

7. Consumo cultural

Bourdieu, Pierre. "Consumo cultural" en *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Siglo XXI, Buenos Aires, 2010, pp. 231-240.

Hablar de consumo cultural equivale a decir que hay una economía de los bienes culturales, pero que esta economía tiene una lógica específica. La sociología trabaja para establecer las condiciones en las cuales se producen los consumidores de bienes culturales y su gusto, y al mismo tiempo para describir las diferentes maneras de apropiarse de los bienes culturales que en un momento dado del tiempo son considerados como obras de arte, y las condiciones sociales del modo de apropiación que se considera legítimo. No obstante, las disposiciones que orientan las elecciones entre los bienes de cultura legítima sólo se pueden comprender a condición de reinsertarlas en la unidad del sistema de las disposiciones, de reinsertar la cultura –en el sentido restringido y normativo del uso ordinario– en la cultura en el sentido amplio de la etnología, y de relacionar el gusto elaborado de los objetos más depurados con el gusto elemental de los sabores alimentarios.

LA PRODUCCIÓN DE LOS CONSUMIDORES

Contra la ideología carismática que considera los gustos en materia de cultura legítima como un don de la naturaleza, la observación científica muestra que las necesidades culturales son producto de la educación: la investigación establece que todas las prácticas culturales (frecuentación de museos, conciertos, exposiciones, lectura, etc.) y las preferencias correspondientes (escritores, pintores o músicos preferidos, por ejemplo) están estrechamente ligadas al nivel de instrucción (evaluado según el título escolar o el número de años de estudios) y, en segundo lugar, al origen social. El peso relativo de la educación propiamente escolar (cuya eficacia y duración dependen estrechamente del origen social) y de la educación familiar varía según el grado en el cual las diferentes

prácticas culturales son reconocidas y preparadas por el sistema escolar, mientras que por otra parte, niveladas todas las cosas, la influencia del origen social es muy fuerte en materia de "cultura libre" o de cultura de vanguardia. A la jerarquía socialmente reconocida de las artes –y, dentro de cada una de ellas, de los géneros, las escuelas o las épocas– corresponde la jerarquía social de los consumidores. Aquello que predispone a los gustos a funcionar como marcadores privilegiados de la "clase". Las maneras de adquirir sobreviven en la manera de utilizar las adquisiciones: la atención otorgada a las maneras se explica si se observa que esos imponderables de la práctica permiten reconocer los diferentes modos de adquisición –jerarquizados– de la cultura, precoces o tardíos, familiares o escolares, y las clases de individuos a los que caracterizan (como los "pedantes" y los "mundanos"). La nobleza cultural también tiene sus títulos, que otorga la escuela, y sus blasones, que miden la antigüedad del acceso a la nobleza.

La definición de la nobleza cultural se dirime en una lucha que, desde el siglo XVII hasta nuestros días, no ha dejado de oponer, de manera más o menos declarada, a dos grupos separados por su idea de cultura, de la relación legítima con la cultura y con las obras de arte, y por lo tanto por las condiciones de adquisición de las cuales esas disposiciones son producto: la definición dominante del modo de apropiación legítimo de la cultura y de la obra de arte favorece, hasta en el terreno escolar, a quienes han tenido acceso a la cultura legítima desde un principio, en el seno de una familia cultivada, fuera de las disciplinas escolares. En efecto, tal definición devalúa el saber y la interpretación, culta o libresca, señalados como escolares, incluso pedantes, en beneficio de la experiencia directa y de la simple delectación.

CÓDIGO Y CAPITAL CULTURAL

La lógica de lo que a veces se llama, en un lenguaje típicamente "pedante", la "lectura" de la obra de arte, ofrece un fundamento objetivo a esa oposición. 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 de un código. En un sentido, se puede decir que la capacidad de ver es la capacidad del saber o, si se quiere, de los conceptos, es decir, de las *palabras* que se tienen para nombrar las cosas visibles y que son como programas de

percepción. La obra de arte adquiere sentido y reviste interés sólo para quien posee la cultura, es decir, el código según el cual está codificada. La puesta en práctica consciente o inconsciente del sistema de esquemas de percepción y de apreciación más o menos explícito que constituye la cultura pictórica o musical es la condición oculta de esta forma elemental de conocimiento que es el reconocimiento de los estilos característicos de una época, de una escuela o de un autor y, más generalmente, de la familiaridad con la lógica interna de las obras que supone la delectación artística. El espectador desprovisto del código específico se siente sumergido, "ahogado" delante de lo que se le aparece como un caos de sonidos y de ritmos, de colores y de líneas sin rima ni razón. Por no haber aprendido a adoptar la posición adecuada, se queda en lo que Erwin Panofsky llama las "propiedades sensibles", al asir un durazno como aterciopelado o un encaje como vaporoso, o en las resonancias afectivas suscitadas por esas propiedades, al hablar de colores o de melodías severas o alegres. En efecto, sólo se puede pasar de lo que Panofsky llama la "capa primaria del sentido que podemos penetrar sobre la base de nuestra experiencia existencial" a la "capa de los sentidos secundarios" –es decir, a la "región del sentido del significado"–, si se poseen los conceptos que, superando las propiedades sensibles, contemplan las características propiamente estilísticas de la obra. "Cuando designo –escribe Panofsky– ese conjunto de colores claros que está en el centro de la *Resurrección* de Grünewald como 'un hombre con las manos y con los pies agujereados que se eleva en el aire', transgredo los límites de una descripción formal, pero permanezco todavía en la región de representaciones de sentidos que son familiares y accesibles al espectador sobre la base de su intuición óptica y de su percepción táctil y dinámica, en resumen, sobre la base de su experiencia existencial inmediata. Si, por el contrario, considero este conjunto de colores claros como 'un Cristo que se eleva en el aire', presupongo además algo que está culturalmente adquirido".¹ Es decir que el encuentro con la obra de arte no tiene nada del flechazo común que se quiere ver allí, y que el acto de fusión afectiva, de *Einfühlung* (empatía), que crea el placer de 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. Ese código incorporado que llamamos cultura funciona de hecho como un capital cultural porque,

¹ Véanse de E. Panofsky *Essais d'icologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Gallimard, París, 1967, y *Architettura gotica e pensiero scolastico*, París, Minuit, 1967.

estando desigualmente distribuido, otorga automáticamente beneficios de distinción.

Esta teoría típicamente intelectualista de la percepción artística contradice muy directamente la experiencia de los aficionados más conformes a la definición legítima: la adquisición insensible de la cultura legítima en el seno de la familia tiende a favorecer una experiencia encantada de la cultura que implica el olvido de la adquisición. En realidad, el sentimiento de familiaridad no es de ningún modo exclusivo del malentendido etnocéntrico que comporta la aplicación de un código impropio: así, mediante un trabajo de etnología histórica a su vez basado en las obras pictóricas y las fuentes escritas relacionadas con la aritmética, las prácticas y las representaciones religiosas, el historiador del arte inglés Michael Baxandall² muestra lo que separa los esquemas de percepción que hoy tienden a aplicarse a las pinturas del *Quattrocento* y los que les aplicaban sus destinatarios inmediatos. La "mirada moral y espiritual" del hombre del *Quattrocento*, es decir, el conjunto de las disposiciones a la vez cognitivas y evaluativas que estaban en el origen de su percepción de la representación pictórica del mundo, se distingue radicalmente de la mirada "pura" (y en primer lugar, de toda referencia al valor económico) que tiene sobre las obras el espectador cultivado de hoy: preocupados, como muestran los contratos, por obtener rédito por el valor de su dinero, los clientes de Filippo Lippi, Domenico Ghirlandaio o Piero della Francesca aplican a las obras de arte las disposiciones mercantiles del hombre de negocios diestro para el cálculo inmediato de las cantidades y los precios, recurriendo, por ejemplo, a criterios de apreciación totalmente sorprendentes, como el alto precio de los colores —que ubica al oro y al azul marino en la cima de la jerarquía—. Y los pintores, que participan de esta visión del mundo, son llevados a introducir en la composición de sus obras búsquedas aritméticas y geométricas adecuadas para proporcionar materia al gusto de la medida y del cálculo, al mismo tiempo que tienden a hacer alarde de la virtuosidad técnica que, en ese contexto, es el testimonio más visible de la cantidad y la calidad del trabajo realizado.

² M. Baxandall, "L'Œil du Quattrocento", *Actes de la recherche en sciences sociales*, noviembre de 1981.

LA DISPOSICIÓN ESTÉTICA COMO INSTITUCIÓN HISTÓRICA

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, es decir, la disposición estética como capacidad de considerar en sí y por sí mismas, en su forma y no en su función, no sólo las obras designadas por tal aprehensión, es decir, las obras de arte legítimas, sino todas las cosas del mundo, se trate de obras culturales que no están todavía consagradas —como, en un tiempo, las artes primitivas, u hoy la fotografía popular o el kitsch— o de objetos naturales. La mirada "pura" es una invención histórica correlativa con la aparición de un campo de producción artística autónomo, es decir, capaz de imponer sus propias normas tanto en la producción como en el consumo de sus productos. Un arte que, como toda la pintura postimpresionista por ejemplo, es producto de una intención artística que afirma la primacía del modo de representación del objeto sobre el objeto de representación, exige categóricamente una atención exclusiva a la forma que el arte anterior sólo exigía condicionalmente. La ambición demiúrgica del artista, capaz de aplicar a un objeto cualquiera la intención pura de una búsqueda estética que es en sí misma su fin, apela a la infinita disponibilidad del esteta capaz de aprehender estéticamente cualquier objeto, producido o no según una intención estética.

La intención pura del artista es la del productor que se siente autónomo, es decir, enteramente amo de su producto, de su forma o de su función o, incluso, de su sentido; que tiende a recusar no solamente los "programas" impuestos *a priori* por los clérigos y los letrados sino también, con la vieja jerarquía del hacer y del decir, de la práctica y del discurso teórico, las interpretaciones sobreimpuestas *a posteriori* sobre su obra (la producción de una "obra abierta", intrínseca y deliberadamente polisémica puede ser comprendida como el último estadio de la conquista de la autonomía artística por los poetas y, sin duda a su imagen y semejanza, por los pintores, largo tiempo tributarios de los escritores y de su trabajo de "hacer ver" y "hacer valer"). Afirmar la autonomía de la producción es otorgar la primacía a aquello de lo que el artista es amo, es decir, a la forma, a la manera, al estilo, en relación con el "tema" o referente exterior por donde se introduce la subordinación a funciones —aunque se trate de la más elemental: la de representar, significar, decir algo—. Es al mismo tiempo negarse a reconocer otra necesidad que la inscripta en la tradición propia de la disciplina artística considerada; es pasar de un arte que imita a la naturaleza a un arte que imita al arte, que

encuentra en su propia historia el principio exclusivo de sus búsquedas y sus rupturas con la tradición. 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. Del mismo modo que la producción artística por cuanto se engendra en un campo, la percepción estética —en tanto que es diferencial, relacional, atenta a las *desviaciones* que hacen los estilos— es necesariamente histórica: como el pintor llamado "naif" que, siendo exterior al campo y a sus tradiciones específicas, permanece exterior a la historia propia del arte considerado, el espectador "naif" no puede acceder a una percepción específica de obras de arte que sólo tienen sentido o, mejor, *valor*, en referencia a la historia específica de una tradición artística (basta pensar por ejemplo en las telas monocromas de Yves Klein). La disposición estética que reclaman las producciones de un campo de producción que ha alcanzado un alto grado de autonomía es indisociable de una competencia cultural específica: esta cultura histórica funciona como un principio de pertinencia que permite identificar, entre los elementos propuestos al respecto, todos los rasgos distintivos (por ejemplo, una manera particular de tratar las hojas o las nubes) y sólo ellos, refiriéndolos, más o menos conscientemente, al universo de las posibilidades sustituibles. Adquirido en lo esencial por la simple frecuentación de las obras, es decir, por un aprendizaje implícito análogo al que permite reconocer, sin reglas ni criterios explícitos, aires de conocimiento, este dominio, que la mayoría de las veces permanece en estado práctico, permite advertir estilos —es decir, modos de expresión característicos de una época, de una civilización o de una escuela— sin que estén claramente distinguidos y explícitamente enunciados los rasgos que hacen la originalidad de cada uno de ellos. Todo parece indicar que, incluso entre los profesionales de la atribución, los criterios que definen las propiedades estilísticas de las obras testigo, sobre las cuales se apoyan todos los juicios, permanecen la mayoría de las veces en estado implícito.

LA UNIDAD DEL GUSTO: LA DISPOSICIÓN ESTÉTICA EN EL SISTEMA DE DISPOSICIONES

La mirada pura implica una ruptura con la actitud habitual en relación con el mundo, que, dadas las condiciones de su cumplimiento, es una

ruptura social. Se puede creer a Ortega y Gasset³ cuando atribuye al arte moderno un rechazo sistemático a todo lo que es "humano", por lo tanto, genérico, común —por oposición a distintivo o distinguido—, es decir, las pasiones, las emociones, los sentimientos que los hombres "ordinarios" comprometen en su existencia "ordinaria". En efecto, todo ocurre como si la "estética popular" (las comillas están para significar que se trata de una estética en sí y no para sí) estuviera fundada sobre la afirmación de la continuidad del arte y de la vida, que implica la subordinación de la forma a la función. Esto se ve bien en el caso de la novela y, sobre todo, del teatro, donde el público popular rechaza toda clase de búsqueda formal y todos los efectos (pienso en el distanciamiento brechtiano o en la desarticulación novelesca operada por la nueva novela) que, introduciendo una distancia con las convenciones admitidas (en materia de decorado, de intriga, etc.), tienden a poner al espectador a distancia, impidiéndole entrar en el juego e identificarse completamente con los personajes. En oposición con el desapego, con el desinterés, que la teoría estética considera como la única manera de reconocer la obra de arte por lo que es, es decir, autónoma, *selbständig*, la "estética" popular ignora o rechaza el rechazo de la adhesión "fácil" o de los abandonos "vulgares" que subyace, al menos indirectamente, al principio del gusto por las búsquedas formales. Y los juicios populares sobre la pintura o la fotografía encuentran su principio en una "estética" (de hecho se trata de un *ethos*) que es el exacto contrario de la estética kantiana.⁴ Mientras que para aprehender aquello que hace la especificidad del juicio estético, Kant se las ingeniaba para distinguir lo que gusta de lo que da placer y, en términos más generales, para discernir el desinterés, único garante de la cualidad específicamente estética de la contemplación, del interés de la razón que define lo bueno, los sujetos de las clases populares, que esperan de toda imagen que cumpla explícitamente una función, aunque sea la de signo, hacen referencia en sus juicios, con frecuencia explícitamente, a las normas de la moral o del beneplácito. Censuren o alaben, su apreciación refiere a un sistema de normas cuyo principio es siempre ético.

Aplicando a las obras legítimas los esquemas del *ethos* válidos para las circunstancias ordinarias de la vida, y operando así una reducción sistemática de las cosas del arte a las cosas de la vida, el gusto popular y la seriedad (o la ingenuidad) misma que invierte en las ficciones y las

³ J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, 1925.

⁴ E. Kant, *Critique du jugement*, París, 1946.

representaciones indican *a contrario* que el gusto puro opera una suspensión de la adhesión "ingenua" que es una dimensión de una relación casi lúdica con las necesidades del mundo. Viendo en el episodio en el que Don Quijote atraviesa con una estocada las marionetas de Maese Pedro —con gran asombro de los campesinos apasionados por la representación (*Don Quijote*, segunda parte, capítulo 26)— un paradigma de lo que opone al pueblo y a los intelectuales en su relación con las ficciones, se podría decir, muy esquemáticamente, que los intelectuales creen en la representación —literatura, teatro, pintura— y no en las cosas representadas, mientras que el pueblo demanda a las representaciones y a las convenciones que las rigen que le permitan creer en las cosas representadas. La estética pura arraiga en una ética o, mejor, un *ethos* de la distancia electiva respecto de las necesidades del mundo natural y social, que puede tomar la forma de un agnosticismo moral (visible cuando la transgresión ética se transforma en bando artístico) o de un esteticismo que, constituyendo la disposición estética en principio de aplicación universal, plantea al extremo la denegación burguesa del mundo social. El desapego de la mirada pura no puede estar dissociado de una disposición general respecto del mundo, que es producto paradójico del condicionamiento ejercido por necesidades económicas negativas —lo que se llaman facilidades— y por ello aptas para engendrar una distancia activa respecto de la necesidad.

Si es muy evidente que el arte ofrece a la disposición estética su terreno por excelencia, queda claro que no hay dominio de la práctica donde la intención de someter al refinamiento y la sublimación las necesidades y pulsiones primarias no pueda afirmarse, ningún dominio donde la estilización de la vida, es decir, la primacía conferida a la forma sobre la función, a la manera sobre la materia, no produzca los mismos efectos. Y nada es más clasificador, más distintivo, más distinguido, que la capacidad de constituir estéticamente objetos cualesquiera o incluso "vulgares" (por haber sido apropiados, con fines estéticos sobre todo, por lo "vulgar") o, por una inversión completa de la disposición popular que anexa la estética a la ética, de comprometer los principios de una estética "pura" en las elecciones más ordinarias de la existencia ordinaria, en materia de cocina, de ropa o de decoración, por ejemplo.

De hecho, por la intermediación de las condiciones económicas y sociales que suponen, las diferentes maneras, más o menos desapegadas o distantes, de entrar en relación con las realidades y las ficciones, de creer en las ficciones y en las realidades que simulan, están muy estrechamente ligadas a las diferentes posiciones posibles en el espacio social y, por ello, estrechamente incluidas en los sistemas de disposiciones (*habitus*) caracte-

rísticos de las diferentes clases y fracciones de clase. Y, de hecho, el análisis estadístico muestra, por ejemplo, que oposiciones de igual estructura que las observadas en materia de consumo cultural se encuentran también en materia de consumo alimentario: la antítesis entre la cantidad y la calidad, la comilona y los platos pequeños, la materia y las maneras, la sustancia y la forma o las formas, recubre la oposición, ligada a distancias desiguales respecto de la necesidad, entre el gusto de necesidad —que orienta hacia los alimentos a la vez más nutritivos y más económicos— y el gusto de libertad —o de lujo— que, por oposición al comer franco popular, orienta a desplazar el acento de la sustancia a la manera (de presentar, de servir, de comer...) por una determinación de estilización que demanda a la forma y las formas de operar una denegación de la función.

La ciencia del gusto y del consumo cultural comienza por una transgresión que no tiene nada de estética: en efecto, anula la frontera sagrada que hace de la cultura legítima un universo separado para descubrir las relaciones inteligibles que unen "elecciones" en apariencia incommensurables como las preferencias en materia de música y de cocina, de pintura y deporte, de literatura y peluquería. Esta reintegración bárbara de los consumos estéticos en el universo de los consumos comunes revoca la oposición, que está en la base de la estética científica desde Kant, entre el "gusto de los sentidos" y el "gusto de la reflexión", entre el placer fácil, placer sensible reducido a un placer de los sentidos, y el placer puro, placer depurado del placer, predispuesto a devenir un símbolo de la excelencia moral y una medida de la capacidad de sublimación que define al hombre verdaderamente humano. La negación del goce inferior, grosero, vulgar, venal, servil, en una palabra, natural, encierra la afirmación de la superioridad de los que saben satisfacerse con placeres sublimes, refinados, desinteresados, gratuitos, distinguidos. Es lo que hace que el arte y el consumo artístico estén llamados a cumplir, se quiera o no, se sepa o no, una función social de legitimación de las diferencias sociales.

BIBLIOGRAFÍA

Bourdieu, P., *La Distinction*, París, Minuit, 1979. [*La Distinction*, Madrid, Taurus, 1988].

—, *Questions de sociologie*, París, Minuit, 1980.

- Bourdieu, P. et al., *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de photographie*, París, Minuit, 1965. [*La fotografía: un arte intermedio*, México, Nueva Imagen, 1979].
- Bourdieu, P. y Darbel, A., *L'Amour de l'art, les musées et leur public*, París, Minuit, 1966.
- Bourdieu, P. y Desaut, Y., "Pour une sociologie de la perception", en *Actes de la recherche en sciences sociales*, noviembre de 1981.
- Ginzburg, C., *Indagini su Piero*, Turín, Einaudi, 1981.
- Gombrich, E. H., *Meditations on a Hobby Horse*, Londres, 1936.
- Gombrich, E. H., *L'Art et l'Illusion*, París, Gallimard, 1971.
- Kroeber, A. y Kluckhohn, C., *Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions*, Nueva York, 1952.
- Linton, R., *De l'homme*, París, Minuit, 1967.
- Marx, K., "Introduction" a la *Contribution à la critique de l'économie politique*, París, Ed. Sociales, 1957.
- Sapir, E., *Anthropologie*: t. I, *Culture et personnalité*; t. II, *Culture*, París, Minuit, 1967.