una especie de consenso sobre el conjunto de evidencias compartidas que

¹⁴³ *Ídem*, p. 117.

son constitutivas del sentido común”¹⁴⁴. Así, se afirma que la realidad que experimentan los sujetos es hasta cierto punto el resultado del consenso resultante de la actividad práctica objetivada en las instituciones que ésta produce. Así, estas instituciones reguladas por el estado contribuyen a crear un marco de ‘normalidad’ que fija los límites del horizonte perceptivo de los sujetos. Sin embargo, en tanto que estos marcos perceptivos no son formas consientes, sino más bien determinaciones prácticas objetivadas en el cuerpo en la forma de disposiciones físicas se debe entender que “la obediencia que otorgamos a los imperativos estatales no puede ser comprendida como sumisión mecánica a una fuerza ni como consentimiento consciente a una orden”¹⁴⁵ b118, sino más bien como una forma de orientación de la actividad que es prerreflexiva, y que se inserta en lo que el sujeto percibe como natural y normal. En este mismo sentido, esta normalidad instaurada por la objetivación de la práctica solo puede ser percibida como tal para aquellos cuyos marcos perceptivos han sido ya, pues, moldeados por la propia práctica, y que por lo tanto comulgan con los principios de ésta y entienden su lógica inherente. En esto sentido Bourdieu afirma que “[e]l mundo social está lleno de llamadas al orden que sólo funcionan como tales para aquellos que están predispuestos a percibirlos, y que despiertan unas disposiciones corporales profundamente arraigadas, sin pasar por las vías de la conciencia y el cálculo”¹⁴⁶.

Se puede ver, en este punto, que el espacio social que conceptualiza Bourdieu es hasta cierto punto una ficción que se experimenta como una realidad para los agentes de los distintos campos que lo conforman. Así, “se puede decir sin contradicción que las realidades sociales son ficciones sociales sin más fundamento que la construcción social y que existen realmente, en tanto que están reconocidas colectivamente”¹⁴⁷. En otras palabras, se afirma que esta ficción se manifiesta en la realidad a través de diferentes formas de objetivación que son el resultado de la actividad intersubjetiva que se desarrolla históricamente y que, por lo tanto, les confiere el consenso necesario para ser reconocido como reales. En este sentido, la influencia del Estado sobre esta realidad se caracterizan por “instituir los principios de una relación practica con el mundo natural y social de las

¹⁴⁴ *Ídem.*

¹⁴⁵ *Ídem*, p. 118.

¹⁴⁶ *Ídem.*

¹⁴⁷ *Ídem*, p. 128.

palabras, objetos, prácticas y sobre todo en las manifestaciones colectivas y públicas”¹⁴⁸, creando así un estado de disposiciones frente al mundo que en todo sentido son un artificio, pero que son experimentadas como una parte fundamental y natural de la naturaleza humana y del mundo para cada uno de los agentes sociales.

¹⁴⁸ *Id*, *El sentido práctico*, p. 172.

3.0 Las prácticas artísticas

3.1 Las prácticas artísticas en Sánchez Vázquez

Desde la perspectiva de Sánchez Vázquez, podríamos entender el arte como el resultado de una praxis histórica, la cual es fundamento tanto de la capacidad del hombre para transformar su medio, como la capacidad creadora derivada de la primera. En este sentido, el arte está siempre supeditado a una relación entre un sujeto y un objeto, que, sin embargo, en tanto que relación fundada en la práctica, está siempre mediada por las distintas fuerzas que definen tanto al sujeto como al objeto como entes sociales. A dicha relación, habrá de llamársele ‘relación estética’, y en este sentido, el arte, será una esfera privilegiada dentro del resto de posibles relaciones que se dan en la esfera de la estética.

De esta forma habrá que comprender, pues, la importancia que tiene la práctica y el trabajo en la fundamentación del arte, así como de las capacidades estéticas necesarias, tanto desde el punto de vista del creador, como desde el punto de vista del consumidor, para la existencia del arte mismo. Al respecto Sánchez Vázquez dirá que “La práctica es una dimensión del hombre como ser activo, creador, y por ello, el fundamento mismo de la praxis artística hay que buscarlo en la práctica originaria y profunda que funda la conciencia y la existencia del hombre”¹⁴⁹.

La práctica, así entendida, engloba la actividad humana dotada de una continuidad histórica, y a su vez, dotada de una finalidad o un sentido, que se imprime tanto en el sujeto como en el objeto que se ponen en relación a través de ella. La práctica es, pues, el fundamento de lo que, de forma esencialista, damos por naturaleza humana, pero que en realidad, no es sino el resultado que la propia actividad del hombre sobre su realidad objetiva y sobre sí mismo. Es decir, aquella realidad que el hombre transforma a través de su actividad, así como el mundo socializado que aparece a través de ella. De la misma forma, el sentido estético se origina en la propia práctica. “La conciencia estética, el sentido estético, no es algo dado, innato o biológico, sino que surge histórica, socialmente, sobre la base de la actividad práctica material que es el trabajo, en una relación peculiar en la que el objeto sólo existe para el objeto y éste para el sujeto”¹⁵⁰. Es la práctica, pues, la que permite

¹⁴⁹ Sánchez Vázquez, Adolfo. *Las ideas estéticas de Marx*. p. 20.

¹⁵⁰ *Ídem*, p. 63.

conferir a cierto tipo de objetos una serie de cualidades estéticas objetivas, así como es, a través de ella, como el hombre se encuentra con una disposición sensible para encontrar a dichas cualidades como cualidades estéticas.

Al respecto, Sánchez Vázquez, dirá:

La práctica, como fundamento del hombre en cuanto ser histórico-social, capaz de transformar la naturaleza y crear así un mundo a su medida humana, es también el fundamento de la relación estética con la realidad [...] Esta acción, que es transformación de la naturaleza dada, no es exigida pura y simplemente por la necesidad de subsistir, sino ante todo por la necesidad para el hombre de afirmarse como ser humano, y de mantenerse o elevarse como tal. La práctica es creación o instauración de una nueva relación exterior e interior ¹⁵¹

Así, pues, vista la relación estética a través de la práctica, se rompe con una concepción esencialista de la misma, dado que no habrá entonces de encontrarse ni a un sujeto, ni a un objeto fijos dentro de dicha relación, sino siempre una dialéctica determinada por las posibilidades fundadas en la praxis. “En el mundo del arte y del trabajo, no existe un objeto en sí, pues el objeto es una creación del sujeto, un producto en el que éste se objetiva, pero el sujeto tampoco existe en sí, sino como objeto que se objetiva”¹⁵². En este sentido, debemos ver al sujeto, como sujeto histórico-social, resultado de una serie de transformaciones que se han dado a lo largo de la historia en la conformación de sus capacidades. No encontramos, pues, esencia humana, sino humanización del hombre a través del trabajo. De la misma forma, se entiende la inexistencia de un objeto como tal, sino la existencia de un objeto humanizado, es decir, un objeto al que se le ha dado un sentido humano. “Transformando la naturaleza exterior, el hombre ha hecho con ella un mundo a su medida, un mundo humano, y ha añadido así lo humano a la naturaleza. Pero también ha tenido que transformarse a sí mismo, pues tampoco en su propia naturaleza lo humano estaba dado de por sí”¹⁵³.

¹⁵¹ *Ídem*, p. 21.

¹⁵² *Ídem*, p. 27.

¹⁵³ *Ídem*, p. 49.

Así, pues, en la relación estética nos encontramos con dos polos de un mismo proceso dado a través de la práctica. Por un lado, la humanización de los objetos a través del trabajo y la creación, y al mismo tiempo, una transformación del sujeto, que se conforma como sujeto humano, en tanto que éste imprime en su propia naturaleza, lo humano-social a través de la práctica. “En la relación estética del hombre con la realidad se despliega toda la potencia de su subjetividad, de sus fuerzas humanas esenciales, entendidas éstas como propias de un individuo, que es, por esencia, un ser social”¹⁵⁴. En este sentido, la propia capacidad del hombre tanto de crear obras de arte, como de poder apreciarlas y consumirlas como productos artísticos, es resultado de su desarrollo como ser socializado, y esto no solo porque la sociedad imprima una serie de valores estéticos sobre los objetos, sino más allá, porque incluso la evolución de sus sentidos, como sentidos capaces de recepción estética, es el resultado de la propia actividad humana. Será en este sentido que Sánchez Vázquez dirá que:

Los dos términos de esta relación – sentido y objeto– lo son en una relación social. Los sentidos humanos se han formado como tales histórica y socialmente, y en este proceso de humanización de los sentidos el ojo y el oído se han convertido en sentido estéticos [...] Pero la relación estética no sólo tiene un carácter social por su origen y desarrollo, sino porque el sujeto de en esta relación es un hombre social y el objeto –por su contenido humano, social– sólo tiene sentido para este hombre social.¹⁵⁵

Finalmente, diremos entonces, que sujeto y objeto no existen propiamente bajo categorías estéticas sino en la relación mutua. En otras palabras, no es sino en la condición de dicha relación, donde el objeto adquirirá cualidades estéticas objetivas, es decir que se convertirá en objeto de una contemplación estética; de la misma manera que no existe sujeto estético, al margen de la situación en que dicho sujeto está dispuesto dentro de una relación con un objeto con cualidades estéticas. “En suma, sujeto y objeto de por sí, al margen de su relación mutua, no tiene real, efectivamente, una existencia estética”¹⁵⁶.

¹⁵⁴ *Ídem*, p. 23.

¹⁵⁵ *Ídem*, p. 55.

¹⁵⁶ Sánchez Vázquez, Adolfo. Invitación a la estética. p. 106.

Ahora, si bien la relación estética y el trabajo, tienen un mismo fundamento en la práctica, ambas se diferencian, en tanto que la relación estética no solo comprende la objetivación de la materia y humanización de los sentidos estéticos, sino que los afirma de una manera superior. Esto se puede postular, en tanto que la relación estética no solo implica una transformación de la materia, sino más allá de esto, implica una labor creativa, o una labor de contemplación, donde se ve plasmado el espíritu humano; entendido éste como la esencia de lo que de objetivo-humano aparece en el sujeto. Es decir, lo que la sociedad ha impreso sobre el sujeto, y que éste ha decantado en su propia naturaleza subjetiva como creador. En este sentido es que Sánchez Vázquez dirá que: “La sensibilidad estética es, por un lado una forma específica de la sensibilidad humana, y, por otro, es una forma superior de ella, en cuanto que expresa en toda su riqueza y plenitud la verdadera relación humana con el objeto como confirmación de las fuerzas esencialmente humanas en él objetivadas.”¹⁵⁷

Así, pues, lo que se pone en juego dentro de la relación estética, es el proceso mismo de evolución al que ha estado sujeto el hombre tras siglos de su existencia, donde la aparición misma del arte se ve como un signo positivo de la superación de la necesidad por parte de las fuerzas productivas del hombre en la forma de un excedente. Dicho excedente, dado, tanto en las capacidades humanas de transformación de la materia, como en la propia sensibilidad humana; es decir, tanto objetiva, como subjetivamente, es la muestra de la más alta caracterización y despliegue del espíritu humano, en tanto que realización histórica de un proceso de transformación del hombre por su propia actividad. O en palabras del propio Sánchez Vázquez:

La creación artística y, en general, la relación estética con las cosas es fruto de toda una historia de la humanidad y, a su vez, es una de las formas más elevadas de afirmarse el hombre en el mundo objetivo. Ha sido justamente la actividad práctica de los hombres la que ha creado las condiciones necesarias para elevar el grado de humanización de las cosas y de los sentidos hasta el nivel exigido por la relación estética.¹⁵⁸

¹⁵⁷ *Id.*, *Las ideas estéticas de Marx*, p. 52.

¹⁵⁸ *Ídem.*

Es así, entonces, como el arte llega a ocupar un campo privilegiado como esfera dentro del campo de posibilidades de las relaciones estéticas; en tanto que, ya sea que como creador o como consumidor, lo que el arte exige para aquellos que han de situarse dentro de una relación estética con un objeto artístico, es el máximo de una sensibilidad humana, o mejor dicho humanizada, desarrollada a través de la práctica. Y donde el contenido de la propia obra de arte, no será sino el hombre mismo, en tanto que ser histórico-social. Es decir, el espíritu objetivo del hombre. Sánchez Vázquez dirá que:

El arte como el trabajo, es creación de una realidad en la que se plasman fines humanos, pero en esta nueva realidad domina sobre todo su utilidad espiritual, es decir, su capacidad de expresar al ser humano en toda en toda su plenitud, sin las limitaciones de los productos del trabajo. La utilidad de la obra artística depende de su capacidad de satisfacer no una necesidad material determinada, sino la necesidad general que el hombre siente de humanizar todo cuanto toca, de afirmar su esencia y de reconocerse en el mundo objetivo creado por él [...] Pero esta libertad no es algo dado por naturaleza al hombre, sino algo que éste tiene que conquistar. Y esa conquista sólo se logra mediante el trabajo.¹⁵⁹

Finalmente, diremos que el punto más alto de la relación estética se da en la posición que asume el artista como creador, en tanto que esta posición no solo presupone una gran desarrollo de la sensibilidad humana, sino a su vez, una gran capacidad del sujeto para desarrollar el potencial creativo del hombre, en tanto que potencialidad de síntesis del espíritu histórico-social. En otras palabras, el artista, al cual usualmente se le caracteriza como una exaltación de la subjetividad, es en realidad tal, en tanto que es capaz de concretizar a través de su labor creadora-subjetiva una gran cantidad de determinaciones humanas, cuyo origen es histórico y social. Y que, en este sentido, son objetivas, en tanto que lo que plasman no es, pues, a un hombre en su dimensión puramente subjetiva y concreta, sino en lo que dicho hombre tiene de histórico-social, en tanto que dicha dimensión es capaz de significar a la totalidad de los hombres.

¹⁵⁹ *Ídem*, p. 38.

3.2 La práctica artística para Bourdieu

Bourdieu elabora una teoría sobre el arte a partir de su teoría de la práctica, según la cual es posible recusar tanto de las teorías que buscan describir el fenómeno artístico a partir, únicamente, de las sus formas lingüísticas y formales, así como de las teorías que buscan el origen del fenómeno artístico en un carácter ontológico de la obra, de la facultad creadora, o de la relación entre el espectador y la obra. En este sentido, contra las primeras posturas, Bourdieu afirma que no es posible aislar las características lingüísticas o formales de una obra, sin con ello mutilar el significado de la misma. En tanto que la obra de arte emerge de un campo social relativamente autónomo, sus contenidos están hasta cierto punto supeditados, y tienen su horizonte de sentido en las discusiones vigentes dentro del campo en un estado temporal específico y concreto, y las cuales acaban por reflejarse en decisiones formales por parte de los artistas. Esta postura tiene como una de sus ventajas el hecho de no crear diacronismos en relación con manifestaciones consideradas como artísticas *a posteriori* en tanto que supone que el fenómeno artístico no tiene como condición suficiente la producción de expresiones estéticas, sino que es necesaria, a su vez, la existencia de un campo autónomo capaz de reconocer dicha expresión como artística y darle un valor como tal. En suma, podemos afirmar que no es posible hacer una interpretación o una búsqueda del sentido de las obras de arte que ignore hasta qué punto las elecciones lingüísticas de los artistas son reflejo de tomas de posición por parte de estos dentro de discusiones que se dan dentro del campo artístico. En palabras de Bourdieu:

La ilusión de la autonomía del orden propiamente lingüístico que se afirma en el privilegio concedido a la lógica interna de la lengua en detrimento de las condiciones sociales de su utilización oportuna abre la carrera a todas las investigaciones ulteriores que actuaran como si el dominio del código bastara para conferir el dominio de los usos apropiados, o como si se pudiesen inferir de un análisis de su estructura formal el uso y el sentido de las expresiones lingüísticas, como si la gramaticalidad fuese condición necesaria y suficiente de la producción de sentido, en una palabra, como si se ignora que la lengua se hace para ser hablada y hablada a propósito de algo.¹⁶⁰

¹⁶⁰ *Id.*, *El Sentido práctico*, p. 54.

En otras palabras, si bien es posible llevar a cabo una interpretación que parta únicamente de los elementos lingüísticos de una obra de arte, esta interpretación ignora gran parte del significado de los elementos de la misma en la medida en que parte de su significado es derivado de la elección que supone, en una coyuntura temporal específica, elegir una opción formal y no otra, elección que, en tanto que se inserta dentro de una discusión mucho más amplia por el criterio de verdad dentro del campo, pasa por ser, incluso, una decisión a la que se le añade un carácter ético en algunos casos. Podría afirmarse en este punto que Bourdieu intenta reconstruir y defender de cierta manera una interpretación de la obra basada en la reconstitución de la biografía del artista como fuente de sentido de la obra de arte. Postura contra la cual se llegan a oponer gran cantidad de filósofos entre los que se cuenta incluso Foucault. Sin embargo, como veremos adelante, la reconstrucción que propone Bourdieu no es la del artista como sujeto psicológico y biológico concreto, sino la reconstrucción del campo en la cual el sujeto opera como agente y postula sus expresiones a partir de tomas de posición dentro de las posturas existentes dentro del mismo. Procedimiento no del todo distante a la práctica genealógica de Foucault. En este sentido, se afirma que “hay que remplazar la cuestión ontológica por la cuestión histórica de la génesis del universo en cuyo seno se produce y se reproduce sin cesar, mediante una auténtica creación continuada, el valor de la obra de arte, es decir el campo artístico”¹⁶¹.

Por otra parte, en lo que respecta a las teorías que sostienen una naturaleza ontológica en alguno de los términos del fenómeno artístico, Bourdieu sostiene que no existe posibilidad alguna de constituir un modelo esencial de ninguno de los componentes del fenómeno artístico; ni en el carácter de la obra, ni en el del creador, ni en la relación entre la obra de arte y los espectadores. Para Bourdieu, cualquiera de estos componentes está antes que nada cultural e históricamente determinados, y sólo es posible entender que sean tomados por estructuras esenciales de una estructura humana universalizada, dada la naturalización que sufren a partir de la práctica, gracias a la cual aparecen como disposiciones naturales y esenciales del hombre. En este sentido, como ya vimos, la existencia de la obra de arte no puede entenderse fuera de los límites de un campo relativamente autónomo que brinda a la obra valor y sentido.

¹⁶¹ Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte*, p. 427.

De la misma forma, la relación entre el artista y la obra, más que un modelo ontológico de una relación específica entre el sujeto creador y el objeto creado, debe entenderse como el resultado de un modelo socialmente inscrito, en el cual el artista se inserta, y es determinado históricamente. Valga para ello remitirnos a los distintos modelos que el artista ha tenido a lo largo de la historia, desde el sujeto caracterizado por una genialidad que lo individualiza, pasando por el modelo del productor tal como lo describe Benjamin, hasta algunas de las posiciones actuales que lo divorcian por completo del proceso material de producción o transformación de la obra.

Finalmente, en lo que respecta a la posición que afirma la existencia de una relación esencial u ontológica entre la obra de arte y el espectador, ya sea como modelo transcendental, derivado, o bien de un modelo universal de lo bello, o bien de un modelo universal del hombre en el cual radica el reconocimiento de ciertas estructuras como bellas para todos los hombres, Bourdieu afirma que esta posición ignora hasta qué punto el desarrollo del sentido del gusto y la capacidad de apreciación del arte son el resultado tanto de un desarrollo práctico del ser humano, como de la posición de cada sujeto dentro del espacio social, y dentro de distintos campos culturales particulares y concretos que le determinan. Así, por ejemplo, se puede afirmar que distintas posiciones sociales o culturales se traducen también en distintas concepciones de belleza. Al mismo tiempo que se puede afirmar que la práctica inscrita en el cuerpo del sujeto en forma de disposiciones puede determinar la intensidad de la experiencia estética.

En suma, Bourdieu construye una teoría sobre el arte que le permite explicar la emergencia del campo artístico a partir de la actividad práctica que le determina y que invariablemente le referencia hacia lo social. A partir de ésta premisa, Bourdieu abordará problemas de la estética tales como la autonomía del arte y la autoría, de los cuales hablaremos a continuación.

3.2.1 La autonomía del arte

En relación con el espacio social, para Bourdieu, el arte representa una esfera relativamente autónoma en cuyo seno se establece una relación discursiva y práctica entre los agentes que permite una reproducción tanto de las actividades del campo, como de los esquemas perceptivos y valorativos propios del mismo. “Ese mundo es un mundo social entre otros,

un microcosmos que, tomado del macrocosmos, obedece a leyes sociales que le son propias. Eso es lo que significa el término ‘autonomía’: es un mundo que tiene su propia ley (nomos), en el cual hay apuestas sociales, luchas, relaciones de fuerza, capital acumulado”¹⁶². En este sentido, la autonomía del campo supone un esquema que representa una cierta homogeneidad y coherencia frente a la heteronomía del espacio social. Sin embargo, como puede observarse, esta autonomía tiene como presupuesto una esfera social mucho más amplia que, hasta cierto punto, también le determina en la medida en que los agentes del campo tienen disposiciones sociales y culturales que influyen en las posturas y elecciones que asumen dentro del horizonte de posibilidades del campo. Así, si bien, el campo artístico goza de una autonomía que le permite establecer sus propios esquemas valorativos y perceptivos, a la vez que establecer discursos que solo toman sentido y relevancia dentro del campo; al mismo tiempo, es incapaz de substraerse por completo de las redes sociales, económicas y políticas que definen el interés de sus agentes, y que orientan sus decisiones en el marco de los debates internos del campo. De esta manera, se puede afirmar sobre los agentes, que “por muy liberados que puedan estar de las imposiciones y de las exigencias externas, están sometidos a la necesidad de los campos englobantes, la del beneficio, económico o político. De ello resulta que son, en cada momento, la sede de una lucha entre los dos principios de jerarquización, el principio heterónimo [...] y el principio autónomo”¹⁶³. Se puede ver, pues, hasta qué punto la autonomía relativa del campo artístico se engloba en un marco social mucho más amplio en el cual sus agentes, en tanto que sujetos sociales, pero también en tanto que sujetos biológicos concretos, tienen intereses que determinan sus elecciones más allá de la economía simbólica propia del campo. Bourdieu afirma, en este sentido, que las elecciones dentro del campo no son de ninguna manera desinteresadas, aunque tampoco del todo consientes, dado que son el reflejo de las disposiciones sociales que determinan el interés de los agentes. Justamente en este sentido, Bourdieu dirá que “el grado de autonomía de un campo de producción cultural se manifiesta en el grado en que el principio de jerarquización externa está subordinado dentro de él al principio de jerarquización

¹⁶² Bourdieu, Pierre, *El sentido social del gusto*, p. 37.

¹⁶³ *Id.*, *Las reglas del arte*, p. 321.

interna”¹⁶⁴. En otras palabras, la autonomía de la cual goza el campo artístico no puede entenderse de forma abstracta u ontológica, sino que debe de entenderse como el resultado de las interacciones reales y concretas del campo con el espacio social. Así, la existencia de esta autonomía solo se puede afirmar como el resultado de la historia del campo mismo en la medida en que las condiciones sociales concretas permiten afirmar o determinar una liberación con respecto a la subordinación de las condiciones sociales que determina a los agentes. Así, contra las posturas que afirman o debaten la autonomía del arte sobre la base de una autonomía abstracta o que forma parte de la esencia de éste, Bourdieu argumenta que la autonomía solo se puede entender en un sentido estrictamente histórico bajo el presupuesto de condiciones sociales, políticas y económicas concretas y específicas que le hacen posible, y que permiten afirmarla.

Las condiciones sociales en las cuales afirma Bourdieu que se ha dado la posibilidad de la emergencia del campo artístico como campo autónomo lo ligan directamente con las determinaciones sociales y filosóficas de la ilustración (aun cuando su estudio se centra principalmente en la ilustración francesa y cabe preguntarse si la premisa es válida universalmente), en las cuales surge no sólo la conceptualización de un sujeto autónomo, sino también las condiciones sociales, históricas y políticas que lo posibilitan. La autonomía del campo solo se alcanzará de forma perdurable durante este periodo, cuando es posible para las prácticas artísticas “basarse no en las tendencias voluntaristas de la moralidad, sino en la necesidad misma de un universo social que tiene como ley fundamental, como *nomos*, la independencia respecto a los poderes económicos y políticos”¹⁶⁵. De esta manera, la autonomía del campo se alcanza con el sujeto de un personaje socialmente instituido y en el cual se reflejan gran parte de los ideales de la Ilustración: El artista. Así, afirma Bourdieu, “la invención de la estética pura es inseparable de la invención de un nuevo personaje social, el gran artista profesional que aúna en una combinación tan frágil como improbable el sentido de transgresión y de la libertad respecto a los conformismos y el rigor de una disciplina de vida y de trabajo extremadamente estricta”¹⁶⁶. En este punto se puede afirmar, importando algunas de las ideas que hemos visto con Foucault, que el personaje del artista, por lo menos idealmente, más que un mero

¹⁶⁴ *Ídem*, p. 322.

¹⁶⁵ *Ídem*, p. 98.

¹⁶⁶ *Ídem*, p. 172.

papel social, es un modelo práctico que se construye a partir de un esquema de valores que cifran su actividad como actividad práctica y que en este sentido le imponen un modelo de vida que llega a hipostasiarse como modelo epistemológico de acceso a la verdad. Es decir, que desde esta postura, el artista solo es capaz de alcanzar la ‘verdad artística’ en la medida en que se subordina al modelo práctico y a los esquemas determinados por la práctica artística para alcanzar esta verdad. En otras palabras, la verdad artística, objetivada en la obra de arte, solo se alcanza a través de un modelo práctico. El artista, que se erige como tal a través del reconocimiento social, solo puede alcanzar este estatus a través de la subordinación al modelo práctico de acceso a la verdad, lo cual implica no solo subordinar sus actividades a las premisas y esquemas valorativos de la práctica, sino también seguir de forma rigurosa aquello que la práctica determina como verdadero y como correcto, haciendo así del artista también modelo de sujeto ético. Así la actividad del artista no se resume en la actividad creadora, sino en una clase de ascesis que determina la totalidad de la actividad del artista conforme a la práctica artística.

Cabe en este punto aclarar que a pesar de que Bourdieu excluye de su análisis al así llamado arte primitivo, esto no significa que considere que únicamente el arte occidental tiene algún valor convirtiéndose en una teoría etnocéntrica basada en la ilustración francesa. En lugar de esto, lo que se afirma es que los discursos y prácticas con las que dotamos de valor a la producción cultural actual no son validos ni pertinentes para valorar la producción de otras épocas. Esto no excluye la capacidad creativa o expresiva de otras épocas, sino que critica justamente que estos valores sean necesariamente útiles para reconocer el valor de esa producción, y que lo que realmente resulta etnocéntrico es medir la producción cultural de otras épocas o lugares a partir de los valores que definen únicamente una forma de productividad y creatividad fuertemente determinada por la campo de las practicas artísticas, que propiamente aparece y se circunscribe dentro de la época de la Ilustración.

Ahora bien, una vez alcanzada la autonomía del campo, se puede afirmar que éste establece su propia dinámica a través de sus prácticas. El arte se constituye, pues, como un sistema autónomo capaz de construir una lógica propia que encierra las dinámicas de sus propios procesos a través del valor que estos adquieren a través de esquemas prácticos. Así en cuanto al desarrollo histórico del campo artístico se puede afirmar que “si existe una

historia relativamente autónoma del arte [...] es porque, a medida que la constitución del campo en tanto tal y, correlativamente, del arte en tanto arte, determina la explicitación y la sistematización de los principios propiamente artísticos de producción y evaluación de la obra de arte”¹⁶⁷. En otras palabras, según Bourdieu, el desenvolvimiento de la historia del arte se debe a las propias dinámicas internas que en él se desarrollan, y no a un desenvolvimiento de algún tipo de esencia con tintes ontológicos, o a un mero reflejo de las determinaciones políticas, sociales o económicas del espacio social. En este mismo sentido, se afirma que “el arte parece encerrar en sí mismo el principio y la norma de su cambio, [...] todo sucede como si la historia fuera interna al sistema y como si el devenir de las formas de representación o de expresión sólo expresara la lógica interna del sistema”¹⁶⁸. Tenemos, pues, que el arte, en tanto que campo autónomo, se ve determinado por las propias leyes que le dan coherencia como sistema, y que en este mismo sentido determinan sus horizontes epistemológicos y sus condiciones de pertenencia. En otras palabras, por ejemplo, las revoluciones artísticas no son el resultado directo de ningún cambio social, por más que ello pueda influir fuertemente en los campos artísticos. Al mismo tiempo que, como ya se ha visto, la pertenencia al campo está determinada principalmente por la aceptación y participación de las leyes del campo.

Las leyes internas que rigen a la práctica artística no son expeditas, ni existe como un código sistemático y coherente, sino que en realidad, en tanto que leyes prácticas, son un cúmulo de conocimientos y disposiciones que no son del todo consientes para los agentes de la práctica, ni pueden ser explicitadas por los mismos. Estas leyes se encuentran más bien implícitas en las actividades que comprenden a la práctica, y sin ser del todo coherentes ni sistemáticas, integran un cuerpo de saberes y disposiciones que deben ser intrínsecamente aceptadas por los agentes, y que por lo tanto determinan su actividad como una forma de *ethos*. En este sentido, se puede hablar de la existencia de un código que cifra todas las actividades de los agentes y que surge no solo como un dispositivo que traduce las actividades del espacio social hacia el interior del campo, sino como un mecanismo que permite fijar valores objetivos a dichas actividades. En este sentido, por ejemplo, se puede decir que incluso cuestiones tan mundanas e inconexas con el tema como la comida, o la

¹⁶⁷ *Id.*, *El sentido social del gusto*, p. 151.

¹⁶⁸ *Id.*, *Las reglas del arte*, p. 297.

forma de vestir se pueden traducir dentro del campo como formas de validación de un agente. Las leyes del campo (y el código que éstas producen) son, pues, la norma bajo la cual se juzga la competencia de un agente, así como gran parte de su actividad dentro del campo, excluyendo, en la medida en que el campo afirma cada vez más su autonomía, las normas externas del campo. Así, en la medida que “el campo de producción restringida se cierra sobre sí mismo y se afirma capaz de organizar su producción en referencia a normas de perfección que él mismo ha producido, la dinámica de las relaciones de competencia por la consagración propiamente cultural instauradas en el campo de producción tiende a devenir el principio exclusivo de la producción de obras y de la dinámica de su sucesión”¹⁶⁹. Sin embargo, como ya se ha dicho, estas leyes en la mayoría de los casos jamás llegan a explicitarse y por lo tanto tienden a mutar y ser permeables a la interacción con otros campos. En este sentido, Bourdieu habla de dos formas de codificación: “Un alto grado de codificación de ingreso en el juego va parejo con la existencia de una regla del juego explícita y de un consenso mínimo sobre esta regla; por el contrario, a un grado de codificación débil corresponden unos estados de los campos donde la regla de juego está en juego dentro del juego”¹⁷⁰. Así por ejemplo, mientras que el campo de la práctica militar llega a explicitar sus leyes hasta el punto de crear una uniformidad explícita entre sus agentes, en campos como el arte se puede ver una mayor diversidad de las normas de codificación que permite a los agentes incluso controvertir dichas normas. En palabras de Bourdieu, “[l]os campos literario o artístico se caracterizan [...] por un grado de codificación muy débil. Una de sus propiedades más significativas es la extrema permeabilidad de sus fronteras y la extrema diversidad de la definición de los puestos que ofrecen y al mismo tiempo, de los principios de legitimidad que en ellos se enfrentan”¹⁷¹. Así, en suma, la autonomía del arte puede explicarse como el resultado de una historia concreta que ha permitido a los agentes del campo artístico crear un código de normas que definen y determinan tanto la pertenencia al campo como los mecanismos de producción, consumo, desarrollo y evolución del mismo.

¹⁶⁹ *Id.*, *El sentido social del gusto*, p. 151.

¹⁷⁰ *Id.*, *Las reglas del arte*, p. 335.

¹⁷¹ *Ídem.*

3.2.2 Autoría

El siguiente problema al que se enfrenta Bourdieu es aquel de la autoría, problema central para la reflexión contemporánea sobre el arte, en tanto que las teorías actuales desdeñan la información biografía de los artistas como una fuente válida para la interpretación de una obra de arte, a la vez que proponen la interpretación de ésta como un sistema lingüístico coherente por sí mismo. Frente a esta postura Bourdieu coincide en que el intentar reconstruir la psique de un artista es una tarea imposible, y que “no hay nada más engañoso que la ilusión retrospectiva que hace aparecer el conjunto de las huellas de una vida, tales como la obra de un artista o los acontecimientos de una biografía, como la realización de una esencia que les era preexistente”¹⁷². En otras palabras, se critica la intención de encontrar en el creador un origen del sentido de la obra, como si este sentido estuviera inscrito de forma indeleble en la materialidad de la pieza de arte; y como si el conjunto de información sobre la vida de un artista fuera suficiente para recrear una clase de esencia que posteriormente pudiéramos encontrar plasmada en las diferentes expresiones de su actividad. En este mismo sentido Bourdieu critica la unificación de la actividad de un individuo que se lleva a cabo a partir del nombre propio. Al respecto dirá:

El mundo social, que tiende a identificar la normalidad como la identidad entendida como constancia consigo mismo [...], propone y dispone todo tipo de totalización y de unificación del Yo. La más evidente es por supuesto el nombre propio que, en tanto que ‘designador rígido’ [...] ‘designa el mismo objeto en cualquier universo posible’, es decir, concretamente, en estados diferentes del mismo campo social (constancia diacrónica) o en campos diferente en el mismo momento (unidad sincrónica más allá de la multiplicidad de las posiciones ocupadas).¹⁷³

A través del nombre propio como elemento unificador de la persona se intenta construir una narrativa coherente y cohesionante que permite identificar las distintas trayectorias vivenciales del individuo como la realización de una esencia, haciendo, así, de cada uno de sus actos, evidencia de dicha esencia, de forma diacrónica y como si la historia de las personas no estuviera llena de contradicciones y rupturas. Así, “se considera que

¹⁷² *Id.*, *El sentido práctico*, p. 90.

¹⁷³ *Id.*, *Razones prácticas*, p. 78.

cada vida es un todo, un conjunto coherente y orientado, y que sólo cabe aprehenderla como expresión unitaria de un propósito, subjetivo y objetivo, que se revela en todas sus experiencias [...], se suele admitir tácitamente que la vida, organizada como una historia, se desarrolla desde un origen, entendido a la vez como punto de partida pero también como causa primera”¹⁷⁴. En el caso específico del campo artístico, el nombre unifica un cuerpo de obra creando conexiones entre los diferentes trabajos que componen el conjunto. Si bien ello puede resultar pertinente en algunos casos, al mismo tiempo crea la ilusión de que el conjunto de la obra de un artista es autónomo por completo de la evolución del campo artístico, y que su punto de gravitación depende en absoluto de la narrativa vivencial del autor como figura carismática y personaje de la historia del arte en su sentido más parco. Esta posición “induce a poner entre paréntesis todo lo que está inscrito en la posición del autor en el seno del campo de producción y en la trayectoria que le ha llevado a ella: por un lado la génesis y la estructura del espacio social [...] en que el creador se inserta [...]; por la otra la génesis de las disposiciones a la vez genéricas y específicas, comunes y singulares, que ha introducido en esa posición”¹⁷⁵. Esta afirmación queda claramente ejemplificada en el uso de la firma del artista como elemento de unidad objetiva entre las obras, así como de evidencia de autenticidad legal. Se afirma, pues, que a través de la firma el artista transfiere la unidad de su trabajo a su emblema, como una evidencia, por un lado, de que su figura confiere una cierta autoridad y unidad a su trabajo; al mismo tiempo como signo de trabajo concluido, y por lo tanto ejecutado de forma coherente con las intenciones del artista; y finalmente como índice legal que permite la transferencia de la propiedad y autoridad de la obra entre distintos campos. En otras palabras, la firma es “la condición jurídica de las transferencias de un campo a otro, es decir de un agente a otro, de los bienes relacionados con el mismo individuo instituido”¹⁷⁶. Esto es más claro si se ve hasta que punto la firma “no es otra cosa que el poder, reconocido a algunos, de movilizar la energía simbólica producida por el funcionamiento de todo el campo, es decir, la fe en el juego y sus apuestas que el mismo juego produce”¹⁷⁷. Es decir, que a través de la firma es posible para algunos artistas institucionalizar su propia figura y a partir de ello movilizar lo

¹⁷⁴ *Id.*, *Las reglas del arte*, p. 280.

¹⁷⁵ *Ídem*, p. 286.

¹⁷⁶ *Id.*, *Razones prácticas*, p. 78.

¹⁷⁷ *Id.*, *El sentido social del gusto*, p. 162.

que en ciertos aspectos no es más que una autoridad simbólica, hacia otros campos donde se le habrá de dar reconocimiento como una autoridad legal, e incluso tener un valor económico.

Bourdieu afirma que, si bien la información biográfica del creador no puede ser utilizada como una información válida para la interpretación de la obra y critica la falsa unidad que existe en la figura institucionalizada del artista; en cambio, es posible aprovecharse de éstas para tratar de reconstruir el marco en el cual el artista en tanto que agente de un campo artístico determinado construye su horizonte perceptivo y valorativo, mismo que dará la clave para entender las opciones formales y temáticas que éste ha tomado en el momento de la creación de una pieza concreta. En este sentido, Es necesario considerar la producción artística como el resultado de un esfuerzo social que se objetiva y concreta en la actividad particular de un sujeto, por lo que resulta relevante reconstruir el marco epistémico del mismo para entender su actividad. “sólo cabe contar con algunas posibilidades de poder ser partícipe de una intención subjetiva del autor siempre y cuando se lleve a cabo la larga labor de objetivación que resulta necesaria para reconstruir el mundo de las posiciones dentro del cual estaba situado y donde se definió lo que trató de hacer”¹⁷⁸. En otras palabras, si bien el artista, en tanto que sujeto particular y concreto, puede tener unas intenciones específicas al crear una obra, en realidad estas intenciones no son la expresiones de una subjetividad aislada, sino el resultado de una lógica constituida dentro del campo artístico, que brinda las opciones o el horizonte en el cual se desenvuelve la actividad creadora. Así, si bien el artista puede tener una historia individual que influye su producción, lo que en realidad le interesa a Bourdieu es reconstruir el marco social en el que esta historia se desarrolla para establecer las discusiones particulares del campo, que permiten entender las construcciones lingüísticas de las obras de arte como un sistema subsidiario del horizonte de posibilidades que el campo ofrece en una coyuntura temporal específica y concreta. Se niega, pues, que la obra de arte sea un sistema aislado y coherente en sí mismo sin referentes exteriores. En su lugar, se afirma que la obra de arte, aun en sus expresiones más revolucionarias, puede ser remitida al campo del cual emerge, y a los horizontes que éste impone a partir de las discusiones que emergen del mismo. La obra de arte no es la particularización u objetivación de un universal abstracto, sino la declaración

¹⁷⁸ *Id.*, *Las reglas del arte*, p. 138.

concreta de una toma de posición dentro de un campo de posibilidades finitas que remiten a una serie de valores específicos en un momento definido de la historia del campo artístico. Toda obra de arte remite al universo del resto de las obras de arte en general, pero en especial a aquellas que le son contemporáneas, en tanto que todas responden a problemáticas particulares del campo, de las cuales algunas están más vigentes que otras en un momento concreto de la historia del campo mismo. Esta afirmación no significa que la obra de arte se encuentra cerrada a las personas que no pertenecen al campo, sin embargo se engañan aquellos que piensan que para apreciar el arte no es necesario un proceso de cultivación, y que la intensidad relativa a la experiencia estética no es relativa al conocimiento específico que tiene el espectador del vocabulario, por muy abstracto que éste sea, que la pieza pondera. Vocabulario que para constituirse evidentemente necesita de la existencia de un universo de referentes formales que exceden a la obra de arte particular y remiten al campo en su totalidad.

Podemos situar la posición de Bourdieu en un punto intermedio entre aquellos que desdeñan por completo la información biográfica de los artistas como elemento valioso para la interpretación de las obras de arte, y aquellas posiciones que utilizan dicha información para reconstruir la totalidad del sentido de la obra. Así, desde esta perspectiva, el artista puede considerarse como un agente del campo artístico, y de esta manera su actividad remitirse a la toma de posición dentro de éste, reflejo en parte de su trayectoria en el mismo. Así, a diferencia “de las biografías corrientes, la trayectoria describe la serie de posiciones sucesivamente ocupadas por el mismo escritor [o artista] en los estados sucesivos del campo literarios, dando por supuesto que sólo en la estructura de un campo, es decir una vez más relacionamente, se define el sentido de estas posiciones sucesivas”¹⁷⁹. En otras palabras, la información biográfica de un artista más que ser evidencia tacita de la intención de un autor, cuya unidad ya en sí es problemática, permite entender las relaciones que éste mantiene dentro de un campo de producción. Con ello es posible comprender las diferentes tomas de posición del artista, objetivadas dentro de la obra de arte, como la ejecución de desplazamientos dentro del campo. Con ello se realiza un desplazamiento desde la historia del artista como una narrativa aislada y contenida en sí misma, únicamente determinada por las intenciones subjetivas del individuo; hacia una historización del sujeto,

¹⁷⁹ *Id.*, *Razones prácticas*, p. 72.

a partir de la cual se asume la posición de éste, como la agencia de un campo en un estado concreto de su devenir histórico. Se afirma, pues, la relevancia de la figura del artista, solo en tanto que es a partir de las posiciones sucesivas que éste adopta dentro del campo, como se movilizan las fuerzas del mismo, y a su vez, en tanto que dichas tomas de posición evidencian el estado del campo en sus discursos, discusiones y controversias en un momento concreto y específico. Así, pues, “[l]os acontecimientos biográficos se definen como inversiones a plazo y desplazamientos en el espacio social, es decir, con mayor precisión, en los diferentes estados sucesivos de la estructura de la distribución de las diferentes especies de capital que es están en juego en el campo considerado”¹⁸⁰.

En la misma línea, sin abundar demasiado en ello, Bourdieu critica también la noción de estilo, como principio unificador de la obra de un artista. En tanto que, como afirma, dicha noción no hace sino abstraer al artista del campo artístico que le da sustento, particularizando un esfuerzo individual como si éste no partiera de un marco colectivo mucho más amplio. En este sentido Bourdieu afirma que “cada sistema individual de disposiciones es una variante estructural de los otros, en la que se expresa la singularidad de su posición en el interior de clase y de la trayectoria. El ‘estilo personal’, es decir esa marca particular que llevan todos los productos de un mismo habitus, prácticas u obras, no es nunca otra cosa que una desviación con respecto al estilo propio de una época o de una clase”¹⁸¹. El estilo, más que el resultado de un genio particular, es entendido como el producto de la historia de un campo particularizada en la trayectoria que sus agentes siguen dentro de éste, así como la posiciones que asumen en el.

3.2.3 Toma de posición

En este punto se alcanzan a ver dos desplazamientos claves en la teoría de Bourdieu sobre el arte, por un lado aquel que tiene que ver con la historización del campo en su propia lógica interna, en relación con su propia autonomía; y por otro lado el desplazamiento de la posición del artista dentro del campo, tomado éste como un agente cuya intención se determina a partir de las opciones disponibles en un estado concreto del campo y no como

¹⁸⁰ *Ídem*, p. 82.

¹⁸¹ *Id.*, *El sentido práctico*, p. 98.

una intención completamente autónoma y autodeterminada por la conciencia. Ambos puntos resultan completamente necesarios para ser comprendidos entre sí, en tanto que la historia del campo que Bourdieu consigue construir, no es aquella de la sucesión de hechos históricos ordenados de manera cronológica y en la cual desempeñan un papel preponderante las anécdotas aisladas, como chispazos de creatividad que evidencian al genio artístico; sino en todo caso, una historia que se define por la evolución de los discursos que definen los límites discursivos del campo, y que está determinada por la evolución histórica de problemáticas y controversias específicas en las cuales los artistas, comprendidos aquí como agentes, ejercen su actividad a través de la toma de posiciones dentro de las polémicas vigentes en el campo en un estado concreto del mismo. Así, se afirma que el interior del campo, más que un espacio por completo homogéneo, en su interior engloba una serie de polémicas y discusiones que le son constitutivas y que cohesionan un grupo de agentes. Es este sentido, “los intelectuales que participan de un mismo campo pueden estar en desacuerdo sobre sus objetos de discusión, pero al menos se ponen de acuerdo para discutir sobre ciertos objetos, es decir, para reconocer una jerarquía de objetos dignos de búsqueda y discusión”¹⁸². Así, la pertenencia a un campo implica siempre el conocimiento de los principios del mismo y el reconocimiento de la importancia de los mismos. De tal forma que el campo “es siempre en un sistema de relaciones sociales que obedecen a una lógica específica donde se encuentran objetivamente definidos los principios de ‘selección’ que los diferentes grupos de productores comprometidos en la competencia por la legitimidad cultural operan más inconscientemente que conscientemente en el interior de significaciones reales o virtualmente disponibles en un momento dado del tiempo”¹⁸³. Así, en cuanto a la historización del campo, se puede decir que, más que una historia definida por la acumulación anecdótica, lo que hace a la historia es la evolución que sufre el campo como resultado de sus luchas internas, de las cuales es resultado la producción artística, entendida como la formulación de tomas de posición dentro de las polémicas del campo en momentos concretos del mismo. “No basta con decir que la historia del campo es la historia de la lucha por el monopolio de la imposición de las categorías de percepción y de valoración legítimas; la propia lucha es lo que hace la historia

¹⁸² *Id.*, *El sentido social del gusto*, p. 126.

¹⁸³ *Ídem*, p. 150.

del campo; a través de la lucha se temporaliza”¹⁸⁴. En este sentido, afirma Bourdieu, muchas de las categorías artísticas y su evolución histórica se comprenden mejor al buscar su determinación en las querellas internas del campo y en la forma en que de ellas emergen los discursos y los consensos que terminarán por convertirse en las verdades que los agentes habrán de defender. Así, se afirma que gran parte de los debates históricos sobre categorías históricas dentro del arte “quedarían clarificados o, sencillamente anulados si se pudiera sacar a la luz, en cada caso, el mundo completo de significados distintos y a veces opuestos que se atribuyen a los conceptos aludidos [...] en las luchas sociales en el seno del campo en su conjunto [...]. Sin olvidar que el sentido de estas palabras que la discusión teórica eterniza deshistorizándolas cambia incesantemente en el transcurso del tiempo”¹⁸⁵.

El campo ofrece a sus agentes un espacio de posibilidades determinadas históricamente. Esto quiere decir, por un lado, que las opciones a las que le es posible acceder al agente son coyunturales y dependen de un momento concreto de la historia del campo, y por otro lado, que dichos conocimientos son acumulativos dentro del campo de forma historizada. Esto es, que las opciones acumuladas de otros momentos del campo no siempre tienen el mismo valor o la misma vigencia aun cuando siempre sean parte del horizonte del mismo. En este sentido las opciones que se presentan como herencia histórica del campo a veces pueden acabar por perderse irremediabilmente en el olvido, mientras que otras veces pueden reaparecer introducidas como innovaciones. Así, este campo de posibles se puede considerar como un horizonte de posibilidades construido de forma colectiva, que al mismo tiempo que restringe las opciones de creación en un momento determinado, brinda un gran conjunto de opciones de creación, cada una de las cuales tiene ya una connotación y un valor histórico. En otras palabras, la creación nunca parte de una *tabula rasa*, sino, todo lo contrario, de un horizonte de posibilidades acumulativas. Se puede afirmar, pues, que “[l]a herencia acumulada por la labor colectiva se presenta así a cada agente como un espacio de posibles, es decir como un conjunto de imposiciones probables que son la condición y la contrapartida de un conjunto circunscrito de usos posibles”¹⁸⁶. Este horizonte de posibilidades, sin embargo, no se presenta de forma explícita. Todo lo contrario, dado que “todo acto de producción depende en parte del

¹⁸⁴ *Id.*, *Las reglas del arte*, p. 237.

¹⁸⁵ *Ídem*, p. 119.

¹⁸⁶ *Ídem*, p. 348.

estado del espacio de las producciones posibles que se abre concretamente a la percepción bajo la forma de alternativas prácticas”¹⁸⁷, éste se manifiesta como serie de disposiciones, de esquemas perceptivos y de criterios de valor. En este sentido se puede afirmar que el horizonte de posibilidades “se impone a todos los que han interiorizado la lógica y la necesidad del campo como una especie de trascendental histórico, un sistema de categorías de percepción y valoración, de condiciones sociales que posibilidad y legitimidad que [...] definen y delimitan el universo de lo pensable y de los impensables”¹⁸⁸. Sin embargo, cabe aclarar, que aun cuando el campo se imponga como un horizonte de posibilidades a los agentes del mismo, ello no se traduce de forma directa o mecánica en las posiciones de estos. En su lugar, los agentes tienen la capacidad de fijar su posición dentro campo de acuerdo a su propia trayectoria dentro del mismo, la cual determina que ciertas opciones sean aceptadas y otras rechazadas por el mismo agente. Así, Bourdieu dirá que:

La relación que se establece entre las posiciones y las tomas de posición nada tiene que ver, como es manifiesto, con una determinación mecánica: cada productor, escritor, artistas, científico, elabora su propio proyecto creador en función de la percepción de las posibilidades disponibles que le proporcionan las categorías de percepción y de valoración inscritas en su *habitus* a través de una trayectoria concreta y en función también de la propensión a captar o rechazar ésta o aquella de esas posibilidades que le inspiran los intereses asociados a su posición en el juego¹⁸⁹.

Ahora bien, contra las posiciones que ven la historización de la práctica como una relativización absoluta de sus categorías y valores, Bourdieu argumenta que este procedimiento “no significa sólo, como se suele creer, relativizarlos, recordando que sólo tienen sentido referidos a un estado determinado del campo de luchas, sino también restituirles su necesidad liberándolos de la indeterminación que resulta de una falsa eternización y refiriéndolos a las condiciones sociales de su génesis”¹⁹⁰. En otras palabras, esta posición rompe con la posibilidad de postular valores y categorías inherentes al arte de forma transhistórica, y en cambio busca restablecer la lógica de un campo en un momento

¹⁸⁷ *Ídem*, p. 349.

¹⁸⁸ *Ídem*, p. 350.

¹⁸⁹ *Id.*, *Razones prácticas*, p. 64.

¹⁹⁰ *Id.*, *Las reglas del arte*, p. 437.

concreto, con lo cual sus categorías y valores no sólo se vuelven razonables, sino incluso necesarias.

Como consecuencia del conjunto limitado y coyuntural de posibilidades a las que la creación se remite, el resultado de la actividad de los agentes no puede ser tomada en lo absoluto de forma aislada y sin referencia al conjunto del cual parte. “Cada toma de posición [...] 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 otras tomas de posición coexistentes a las cuales se refiere objetivamente y que la determinan delimitándola”¹⁹¹. Así, la producción por parte de los artistas supone una toma de posición determinada dentro de una red de relaciones con respecto a otras posiciones posibles en el mismo momento del campo. Esta toma de posición supone ser, por un lado, una reacción positiva con respecto a las posiciones que son próximas o compatibles con la posición tomada, al mismo tiempo que una reacción negativa con respecto a las posiciones contrarias o antagónicas. Así, la toma de posición se puede considerar como un “envite de las luchas por la definición consiste en fronteras [...]. Definir las fronteras, defenderlas, controlar las entradas, significa defender el orden establecido en el campo”¹⁹². En otras palabras, la manifestación a través de la producción o el consumo de una posición determinada dentro del campo, supone no solo la expresión de una serie de preferencias o de un sistema de valores, sino, a su vez, la defensa de la una lógica y un sentido de la verdad dentro del campo.

Al mismo tiempo, en tanto que, como ya se ha afirmado, el campo artístico es autónomo únicamente de forma relativa, normalmente las posiciones que se toman dentro de éste tienen una doble lectura: Por un lado, una lectura que remite al campo cultural o artístico propiamente dicho; pero también, por otro lado, a posiciones dentro de otros campos con los cuales el campo cultural mantiene una cierta relación de influencia, proximidad o antagonismo. Así, por ejemplo, la relación que muchos artistas manifiestan entre su actividad y la política, puede entenderse como la apropiación de ciertos valores del ámbito político dentro del terreno del arte, que se vuelven equiparables únicamente por la

¹⁹¹ *Ídem*, p. 345.

¹⁹² *Ídem*, p. 334.

proximidad manifiesta entre ambos campos a partir del consenso de los agentes. Así, valores como la democracia, la participación o la apertura sólo son validos en un juicio estético por el consenso, no necesariamente consiente, que existe entre los agentes del campo artístico sobre la cercanía, la relevancia y la influencia que tiene el campo político dentro de la esfera cultural. De la misma forma, el hecho de que todo agente ocupe múltiples posiciones en distintos campos establece relaciones entre estos que permite la equivalencia entre distintas posiciones. Así, “a pesar de ser en amplia medida independiente en su principio, las luchas internas dependen siempre, en sus resultados, de la correspondencia que puedan mantener con las luchas externas, tanto si se trata de luchas en el seno del campo del poder como en el seno del campo social en su conjunto”¹⁹³. En este sentido, a pesar de que puede afirmarse una autonomía de los discursos y la producción del campo artístico, también se puede afirmar que en cierta medida el éxito que ciertas posiciones del campo tienen frente a otras no se deduce únicamente de la pertinencia, la innovación u otro factor similar dentro del campo, sino que muchas veces depende de la relación que dicha posición puede establecer con posiciones aliadas en diferentes campos, como es el seno del campo político o intelectual. “Los conflictos propiamente estéticos sobre *la visión legítima del mundo*, es decir, en última instancia, sobre lo que merece ser representado y la mejor manera de representarlo, son conflictos políticos (sumamente eufemizados) por la imposición de la definición dominante de la realidad y, en particular, de la realidad social”¹⁹⁴. La compleja relación entre arte y política, o arte y filosofía, se comprende en cierto grado por la equivalencia que ciertas posiciones tienen en ciertos momentos entre los distintos campos; equivalencias que, sin embargo, son por completo coyunturales. En otras palabras, que ninguna de las relaciones que en un momento concreto se llega a dar entre el campo artístico y otros campos de producción del conocimiento son inherentes al primero. De ahí la dificultad de argumentar de forma consistente la relación, por ejemplo, entre arte y política, arte y ciencia, arte y filosofía, o cualquier otra dupla, sin recurrir a ejemplos concretos de la historia del arte, que pueden, a su vez, contradecirse por otros ejemplos de la historia del arte. En suma, es posible afirmar que “no hay toma de posición cultural que no pueda ser objeto de una doble lectura en la medida en que pueda

¹⁹³ *Ídem*, p. 195.

¹⁹⁴ *Id.*, *El sentido social del gusto*, p. 202.

ser referida, por una parte, al universo de las tomas de posición culturales constitutivas del campo propiamente cultural y, por otra parte, a título de estrategias conscientes o inconsciente, al campo de las posiciones aliadas o enemigas”¹⁹⁵.

Por otro lado, el espacio de los posibles, en tanto que es el resultado de una actividad práctica, se encuentra objetivado de dos formas. Por un lado, como una incorporación dentro de los esquemas perceptivos y valorativos de los agentes; por otro lado, como estructura objetiva del campo a través de sus instituciones. Así, se puede afirmar que las posiciones que se toman en el campo están, en cierta medida, determinadas por el lugar que el agente juega en el campo objetivamente hablando. En otras palabras, se afirma que las instituciones culturales y artísticas, en tanto que son resultado de la objetivación de las discusiones vigentes dentro del campo artístico, traducidas en estructuras y políticas culturales, son mediadoras de la relación que los agentes mantiene con las diferentes posiciones existentes en el mismo. De esta manera, es posible argumentar que “todas las interacciones directas entre los agentes y las instancias de difusión o consagración están mediatizadas por la estructura de las relaciones constitutivas del campo, en la medida en que ellas deben su forma propia a la relación objetiva [...] entre las posiciones que los agentes en interacción ocupan en esta estructura”¹⁹⁶. Los agentes, en este sentido se ven determinados por tomar una posición y no otra en relación con el lugar que ocupan dentro del sistema artístico, al mismo tiempo que en función de las relaciones que mantienen con las diferentes instancias de la estructura cultural.

Una de las particularidades del campo artístico y cultural es la acumulatividad de su producción y sus discursos. En el campo tecnológico, por ejemplo, una innovación técnica con una misma función que un descubrimiento anterior puede desplazar por completo y anular el descubrimiento anterior. Sin embargo, en el campo artístico no puede hablarse de una mejora o un progreso entre sus diferentes productos. No se puede decir que el minimalismo es mejor que el expresionismo o que el arte clásico, simplemente porque no existe una equivalencia entre ellos, sino que cada uno responde a distintas problemáticas del campo en momentos distintos de la historia del mismo. En este mismo sentido, la acumulatividad del campo artístico tiende hacia la individualización de cada una de sus

¹⁹⁵ *Ídem*, p. 145.

¹⁹⁶ *Ídem*, p. 137.

expresiones en tanto que, cada nueva obra de arte tiene como presupuesto todas las obras anteriores, y en este sentido, representa un eslabón único en la cadena de innovaciones artísticas. “Debido a que toda la serie de ‘golpes’ pertinentes está presente prácticamente en el último, un acto estético es irreductible a cualquier otro acto situado en otra fila en la serie y la propia serie tiende hacia la unicidad y la irreversibilidad”¹⁹⁷. Esta irreversibilidad de la historia del campo se puede comprender justamente como resultado de la pugna que existe por la definición de cada una de las categorías del campo, que al mismo tiempo definen su historicidad. “El motor del cambio de las obras culturales [...] reside en las luchas cuyas sedes son los campos de producción correspondientes”¹⁹⁸. Así, las diferentes soluciones prácticas que los artistas utilizan en el proceso de creación, responden a la problemática vigente en el campo en un momento concreto recurriendo al horizonte de posibilidades que el propio campo le ofrece en ese instante particular. Así, incluso un artista que incorpora una técnica antigua en su producción, no está realizando una regresión histórica en el campo, sino que únicamente está utilizando una solución del horizonte de posibilidades del campo a un nuevo problema del mismo, creando así una innovación, en función de la pertinencia de la opción incorporada. Así, paradójicamente, incluso “los productores de vanguardia están determinados por el pasado hasta en las innovaciones previstas para superarlo, que están inscritas, como en una matriz original, en el espacio de las posibilidades inmanentes al propio campo. Lo que se produce en el campo es cada vez más dependiente de la historia específica del campo”¹⁹⁹.

Bajo esta perspectiva la innovación dentro del campo artístico siempre está acotada a las problemáticas del campo y las posibles soluciones que éste ofrece en un momento dado. En este sentido, Bourdieu afirma que “[h]ay pocas obras que no lleven la impronta del sistema de posiciones en relación con las cuales se define su originalidad y que no encierren indicaciones sobre la manera como el autor ha pensado la novedad de su empresa, es decir, aquello que a sus ojos la distingue de sus contemporáneos y de sus antecesores”²⁰⁰. En otras palabras, la innovación en sí misma sólo puede ser interpretada como tal si se es consciente de las consideraciones históricas que enmarcan una producción específica. Es

¹⁹⁷ *Id.*, *Las reglas del arte*, p. 242.

¹⁹⁸ *Id.*, *Razones prácticas*, p. 63.

¹⁹⁹ *Ídem.*, p. 70.

²⁰⁰ *Id.*, *El sentido social del gusto*, p. 96.

imposible hablar de una innovación sobre un marco abstracto que no comprenda el sistema que soporta a la obra. Es decir, el universo artístico en el cual una cierta obra se produce. Por otro lado, también se afirma que la innovación es el resultado de una actividad consciente, resultado del conocimiento por parte del artista de las premisas de la creación en un momento concreto en el cual busca incidir.

En un sentido mucho más radical, las revoluciones artísticas son también el resultado de este mismo horizonte, en tanto que “sólo se puede revolucionar un campo si se movilizan o se invocan las experiencias adquiridas de la historia del campo”²⁰¹. Sin embargo, una revolución profunda del campo, según Bourdieu, necesita una transformación de las relaciones de fuerza dentro del mismo. Es decir, que la revolución del campo artístico depende en gran medida de la posibilidad de movilizar sus distintas fracciones, haciendo que aquellas que se encuentran en la posición de poder, y que son las que normalmente controlan la definición oficial del arte, sean cuestionadas y desplazadas por otras fracciones contrarias que sostienen definiciones distintas. “Las transformaciones radicales del espacio de las tomas de posición [...] solo pueden resultar de transformaciones de las relaciones de fuerza constitutivas del espacio de las posiciones que a su vez se han hecho posibles gracias a la concurrencia de las intenciones subversivas de una fracción de los productores y de las expectativas de una fracción del público”²⁰². Así, no es suficiente con que existan nuevas posiciones contrarias a la posición oficial sobre la definición del arte. También es necesario que exista, asu vez, una transformación en el consumo que propicie la aceptación de las nuevas formas estéticas, y con ello posibilite la objetivación de las nuevas posiciones al posicionarse, éstas, como parte de las instituciones y discursos sobre el arte.

Es suma, podemos interpretar a la toma de posición como un espacio para la determinación personal y la subjetividad que tiene lugar dentro del campo, en la medida en que se asumen sus límites en los márgenes de lo que ‘es posible’ dentro de cierto punto pensar en función del propio campo en su inmanencia. Si bien, éste es un tipo de subjetividad sumamente restringida en tanto que tiene como determinantes al campo mismo, y la trayectoria dentro de éste, no resulta del todo desalentador pensar que este grado de libertad es, sin embargo, suficiente para dar cabida a manifestaciones sumamente

²⁰¹ *Id.*, *Las reglas del arte*, p. 158.

²⁰² *Ídem*, p. 347.

interesantes de singularidad individual, por más que siempre deba ésta de remitirse a lo social. Al mismo tiempo, esta forma de asumir la posibilidad de una subjetividad, enmarca a la misma dentro de un horizonte que la politiza y que permite evidenciar las luchas de poder en las que ésta se manifiesta.

3.2. 4 Producción

Semejante a la teoría marxista sobre la práctica, Bourdieu supone la existencia de dos momentos distintos y correlativos en la práctica artística: Un momento de Producción y un momento de consumo. En lo que concierne al concepto de producción, éste puede considerarse en contraposición con el concepto más tradicional de creación. En este sentido, la producción apunta, a diferencia del concepto de creación, a un proceso a partir del cual la obra de arte puede alcanzar su estatus como tal, y no como un momento específico y definitivo donde la obra se conforma definitivamente. En este mismo sentido, en tanto que la obra de arte es el resultado de un proceso, o una operación continua, la obra nunca está completamente formada como obra de arte, y su artisticidad no es una parte inherente de sí, sino que depende de valores externos que le permiten llegar a dicho estatus. Es decir, que la obra de arte no se explica por el mero fenómeno de la transformación material de un objeto por parte del artista, sino que implica un proceso que habrá de llevar a la existencia de la misma, y el cual le dota de valor. Proceso que, por otra parte, no garantiza que una obra de arte sea siempre, y de manera permanente, valorada como tal.

Ahora bien, el momento de la producción no excluye la transformación material que lleva a la formalización de la obra, sino que engloba a ésta y la significa. Este argumento se contrapone a aquellas teorías que afirman que la obra de arte obtiene dicho estatus, únicamente, a partir de sus cualidades formales en el momento de ser ‘creada’, al mismo tiempo que contra las teorías que ven el momento de creación como un momento casi místico donde el artista realiza una transfiguración material que transforman un objeto material cualquiera en una obra de arte. En ambos casos, Bourdieu responderá que la valoración de un objeto como obra de arte, más que depender de las cualidades formales de éste, está sujeta a su proceso de producción, completamente ligado al lugar que ocupa el artista como productor dentro del campo determinado. En este sentido, se afirmara que “[e]s el campo de producción en tanto que sistema de las relaciones objetivas entre esos

agentes o esas instituciones y sede de las luchas por el monopolio del poder de consagración donde continuamente se engendran el valor de las obras y la creencia en ese valor”²⁰³. En otras palabras, la percepción de ciertos objetos como obras de arte, parte del efecto de creencia que el campo artístico, en su estado práctico, produce a partir de la objetivación de categorías de valoración y esquemas de percepción. Dicha objetivación no es solo aquella que se lleva a cabo en la propia transformación material que supone la creación de una obra de arte, sino principalmente aquella que se produce en las estructuras objetivas del campo, plasmada a través de sus instituciones; ejemplo de lo cual es la propia sustancialización de los principios del campo en la figura del artista. En este sentido, el valor de la obra de arte es producto de la creencia en una serie de categorías que permiten considerar a dicho objeto como valioso, categorías que no son de orden subjetivo, sino que están objetivadas en el propio campo artístico. De esta manera, es posible afirmar que “las estructuras objetivas del campo de producción son el origen de las categorías de percepción y de valoración que estructuran la percepción y la valoración de las diferentes posiciones que ofrece el campo y de sus productos”²⁰⁴. Dicho argumento no sólo desplaza la ‘artisticidad’ del objeto fuera de éste, como también sucede en varias teorías que de manera similar afirman que no es el objeto quien realmente ostenta en sí las cualidades artísticas, y que ubican éstas en el extremo de la subjetividad, como resultado de la interpretación y las disposición del sujeto frente a la obra; sino que, a su vez, la teoría de Bourdieu contempla el hecho de que dichas disposiciones son también un producto de las propias estructuras objetivas del campo, acotando de esta manera el papel de la subjetividad en la valoración artística. En otras palabras, las cualidades estéticas de un objeto no son suficientes para considerar un objeto como artístico. Para que esta transfiguración suceda es necesario que el objeto se inserte en la red de relaciones objetivas que le permiten adquirir dicho estatus. La verdadera creación de la obra de arte no sucede en el momento de su configuración material-formal, ni tampoco en el momento de su recepción o goce por parte de un espectador, sino en el momento en que dicho objeto se inserta en una red objetiva de relaciones sociales y culturales, y pone en contacto ambos extremos de forma mediada. Así, en suma, cuando se afirma que la obra de arte es el resultado de un proceso de producción,

²⁰³ *Id.*, *El sentido social del gusto*, p. 159.

²⁰⁴ *Id.*, *Las reglas del arte*, p. 249.

ello hace referencia a la necesidad que tiene cualquier objeto, para convertirse en una obra de arte, de ser introducido en un sistema objetivo que lo determine en relación con los esquemas que definen lo artístico en un momento concreto. En este sentido, la producción de una obra de arte está determinada en distintos sentidos. En primer lugar en tanto que ésta en realidad no es una transformación libre, en un sentido radical o absoluto, sobre la materia; sino que depende de un sistema objetivo de posibilidades estéticas determinadas históricamente, que limitan las opciones de lo que es artístico y lo que no en un momento concreto. En segundo lugar, el objeto artístico no puede ser creado por cualquier persona, sino que es necesario que esta acción sea ejecutada por un artista, que no es otra cosa que un personaje autorizado socialmente para dicha actividad, en relación a su cumplimiento con una serie de determinaciones implícitas en las propias estructuras sociales que le autorizan. Finalmente, es necesaria la existencia objetiva de instituciones, y redes sociales y culturales, constitutivas del campo artístico, a través de las cuales se objetivan las determinaciones estéticas socialmente reguladas. Vale la pena resaltar en este punto, que lo artístico no reside, entonces, en el objeto ni en el sujeto, sino en la relación que se da entre ambos, mediada por las estructuras sociales a partir de las cuales se determinan una serie de disposiciones y expectativas que determinan tanto el momento de la creación de las obras de arte, como el momento de su consumo. Así, una obra de arte hace coincidir a través de una serie de cualidades estéticas y formales objetivadas en la pieza, las determinaciones sociales que rigen los horizontes lo artístico en un momento concreto, con las expectativas, igualmente sociales, que rigen el consumo de una obra de arte. Es el sistema de relaciones objetivas que se materializa en las instituciones artísticas, el que en una escala social e individual, determina y produce tanto los esquemas que rigen la creación por parte del artista, como el goce por parte de los espectadores. Cabe aquí señalar que las instituciones culturales y artísticas a las que se hace referencia no son únicamente aquellas así consideradas de forma explícita, sino todas aquellas estructuras sociales a través de las cuales el individuo sufre un proceso de cultivación, que lo determinan como agente social, y que forma sus esquemas perceptivos y valorativos tales como la familia o la escuela.

Ahora bien, en el mismo sentido, Bourdieu afirma que en la actualidad la radicalización de la autonomía del campo artístico ha llevado a crear la ilusión de que es el artista quien, de forma completamente independiente, dota de valor a sus creaciones, sin la

necesidad de un campo que le autorice. Hecho que se radicaliza aun más en las expresiones contemporáneas, donde la desvalorización de la forma, y la preponderancia del trabajo conceptual hacen que la autoría se centre más en la conceptualización del proyecto que en su ejecución material, por lo que ésta se ve simbólicamente reducida a la adjudicación material que constituye la firma del autor. En este sentido, este arte, “que ha alcanzado un alto grado de autonomía, representa uno de los límites de las formas posibles de la actividad productiva: [...] se encuentra reducida a la mínima expresión con respecto a la parte de transformación propiamente simbólica, la que lleva a cabo la imposición de una firma de pintor”²⁰⁵. Se alcanza a ver, pues, como, en la actualidad, se acentúa la importancia de la autoría en el trabajo artístico, a pesar de que los discursos internos del campo artístico afirman lo contrario. En cierta manera, ello se explica por la explicitación de los principios del campo que acompañan su progresiva autonomía. Es decir, lo que en otras teorías se explica como una creciente autoconciencia del campo artístico, también puede entenderse como un incremento de la autonomía artística, donde, si bien se carece de principios de regulación explícitos u objetivos para la producción (de ahí que algunos lleguen a afirmar que cualquier cosa pueda ser arte), en cambio si existen principios objetivos para la legitimación de los artistas, aun cuando su explicitación sea únicamente relativa, y muchas veces se prefiera recurrir a eufemismos. Así, es posible afirmar que “el principio de eficacia de los actos de consagración reside en el propio campo, y nada resultaría más vano que buscar el origen del poder ‘creador’ [...], fuera de este espacio de juego que se ha ido instituyendo progresivamente, es decir en el sistema de relaciones objetivas que lo constituyen, en las luchas que en él se producen, en la forma específica de creencia que en él se engendran”²⁰⁶.

Así, si bien la producción “orienta la mirada hacia el productor aparente [...], impidiendo plantear quien ha creado a ese ‘creador’ y el poder mágico de transubstanciación del que está dotado; y también hacia el aspecto más visible del proceso de producción, es decir, la fabricación material del producto”²⁰⁷, haciendo posible “afirmar la especificidad y la insustituibilidad del productor poniendo el acento sobre el aspecto más

²⁰⁵ *Ídem*, p. 259.

²⁰⁶ *Ídem*, p. 255.

²⁰⁷ *Ídem*, p. 253.

específico y más irremplazable del acto de producción artística”²⁰⁸, es decir, el artista y el producto de su actividad. Sin embargo, afirma Bourdieu, debemos de darnos cuenta que “[e]l productor del valor de la 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 fetiche al producir la creencia en el poder creador del artista”²⁰⁹. En otras palabras, el verdadero valor de la obra no reside en la capacidad intrínseca del artista de convertir objetos cualesquiera en obras de arte únicamente a través de su producción, su apropiación por medio de la firma, o estrategias contemporáneas como la recontextualización de dichos objetos en espacios de consumo artístico como el museo. Si la firma del artista es capaz de crear esa ilusión, es únicamente en tanto que éste ha sido autorizado por el propio campo artístico para ello. Es decir, en tanto que actúa legitimado por el propio campo artístico y su nombre es asociado a él. En otras palabras, “el artista que hace la obra está hecho a su vez, en el seno del campo de producción, por todo el conjunto de aquellos que contribuyen a ‘descubrirlo’ y a consagrarlo como artista ‘conocido’ y reconocido”²¹⁰.

En suma, a partir de la producción se pueden afirmar dos premisas. En primer lugar, que la obra de arte es el resultado de un proceso material, pero también simbólico de transformación. En segundo lugar, que a pesar de que dicho proceso es operado por el artista, éste, en tanto que agente del campo, únicamente es capaz de ello dado que ha sido legitimado como tal por el propio campo. Haciendo, así, al propio artista el producto del campo, y así su producción un reflejo del estado actual del mismo.

3.2.5 Consumo

Al igual que lo que sucede en el caso de la producción artística, encontramos en la descripción que hace Bourdieu sobre el consumo artístico rasgos comunes a la teoría marxista, en el sentido de que, al igual que en aquella, esta teoría sostiene una correlación entre consumo y producción la cual hace posible pensar que en cierta medida el consumo está determinado por las mismas estructuras que determinan la producción. Esto es más fácil de entender si pensamos que los horizontes de consumo artístico operan bajo los mismos esquemas prácticos que la producción, y que, en este sentido, tienen como

²⁰⁸ *Id.*, *El sentido social del gusto*, p. 69.

²⁰⁹ *Id.*, *Las reglas del arte*, p. 339.

²¹⁰ *Ídem*, p. 253.

resultado generar valores y esquemas perceptivos similares a aquellos de los productores. Este hecho se acentúa incluso más en el contexto actual del arte, en el cual la autonomía discursiva alcanzada por el campo artístico hace necesario un proceso de cultivación por parte de aquellos que buscan consumir este tipo de arte, lo cual pone comúnmente en contacto a productores y consumidores de una forma mediada por las instituciones culturales. Aun cuando esta forma de consumo es coyuntural a nuestra época, ello nos permite observar dos cuestiones que son de interés para Bourdieu. Por un lado el hecho de que, como ya se menciona, el consumo es correlativo a la producción. Y en segundo lugar, que a partir de esta premisa, es también posible afirmar que el consumo de arte y la apreciación del mismo no son facultades naturales del hombre, sino actividades prácticas resultantes de un proceso históricamente determinado de cultivación, que hace posible para una persona el comprender y apreciar una obra de arte.

Así bien, podemos afirmar que “toda obra es construida, de alguna manera, dos veces, por el productor y por consumidor”²¹¹. Es decir, que, mientras que la obra en su existencia material se debe principalmente al productor de la misma (con la acotaciones que se ha hecho al respecto anteriormente), el consumo también es parte fundamental de la existencia de la misma, en tanto que es a partir de éste que la obra adquiere un significado. “El consumo es, en este caso, un momento de un proceso de comunicación, es decir, un acto de desciframiento, de decodificación, que supone el dominio práctico o explícito de una cifra o un código”²¹². Esto supone, por un lado, que la obra no tiene un significado cerrado e inherente a su constitución objetiva, sino un horizonte de significados que se derivan de la red de intereses que constituyen el campo artístico. Y, por otro lado, que para acceder a dicho horizonte de significaciones es necesario estar en contacto con los códigos necesarios para la ‘correcta’ comprensión de la obra de arte. En este sentido, la teoría de Bourdieu se sostiene sobre varias premisas que la relacionan con las modernas teorías de la interpretación y que apuntan hacia el hecho de que el significado de la obra no es un hecho objetivo, dado que no existe una sola y única significación posible, como tradicionalmente consideran las teorías ontológicas o aquellas que remiten el significado de la obra a las intenciones del autor al crearla, sino una multitud de significaciones dadas por las

²¹¹ *Id.*, *El sentido social del gusto*, p. 75.

²¹² *Ídem*, p. 232.

condiciones sociales del consumo, los canales de mediación del mismo, y las disposiciones del propio sujeto que interpreta la obra. Por otro lado, esta teoría también implica que la obra de arte es, tanto por su construcción interna, como por las redes sociales en que le dan valor y significado, un mensaje complejo que necesita de interpretación, y que dicha interpretación supone la necesidad de un código para descifrar el mensaje de la obra. Finalmente, el último presupuesto que subyace a esta teoría, es la afirmación de que el correcto consumo de una obra es un acto interpretativo hasta cierto punto racional, y no como sucede en otras teorías, un acto puramente sensitivo o vivencial inmediato. “La obra de arte adquiere sentido y reviste interés sólo para quien posee la cultura, es decir, el código según el cual está codificada.”²¹³. Es decir, que el arte no es sólo una experiencia que el sujeto consume de forma adecuada al sentirla o conmovirse por ella, sino que este momento solo es posible si el sujeto cuenta con las disposiciones, el marco perceptivo, y el código de interpretación que le permiten valorar y apreciar la obra de arte como tal y comprender su significado. Es decir, que “el encuentro con la obra de arte [...] supone un acto de conocimiento, una operación de desciframiento, de decodificación, que implica la aplicación de un patrimonio cognitivo, de un código cultural”²¹⁴.

En cierto punto podría afirmarse que esta teoría considera que cualquier interpretación posible es adecuada. Sin embargo, sería erróneo suponer que todo acto interpretativo es válido. Lo que en realidad se afirma es que aun cuando existen un horizonte de interpretaciones posibles, y no una interpretación única, estas interpretaciones están acotadas por un marco de interpretación dado por las condiciones sociales de la producción y el consumo, así como por las instancias de mediación entre ambas. Esta fórmula es falible si con ella se busca explicar de forma diacrónica expresiones culturales como el así llamado arte primitivo. Sin embargo, cabe recordar que para Bourdieu el arte sólo existe como tal desde el siglo XVIII con la aparición de un campo propiamente artístico y relativamente autónomo.

Así, pues, el significado de la obra, más que depender directamente del consumidor, está determinado por las estructuras sociales que legitiman las obras, y al mismo tiempo determinan los esquemas perceptivos de los consumidores. “El sentido público de la obra

²¹³ *Ídem*, p. 233.

²¹⁴ *Ídem*.

[...] se constituye en un proceso de circulación y de consumo dominado por las relaciones objetivas entre las instancias y los agentes que se encuentran comprometidas en ellas”²¹⁵. En suma, como se afirmó con anterioridad, el significado de la obra es resultado de un proceso que involucra a la obra de arte como circunstancia objetiva, en relación con las disposiciones y esquemas perceptivos del consumidor de la misma, así como el juego de posiciones que dicho consumidor juega dentro de las instituciones de circulación y consumo de los productos culturales y artísticos. Lo que nos permite afirmar que, “la obra ésta es hecha en efecto no dos veces, sino cien, mil veces, por todos aquellos a quienes interesa, que sacan un interés material o simbólico al leerla, al clasificarla, al descifrarla, al comentarla, al reproducirla, al criticarla, al combatirla, al conocerla, al poseerla”²¹⁶.

Ahora bien, como se alcanza a ver, el caracterizar el goce artístico como una forma de consumo implica una ruptura significativa con las teorías que explican este goce como una facultad *a priori*, y que solo es posible en un acercamiento desinteresado al objeto por parte del sujeto. Si bien, Bourdieu rescata que, “la categoría de los objetos de arte se definiría por el hecho de que reclama ser percibida según una intención propiamente estética, es decir, en su *forma* más que en su *función*”²¹⁷, también aclara que este tipo de percepción solo es posible en circunstancias históricas específicas y por parte de sujetos que han sido cultivados para ello. En este sentido, afirma que “[l]as oposiciones que estructuran la percepción estética no vienen dadas *a priori*, sino que, históricamente producidas y reproducidas, son indisociables de las condiciones históricas de su establecimiento; [...] nada hay menos natural que la aptitud para adoptar ante una obra de arte y más aun ante un objeto cualquiera una postura estética”²¹⁸. En otras palabras, si por un lado es real que la experiencia estética tiene como fundamento un distanciamiento tanto del sujeto, como del objeto de su estado cotidiano; también es cierto que dicha distancia sólo es posible en circunstancias históricas específicas, en las cuales, por un lado, existen las condiciones de libertad para los sujetos para gozar de un relativo ocio, mientras que por otro lado, existe la constitución de un campo artístico que permita determinar un valor para ciertos objetos independientemente de su valor funcional o económico. En este sentido,

²¹⁵ *Ídem*, p. 97.

²¹⁶ *Id.*, *Las reglas del arte*, p. 259.

²¹⁷ *Id.*, *El sentido social del gusto*, p. 66.

²¹⁸ *Id.*, *Las reglas del arte*, p. 438.

Bourdieu lanza la pregunta:

¿Cómo no ver [...] que el juego desinteresado de las sensibilidades, el ejercicio puro de la facultad de sentir, en pocas palabras el uso llamado trascendental de la sensibilidad suponen unas *condiciones históricas y sociales de posibilidad* y que el placer estético, ese placer puro que ‘ha de poder ser experimentado por todos los hombres’ es el privilegio de aquellos que tienen acceso a las condiciones en las que la disposición ‘pura’ puede constituirse duraderamente?²¹⁹.

En este sentido, Bourdieu se enfrenta especialmente a la teoría kantiana, que pretende describir una forma de experiencia estética pura y desinteresada, como modelo universal, o trascendental, de experiencia. Para Bourdieu, esta descripción de la experiencia estética, “produce el efecto de construir una experiencia particular de la obra de arte en norma universal de toda experiencia ‘estética’ posible, por lo tanto de legitimar, tácitamente, una forma particular de experiencia y, con ello, a aquellos que tienen el privilegio de acceder a ella”²²⁰. Así, más que ser un modelo universal, legitima un modelo históricamente delimitado de ser humano, alrededor del cual se construye una barrera que crea una distancia entre las distintas formas de ser de la humanidad, al mismo tiempo que privilegia a una sola de estas formas. En este sentido, “[l]a negación del goce inferior, grosero, vulgar, venal, servil [...] encierra la afirmación de la superioridad de los que saben satisfacerse con placeres sublimes, refinados, desinteresados, gratuitos, distinguidos”²²¹. En otras palabras, legitima las diferencias sociales y erige una barrera entre ellas que se justifica en nombre de valores que supuestamente pretenden acercarse a la sociedad. El fundamento de esta experiencia estética ‘pura’, son las condiciones sociales que permiten, por un lado la emergencia de un grupo social que goza de cierta autonomía social y económica; y por otro lado, a la par de ello, la creación de un campo artístico a partir de ciertas prácticas sociales que reconocen en su propia autonomía un modelo a partir del cual sus productos habrán de caracterizarse. Así:

²¹⁹ *Id.*, *Razones prácticas*, p. 212.

²²⁰ *Ídem*, p. 214.

²²¹ *Id.*, *El sentido social del gusto*, p. 239.

Si el consumo adecuado de obras de arte está predispuesto a cumplir una función social de distinción, es porque la aptitud para realizar el ideal histórico de la percepción ‘pura’, al precio de una ruptura con la percepción cotidiana, es producto de un tipo particular de condiciones sociales. La obra de arte considerada como bien simbólico sólo existe como tal [...] para quien posee el código históricamente constituido, reconocido socialmente como la condición de apropiación simbólica de las obras de arte ofrecidas a una sociedad determinada en un momento dado del tiempo²²².

No existe, pues, una facultad pura de goce estético. En tanto que ésta es el resultado de condiciones históricas específicas no se puede hablar de que una facultad que permita el goce artístico. De la misma manera, incluso la sensibilidad para valorar el arte no es sino el desarrollo de esquemas perceptivos favorecidos por ciertas prácticas sociales. Así, por ejemplo, incluso la mirada “es un producto de la historia reproducido por la educación. Forma parte del modo de percepción artística que hoy se impone como legítimo [...]. La mirada ‘pura’ es una invención histórica correlativa con la aparición de un campo de producción artística autónomo”²²³.

En suma, “la experiencia de lo bello de la que Kant nos facilita una descripción rigurosa tiene unas condiciones de posibilidad económicas y sociales [...] [por lo que] la posibilidad antropológica cuyo análisis traza Kant sólo podría volverse realmente universal si esas condiciones económicas y sociales estuvieran universalmente distribuidas” b213. Finalmente, si de alguna manera pudiéramos llegar a creer que el arte está llamado a ayudar a emancipar al ser humano, esto no se debe a que los hombres deban de cultivarse en el goce estético para completarse como personas. Sino porque el arte encierra en sí los ideales históricos que vieron emerger al propio campo artístico y permitieron su autonomía. Ideales que de alguna manera, aun ahora buscan una cierta igualdad para los hombres, fuera de las distancias que crean las diferencias económicas y sociales. Y porque dichos ideales pueden objetivarse de forma práctica a través del arte debido a su propia autonomía, dándole la oportunidad de proponer modelos económicos y sociales que pueden llegar a erradicar las condiciones económicas que son base de la diferencia.

Ahora bien, en lo que toca al consumo del arte moderno o contemporáneo, cabe

²²² *Ídem*, p. 72.

²²³ *Ídem*, p. 235.

resaltar, que la radicalización de la autonomía del campo artístico ha llevado a la necesidad de una especialización en el propio consumo. Dando así como resultado la necesidad por parte de los consumidores de educarse en el conjunto de las prácticas artísticas para llegar a consumirlas de forma adecuada. “Un arte que encierra cada vez más la referencia a su propia historia apela a una mirada histórica; demanda ser referido no a ese referente exterior que es la ‘realidad’ representada o designada sino al universo de las obras de arte del pasado y del presente”²²⁴. En otras palabras, a diferencia del arte clásico que aun mantenía ciertos nexos con la realidad a través de la importante categoría histórica de mimesis, este nuevo arte tiene como referente al propio campo artístico, y sus distintas representaciones no pueden entenderse correctamente teniendo como referencia a la realidad, sino todo lo contrario, éstas hacen referencias al propio horizonte del campo artístico y, como ya se ha visto, a la propios embates que se dan en su interior. Así, paradójicamente “el consumo correcto de este arte que es el producto de una ruptura permanente con la historia, con la tradición, tiende a convertirse en completamente histórico: el deleite exige como condición la conciencia y el conocimiento del espacio de las posibilidades cuyo producto es la obra”²²⁵. Así, finalmente, se puede afirmar que, “cada vez es menos frecuente que el deleite no exija como condición la conciencia y el conocimiento de los juego y de los envites históricos cuyo producto es la obra, de la ‘aportación’ [...] que ella representa y que evidentemente sólo puede ser captada a través de la comparación y la referencia histórica”²²⁶. En otras palabras, que el goce artístico, parte del valor que se le da a las obras de arte en función de las posiciones, desplazamientos y movimiento que éstas realizan en relación con el horizonte de posibilidades que el campo artístico ofrece, dando como resultado el hecho de que la obra de arte solo pueda ser apreciada por aquel que tenga conciencia de dicho horizonte.

²²⁴ Ídem, p. 236.

²²⁵ Id., Razones prácticas, p. 70.

²²⁶ Id., Las reglas del arte, p. 369.

4.0 Conclusiones

Es este punto es posible hacer una síntesis de las distintas definiciones de la práctica que se han expuesto, con el objetivo de enunciar un modelo general sobre la misma, a partir del cual sea posible describir y fundamentar los fenómenos artísticos contemporáneos. En este sentido, existen cuatro preguntas centrales que este modelo debe de responder sobre las prácticas artísticas: en primer lugar, la pregunta en torno al fundamento que cohesionan las distintas actividades prácticas que se agrupan en torno al arte. Es decir, ¿qué es aquello que nos permite agrupar de forma objetiva una serie de prácticas y cobijarlas bajo la categoría de arte? En segundo lugar, la pregunta en torno al papel del sujeto y su actividad dentro de las prácticas artísticas. En otras palabras, este modelo debe de poder explicar cómo es que un sujeto adquiere el papel de artista, y que papel mantiene su actividad dentro del campo del arte. En tercer lugar, debe de explicar cómo es que un objeto llega a transfigurarse en un objeto artístico, además de explicar los diferentes papeles que desempeñan los distintos actores o instituciones del campo en la validación de dicho proceso. Finalmente, debe de explicar el papel de la práctica en la construcción del arte como un campo autónomo e históricamente determinado, así como su relación con otros campos y con el horizonte cultural en el cual se desenvuelve.

Como ya se ha mencionado con anterioridad las tres posiciones aquí desarrolladas parten de un antecedente en común en la teoría marxista sobre la práctica, por lo que, a pesar de las diferencias inherentes a cada posición, podemos encontrar algunos supuestos básicos que nos autorizan a hacer una síntesis de estas teorías. Entre estos supuestos, hay que subrayar, en principio, el hecho de que estas tres posiciones dan un papel central a la práctica. En este sentido todas las teorías aquí expuestas descartan la clásica oposición entre teoría y práctica, afirmando que la práctica y la teoría pueden considerarse como saberes complementarios, que no pueden existir el uno sin el otro. En este sentido, las tres posiciones afirman que la práctica constituye un saber y una forma de conocimiento, que incluso puede considerarse que es más profundo, o que por lo menos antecede, al saber teórico, en el sentido de que el saber práctico se inscribe de manera indeleble sobre los sujetos prácticos en un nivel físico e inconsciente, e incluso los determina en tanto que sujetos. Así, se puede afirmar que otro de los supuestos que estas teorías comparten, hasta cierto punto, es el hecho de que en todas ellas se elabora un modelo sobre la subjetividad

que rompe radicalmente con las teorías que se desprenden del kantismo, que consideran la existencia de la subjetividad como una estructura cerrada y universal. En este sentido, los modelos de subjetividad aquí expuestos consideran que la subjetividad es el resultado de un proceso histórico, pero a la vez práctico que determina a las personas para formarse como sujetos, y de esta manera asimilar la red de relaciones sociales de la que forman parte. Así, más que con un sujeto trascendental, nos encontramos con un sujeto que es tal, sólo en la medida en que sus gustos, sus disposiciones e incluso su marco perceptivo se ven determinados por un horizonte social en el cual se desenvuelven, el cual está, a su vez, determinado históricamente. En otras palabras, este modelo niega la existencia de tal cosa como un sujeto natural, y en su lugar afirma que para que tal cosa como el sujeto exista son necesarias las relaciones sociales a las que éste se ve expuesto. Partiendo de la premisa anterior, otra posición que estas teorías sobre la práctica comparten es la afirmación de que es dentro de ésta donde podemos encontrar una síntesis entre el sujeto y el objeto, separados tradicionalmente por las teorías modernas que suelen ubicar a ambos en extremos opuestos. Así, según estas teorías, es dentro de la práctica donde podremos encontrar una síntesis en la cual el sujeto pasa de ser pura conciencia, y trasciende con su actividad hacia el mundo material; al mismo tiempo que es el mundo objetivo es el que determina los horizontes de la subjetividad. Por otra parte, otro punto en común entre estas teorías, se desprende de la premisa de que la práctica tiene un carácter histórico. De esta forma, se afirma que el sentido de ésta es incomprendible si se extrae tanto de su contexto social, cultural y político presente, como si trata de entender fuera de su devenir histórico. Devenir que no es de ninguna manera teleológico, sino concreto.

En suma, podemos afirmar que la práctica, a diferencia de la mera actividad, está orientada hacia un objetivo, aun cuando éste no sea explícito o siquiera sea consciente. Pero en todo caso significa la expresión de una voluntad frente a un interés específico, sea éste explícito o no. En este sentido la actividad práctica, más que ser consecuencia de una forma de autonomía radical, es el resultado de la determinación del sujeto por parte de modelos prácticos de los cuales se derivan las diferentes formas de valor e interés. Estos modelos, pueden describirse no solo como un conjunto de saberes, técnicas y discursos que orientan la acción, sino más allá, como esquemas perceptivos y de valores, según los cuales el sujeto se orienta en el mundo. De esta manera, la práctica se entiende como una forma de

conocimiento y saber que se traduce en el sujeto como una forma de verdad sobre el mundo. Por lo tanto, es erróneo pensar que el sujeto de la práctica esté coartado en su libertad o autonomía por la práctica, sino que en realidad es ésta la que da lugar a las diferentes formas de subjetividad existentes, y la que permite ponerlas en juego en el mundo real. Por otra parte, las prácticas tampoco se constituyen como conjuntos inamovibles, sino que ellas mismas experimentan contantes transformaciones a partir de su desarrollo histórico concreto. De tal manera que el cuerpo de saberes que las distintas prácticas encierran en sí no es siempre el mismo, ni estos forman un conjunto rígido en el cual no podamos encontrar transformaciones; al grado que incluso es posible encontrar combinaciones entre el cuerpo de saberes de distintas prácticas que ejercen campos de influencia entre sí. En este sentido, la práctica es estructurada, mas no necesariamente sistemática, en tanto que la lógica a la cual responden no necesariamente comporta una coherencia absoluta, sino que responde a esquemas de valoración que no son en ningún sentido universales, y que la mayoría de las veces comprenden valores mixtos determinados por las distintas fuerzas que determinan la estructura de la práctica como un todo. En este sentido, las prácticas siempre se fundamentan en premisas que más que ser principios objetivos y coherentes, son principios epistemológicos que constituyen el núcleo de la creencia sobre la cual se estructura la propia práctica, y que cumplen principalmente una función coercitiva de los sujetos de la práctica. Esta fundamentación es resultado de la forma en que la práctica se historiza, en tanto que ésta no tiene como motor de su transformación un eje único, sino que todo lo contrario su transformación es el resultado de luchas estratégicas en las cuales se comprometen dos tipos distintos de fuerzas, independientes por completo de la voluntad de los sujetos. Por un lado, las fuerzas que resultan de las tensiones internas generadas por los intereses que la práctica, en tanto que cuerpo de saberes relativamente autónomos, genera entre aquellos que comprometen distintas formas de verdad con modelos de práctica concretos, y que así buscan imponer una forma de verdad como la única. Por otro lado, las fuerzas que influyen a la práctica desde el exterior a través de tensiones indirectas sobre los intereses internos del campo. Estas fuerzas son por lo general parte de estructuras que trascienden campos específicos y que de esta manera determinan al total de la sociedad, como es el caso de la economía e incluso la política. Finalmente, cabe afirmar que la práctica pone en contacto al sujeto con

el mundo de los objetos en dos sentidos: Por un lado, en tanto que es a través de la práctica como el sujeto transforma materialmente el mundo y lo adecua a sus propias intenciones, haciendo de éstas, parte del mundo objetivo. Por otro lado, en tanto que el mundo de la práctica también se objetiva en la propia constitución del mundo social, como un mundo de instituciones que objetivan y solidifican el conjunto de saberes y técnicas, los esquemas de percepción y de valores, y los discursos que comprenden a la práctica.

Por otra parte, resulta importante resaltar que, aún cuando la práctica goce de una autonomía relativa, tanto como campo de conocimiento, como actividad transformadora de la realidad, ésta, a su vez, mantiene una dialéctica con la teoría, que le permite dar cabida a la reflexión sobre sus propios principios, así como a crear un campo discursivo que da lugar a la transformación del propio campo práctico a través de la actividad crítica. Dicha dialéctica actúa en ambos sentidos, ya que, mientras que la teoría permitirá a la práctica sistematizar sus principios y problematizar su propia estructura; al mismo tiempo será la práctica quien brindará el verdadero objeto de la teoría. Sin embargo, vale aclarar, que de ninguna manera la teoría será el único, ni el más importante de los motores de la práctica, siendo en realidad la transformación del campo técnico de la práctica, así como el desplazamiento de la red de relaciones entre saberes y campos específicos, algunos de los elementos que impulsarán con mayor fuerza las revoluciones dentro de la práctica. En este contexto, la teoría jugara un papel que ayudara sistematizar y definir las diferentes posiciones discursivas que permitirán a los agentes de la misma explorar y problematizar el nuevo horizonte sobre el cual habrá de desempeñarse la práctica. No existe mejor ejemplo de esta dialéctica entre teoría y práctica, que la relación que se presenta entre la teoría y la práctica artística, donde logramos observar cómo, mientras que la teoría intenta definir los horizontes y problemáticas de la práctica artística, es la evolución técnica, así como la alianza entre el arte y nuevos campos del conocimiento, aquello que dispone en mayor medida la posibilidad de revoluciones dentro del arte. Sin embargo, tratando de no caer en un tecnocentrismo, ni en una simplificación que acabe por caricaturizar la estructura de las revoluciones del horizonte de la práctica, cabe complejizar un poco dicho proceso, afirmando que, si bien la teoría no lleva la batuta de la transformaciones dentro de la práctica, será en muchas ocasiones dentro del horizonte discursivo y teórico de la misma donde se definirá la aceptación o el rechazo de una nueva técnica, muchas veces acelerando

o retrasando una transformación del campo.

Ahora bien, regresando a la exposición anterior sobre la generalidad de la práctica, cabe señalar que, aun cuando existe un número considerable de similitudes entre las distintas teorías expuestas, es importante matizar un poco la proximidad entre ellas y resaltar algunas de sus diferencias y discrepancias, en función de considerar las innovaciones que cada una de ellas introduce dentro del concepto de práctica, pero también aquellos puntos en los que los autores caen en excesos. Una de las principales discrepancias entre estas teorías radica en la naturaleza de la actividad práctica que cada uno de los autores comprende. Mientras que para Sánchez Vázquez la actividad práctica consiste principalmente en el trabajo transformador material, en el cual se fundamentan el resto de las formas de práctica; en los otros dos autores, la práctica no tiene un carácter tan definido y está mucho más sujeta a la forma en que las actividades se relacionan con respecto a redes sociales concretas. Así, si bien la postura que toma Sánchez Vázquez le permite acentuar el papel de la creación en la práctica, y rescatar con ello la relación entre sujeto y objeto que se realiza en este proceso, también es cierto que su postura lo lleva a ciertos excesos, en los que a veces parece querer hipostasiar la práctica, y sobre todo su faceta como trabajo concreto, como el fundamento de un modelo universal de naturaleza humana, del cual en principio quería escapar. Ello también es visible dentro de su teoría estética, en la cual se subraya la transformación material como fundamento de la creación artística, con lo cual incluso se alcanza a dar un sentido ontológico al arte, entendido como actividad creadora. Postura que contradice la postura mucho más historicista de Bourdieu, y que incluso se vería por completo negada en las prácticas artísticas contemporáneas, donde se ha perdido el peso de la transformación material dentro de la creación artística.

Algo similar sucede, en este sentido, con el carácter que cada uno de estos autores le da a la subjetividad. Mientras que los tres coinciden con que el sujeto es el resultado de procesos sociales e históricos complejos que se traducen a través de la práctica en esquemas perceptivos, en ciertas facultades y en ciertos valores, cada uno describe de forma un tanto distinta dichos procesos y pone un acento particular en algunos de ellos. En este sentido, tal vez la postura menos cercana entre las tres es de nuevo la postura de Sánchez Vázquez, para quien, como ya se ha dicho, el sujeto está formado por la práctica, pero entendida ésta principalmente como trabajo concreto. Y mientras que esta postura comprende la

transformación histórica del trabajo, sin embargo mantiene una postura esencialista del mismo, que hace que el sujeto sea más que nada una clase de reflejo del tipo de trabajo que realiza, reduciendo las opciones y tipos de subjetividad que históricamente se podrían llegar a encontrar. Las posturas de Foucault y de Bourdieu, por el contrario, son casi análogas, ya que aunque Bourdieu intenta no utilizar la palabra 'sujeto', y la reemplaza por la de 'agente', en el fondo en ambos casos los autores hablan de estructuras complejas que se forman en horizontes sociales concretos, que definen su percepción, su discurso y su valores a través de la práctica. En este sentido, el sujeto de Foucault, no es un modelo trascendental, sino una estructura 'sujeta a algo'. Es decir, determinada. Lo mismo sucede con el 'agente' de Bourdieu, que solo existe como subjetividad en tanto que se agencia, y adopta como propio, el horizonte de opciones que una sociedad concreta le dan en un tiempo determinado. En este sentido ambas opciones se aproximan al entender el sujeto como un campo estratégico, que se forma por las tensiones que se dan en las propias estructuras sociales, de las cuales éste adopta su forma, y en las cuales sus acciones se pueden leer como movimientos estratégico o como tomas de posición, más que como expresiones de una voluntad radicalmente autónoma. En este sentido, aunque la subjetividad no desaparece del todo, ésta se diluye bajo una serie de determinantes sociales e históricos que perfilan con precisión su horizonte y estructura.

Finalmente, la última discrepancia entre estas teorías se puede ver en el peso que pone Bourdieu al espacio social como totalidad de la cual emergen los campos específicos de la práctica. Esto le permite crear una teoría del valor basada en la forma en que la lógica y los valores específicos de los distintos campos prácticos se subsumen hasta cierto punto a intereses del espacio social en general, permitiendo así leer ciertas relaciones y estrategias que se dan dentro de la práctica como formas eufemizadas de interés político o económico. Al mismo tiempo, ello le permite acentuar la segunda forma de objetivación de la que hemos hablado, en la cual los sistemas de valor e interés propios de la práctica, se traducen en instituciones sociales específicas, cuyas leyes, políticas y estructuras, tienden a fortalecer ciertas posiciones dentro de los conflictos de interés que se dan dentro de cada práctica. En comparación con esta postura, no podremos observar en Foucault una teoría general del valor, relativa a todos los campos, dado que la propia metodología de éste siempre se lleva a cabo en un nivel que aísla los campos entre sí, y que únicamente permite la existencia de

vasos comunicantes a través de ciertas prácticas o actos discursivos. Por otra parte, si bien en Sánchez Vázquez observamos con claridad una teoría general del valor, esta se desprende de la configuración material resultante de la práctica, por lo cual termina regresando a un cierto esencialismo, en el cual es la práctica en sí misma quien brinda de valor a los objetos de una forma universal e independiente de la configuración en el campo práctico o de la posición de sus agentes dentro del mismo. Encontramos un claro ejemplo de la discrepancia entre estas posiciones en la opinión que estos autores tienen sobre el valor de la obra de arte. Así, mientras que para Sánchez Vázquez la obra de arte adquirirá valor de una forma inmediata a través del trabajo del artista, debido a la transformación que sufre la materia en su transfiguración desde materia prima, hasta obra terminada; para Bourdieu el valor de la obra artística no llegará a concretarse hasta que ésta alcance el reconocimiento del campo artístico por medio de su vinculación estratégica con las posiciones y problemáticas que definen el campo.

Ahora bien, en función de esta síntesis sobre la noción de práctica podemos afirmar que la idea de una estética basada en la práctica rompe con el proyecto de una estética pura en cualquier sentido, ya que no es posible, desde ningún ángulo, observar una unidad en actividad que se considera artística, ni en las formas de consumo del arte, ni por el lado del modelo de subjetividad normalmente atribuido a los artistas, ni en la naturaleza de las obras de artes, ni menos aun en los esquemas que dotan de valor a las obras de arte. Así, en cambio, lo que se observa es que las prácticas artísticas conservan su coherencia justamente en un sentido práctico, que les permite tener un horizonte más o menos flexible desde el cual operar. Dicha coherencia se sostiene en un sentido de autonomía interna desde el cual sus discursos y tensiones internas operan como ejes de trabajo para los artistas. En este sentido, la cualidad que comparten los artistas no tiene que ver de ninguna forma con algún tipo de facultad especial de ingenio o talento sobrehumanos, sino con su compromiso con estos conflictos internos, que dota de vigencia, valor y sentido a las obras de arte. Dicho argumento no solo se puede sostener por el hecho de que la existencia del propio arte es relativamente reciente, sino porque, incluso, valores tan arraigados dentro del campo artístico como la creatividad o la libertad, no llegaron a asociarse con el arte hasta hace muy poco tiempo, como bien demuestra el propio Bourdieu, o trabajos de historiadores como Larry Shiner. Resulta interesante entonces, observar como una parte primordial de la

supervivencia del arte se sustenta en la construcción del propio campo artístico como un mito, en el cual se borran las huellas de la práctica al construir un panteón de divinidades, rodeadas por historias que no hacen sino ocultar el proceso de conocimiento práctico que rodea la producción de las obras de arte, y que enmascara de la misma forma su proceso de valorización, a favor de la fetichización de la obra de arte y del artista. Este enmascaramiento permite la anulación de los artistas como agentes sociales, en tanto que los excluye de la generalidad de los procesos sociales y los exalta como excepciones, y promueven la transformación de la obra de arte, así como de la cultura en general, en mercancía, transformando la acumulación de capital social del arte en capital económico.

Podemos afirmar, pues, que resulta anacrónico tratar de hipostasiar cualquiera de los valores que asociamos con el arte hacia las expresiones artísticas del pasado, como, de la misma manera, tratar de encontrar algunos de dichos valores en un modelo de subjetividad trascendental o de naturaleza humana esencial. De la misma forma, como ya hemos visto, el sentido espiritual, o la actitud estética que asumimos frente a las obras de arte, no puede deducirse de cualidades específicas de las obras de arte. En el caso del consumo del arte, al igual que con la creación o producción, nos encontramos con que la actitud que asumimos frente al arte es únicamente resultado de un proceso de cultivación, y de ninguna manera es una postura natural. Y que si bien, no puede despreciarse la intensidad de la experiencia estética que proporciona en ocasiones el arte, o la actitud reflexiva que propicia, esto no es resultado de las cualidades propias del objeto, sino de la coincidencia entre éstas y las expectativas que se generan en el consumo, como parte de la asimilación de un esquema perceptivo y de valoración, que se da en el proceso de cultivación en tanto que proceso asociado con la práctica. Así como por las estructuras sociales e instituciones que validan y refuerzan dicho proceso de asimilación, y crean la ilusión de su naturalidad.

En este sentido, debemos que admitir que la relación que el arte mantiene con otras formas del conocimiento, o de la producción cultural, no es sino el resultado de un proceso histórico concreto que ha llevado a dicha separación, pero que de ninguna forma corresponde a cualidades específicas del quehacer artístico, ni de los sujetos creadores. Así, por ejemplo, hoy en día vemos como cada vez más el arte y la ciencia estrechan lazos en ciertas prácticas, de la misma forma en que la barrera que se tenía entre el primero y ciertas prácticas del diseño, por los fines utilitarios del segundo, cada vez más se desvanece.

Finalmente cabría señalar que el potencial emancipador que muchas teorías adjudican al arte parte de la misma arbitrariedad que muchos de los valores asociados al arte en general. Más aun si pensamos que la actitud estética y el valor que le damos al arte es resultado, como menciona Bourdieu, de la universalización de la experiencia particular estética, en la forma de un proceso de cultivación que sirvió también, en gran medida, para legitimar las propias divisiones sociales de las cuales ahora esperamos que el arte nos emancipe. Sin embargo, cabría pensar que a pesar de ello, el arte podría llegar a justificar las altas expectativas que tantos teóricos han puesto en el, si los artistas reconocen la arbitrariedad de su propia condición, y aprovechan la autonomía de la cual gozan para proponer formas y modelos de subjetividad y de sociedad distintos a los actuales.

5.0 Bibliografía

- Adorno, Theodor, “Notas marginales sobre teoría y praxis”, en *Consignas*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2009
- Chartier, Roger, *Escribir las prácticas: Foucault, de Certeau, Marin*, Ed. Manantial, Argentina, 1996.
- Balibar, Etienne; et al., *Michel Foucault, filósofo*, Ed. Gedisa, España, 1990.
- Bourdieu, Pierre, *El sentido práctico*, Ed. Siglo XXI, Argentina, 2009.
- , *El sentido social del gusto: Elementos para una sociología de la cultura*, Ed. Siglo XXI. Argentina, 2011.
- , *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*, Ed. Anagrama. 4ª edición, España, 2005.
- , *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*, Ed. Anagrama, 4ª edición, España, 2007
- Bubner, Rüdiger, “Sobre algunas condiciones de la estética actual”, en *Acción, historia y orden institucional*, Ed. Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2010.
- Foucault, Michel, *El gobierno de sí y de los otros*, Ed. Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2009.
- , *El orden del discurso*. Ed. Tusquets. México, 2009.
- , *El sujeto y el poder*. En *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 50, No. 3. (Jul. - Sep., 1988). Pp. 3 – 20. Descargado de Internet: <http://asc2.files.wordpress.com/2007/11/el-sujeto-y-el-poder.pdf>
- , *Historia de la sexualidad: 2- el uso de los placeres*. Ed. Siglo XXI. 6ª edición. México, 1993.
- , *La arqueología del saber*. Ed. Siglo XXI. 4ª edición. México, 1977.
- , *La hermenéutica del sujeto*. Ed. Fondo de Cultura Económica. 2ª edición. México, 2002.
- , *La verdad y las formas jurídicas*. Ed. Gedisa. 4º edición. Barcelona, 1995.
- , *Microfísica del poder*. Ed. La piqueta. 3ª edición. Madrid, 1992.
- Gandler, Stefan, *Marxismo crítico en México: Adolfo Sánchez Vázquez y Bolívar Echeverría*. Ed. Fondo de Cultura Económica, UNAM, Universidad Queretana, México, 2007.
- Habermas, Jürgen, *Teoría y praxis*. Ed. Tecnos. 5ª edición. Madrid, 2008.
- Kosik, Karel, *Dialéctica de lo concreto*. Ed. Grijalbo, México, 1967.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *Antología: Textos de estética y teoría del arte*. UNAM, México, 1972.
- , *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, Ed. Fondo de Cultura Económica. 2ª edición. México, 2003.
- , *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, Faculta de Filosofía y

- Letras, UNAM. México, 2005.
- , *Filosofía de la praxis*. Ed. Siglo XXI. México, 2003.
- , *Invitación a la estética*. Ed. Grijalbo. 2ª edición. México, 2005.
- , *Las ideas estéticas de Marx*. Ed. Siglo XXI. México, 2005.
- Shiner, Larry. *La invención del arte*. Ed. Paidós. España, 2004