

BOURDIEU Y EL ARTE. LA CONSTRUCCIÓN DE UN «PUNTO DE VISTA»

*Cintia Lucila Mariscal
Universidad de Buenos Aires (Argentina)*

1. Introducción

El trabajo que aquí se presenta forma parte de una tesina de licenciatura en Ciencias de la comunicación cuyo propósito es producir un análisis comparado de los desarrollos de Pierre Bourdieu y Maurice Merleau-Ponty en torno al arte.

En lo que sigue se indagará el marco teórico que Pierre Bourdieu ha producido para abordar el problema. Sus características centrales, como habrán de precisarse, estarán dadas por introducir el arte al interior de una «teoría de las prácticas» y del poder, cuyo eje es el cuerpo como *habitus*. Las consecuencias teóricas que se han encontrado como corolario de una indagación de esta naturaleza, y cuyo análisis ocupará el presente trabajo, son: la desfetichización de la obra de arte y el descentramiento del sujeto.

Si fuese posible hacer un paneo sobre la obra de Pierre Bourdieu, se podría pensar que el sociólogo concibe el arte como una «práctica», como un «bien simbólico» y como un «hecho social». Estas tres definiciones reenvían a diferentes ámbitos de su teoría y permiten ver cómo su sociología del arte está inscrita en varios dominios simultáneamente: como «práctica», el arte forma parte de una teoría de las prácticas y, como se tendrá ocasión de precisar, del *habitus*, entendido como el sujeto de estas. Una teoría de esta naturaleza tiene la virtud de pensar las prácticas en su vínculo con las relaciones de poder, al que Bourdieu concebirá como «violencia simbólica», a partir de introducirlas en una economía que les es específica. La incorporación del arte al interior de una teoría de las prácticas y de una economía propia, hacen de este un «bien simbólico». Entendido como «bien simbólico», el arte no solo compromete relaciones de sentido (es decir, de qué modo y bajo qué mecanismos es posible pensar la producción del sentido social del arte), sino también relaciones de poder (de qué modo la imposición de dicho sentido es producto de una lucha por la legitimidad del arte y su valor). Entender al arte como un «bien simbólico» contribuye a pensar las relaciones de sentido como relaciones de poder y por lo tanto al arte como una significación y una mercancía.

Por otra parte, y como se tendrá ocasión de precisar, la sociología del arte de Bourdieu es solidaria de una sociología de la educación y de una sociología de la propia sociología.

Los múltiples dominios sobre los que se encabalgan sus investigaciones en torno al arte hacen referencia a un posicionamiento explícito de Bourdieu en relación con las disciplinas y sus fronteras. Según el sociólogo estas antes de fundarse en necesidades específicas impuestas por el proceso de investigación, responden a una escisión arbitraria propia de un *habitus* escolástico

Nunca he dejado de luchar contra las fronteras arbitrarias, que son mero producto de la reproducción escolar y carecen de cualquier fundamento epistemológico, entre la sociología y la etnología, la sociología y la historia, la

sociología y la lingüística, la sociología del arte y la sociología de la educación, la sociología del deporte y la sociología de la política, etcétera (Bourdieu, 1995: 106).

En lo que sigue se verá cómo abordar el problema del arte desde la sociología de Pierre Bourdieu constituye un planteo teórico complejo al tiempo que señala el esfuerzo de un pensamiento que no ha escatimado oportunidad para indicar el modo en que se han ido construyendo las decisiones analíticas tomadas, en suma: la objetivación del proceso objetivante. En este orden de cosas podría decirse que el esfuerzo de Bourdieu se identifica con el desarrollo de un conocimiento que, crítico de un pensamiento que se pretende atópico —lo que el sociólogo llamará «pensamiento escolástico»—, se asume en perspectiva, como un conocimiento situado en sus coordenadas histórico sociales: una visión tomada a partir de un punto.

2. El arte como práctica

Ha sido central en las investigaciones de Pierre Bourdieu dar con una clave de intelección que permitiera hacer de la práctica un objeto teórico, sin por ello subsumir sus peculiaridades bajo una visión intelectualista en la que el sociólogo identificaba una operación en virtud de la cual se proyectaba en la práctica para analizar una relación teórica no objetivada.

El intelectualismo es, si se me permite la expresión, un intelectualocentrismo que conduce a colocar en el principio de la práctica analizada, a través de representaciones construidas para explicarla (reglas, modelos, etc.), la relación con el mundo social que es precisamente la del observador y, por ese medio, la relación social que hace posible la observación (Bourdieu, 2007: 85).

El resultado de estas búsquedas será una «teoría de la práctica» cuya sistematización más acabada se aprecia en los inicios de la década del ochenta en *El sentido práctico* (1980). Una «teoría de la práctica» (1), en este sentido, responde al interés de dar cuenta de una lógica que le sea específica y que permita discernir y explicar sus regularidades. Podría señalarse, entonces, que pensar el arte como una práctica es principalmente una decisión analítica fundada teóricamente y surgida de la necesidad de captar los comportamientos sociales en su lógica propia.

El arte entendido como práctica supone pensar la obra no solo en su objetividad o, como suele mencionar Bourdieu, en tanto *opus operatum*, sino también con relación al sistema de disposiciones y esquemas mentales que la hacen posible: su «principio generador», *modus operandi* o *habitus*. La «teoría de la práctica» de Pierre Bourdieu se sostiene así en una «teoría del *habitus*» como «principio generador» de las prácticas sociales.

Al remitir a un «principio generador», estas responden a cierta regularidad y por consiguiente se abren a un estudio sociológico. La capacidad heurística de la teoría del *habitus* radica en proveer un marco explicativo tanto para las regularidades de las prácticas de los agentes, como para su facultad de improvisación, sin por ello recaer en el objetivismo, que ve en ellas la mera ejecución de reglas objetivas, ni en el subjetivismo que ubica a la conciencia en su principio.

Se trata de escapar al realismo de la estructura al que el objetivismo, momento necesario de la ruptura con la experiencia primera y de la construcción de las relaciones objetivas, conduce necesariamente cuando hace hipóstasis de sus relaciones al tratarlas como realidades ya constituidas por fuera de la historia del individuo y del grupo, sin recaer no obstante en el subjetivismo, totalmente incapaz de dar cuenta de la necesidad del mundo social: por ello es necesario retornar a la práctica, ámbito de la dialéctica del opus operatum y del modus operandi, de los productos objetivados y de los productos incorporados de la práctica histórica, de las estructuras y los habitus (Bourdieu, 2007: 85).

La práctica es, por consiguiente, el ámbito de la dialéctica entre estructuras objetivas y el *habitus*, entendido como incorporación de dichas estructuras bajo la forma de un sistema de disposiciones corporales, esquemas mentales de percepción y acción (Bourdieu, 2007: 86).

De modo que, para Bourdieu, es el *habitus* el sujeto de las prácticas. Como sistema de disposiciones, funciona como un sentido de orientación en el espacio social que se ejerce de un modo prerreflexivo, sin que necesariamente intervenga la volición ni la conciencia.

Ahora bien, la adquisición del *habitus* se desarrolla en el contacto con el mundo social, o como llama Bourdieu con las «estructuras objetivas» propias del «campo» donde el agente es socializado. Así «el *habitus* —escribe Louis Pinto— demanda ser comprendido como una gramática generadora de prácticas acorde a las estructuras objetivas de las que es producto» (Pinto, 2002: 44). Por consiguiente, el *habitus*, por un lado, en tanto producido en el marco de ciertas estructuras objetivas, supone un modo de interiorizar lo exterior, un modo en que lo objetivo se hace cuerpo. Y, por otro lado, en tanto productor de prácticas, supone un modo de exteriorizar lo interior. De esto último se desprende que pensar el arte como práctica implica pensar la obra como una objetivación del *habitus*, es decir, exteriorización de ciertas disposiciones corporales.

De modo que si el *habitus* está en la base de la regularidad de las prácticas, es precisamente cuando funciona como un principio generador tendiente a reproducir las regularidades en las que él mismo se constituyó: «el concepto de habitus traza así los límites de la libertad de acción» (Sapiro, 2007: 49). Es este vínculo indisoluble entre *habitus* y estructuras objetivas o «campo», lo que le permite a Bourdieu pensar la práctica de los agentes con relación a sus condiciones sociales evitando tanto «los determinismos extrínsecos e instantáneos de un sociologismo mecanicista [como] la determinación puramente interior pero igualmente puntual del subjetivismo espontaneísta» (Bourdieu, 2007: 89).

Los conceptos de *habitus* y «campo» sirven de herramientas analíticas que evitan el mecanicismo, en tanto operan como conceptos mediadores. Por un lado, el *habitus* funciona como una «mediación práctica» entre las condiciones objetivas y el agente. El agente no reacciona de modo directo a ciertas condiciones objetivas, sino a través del modo en que esas condiciones han sido incorporadas y constituidas en esquemas de percepción y acción. Así, «no [se] reacciona a “condiciones objetivas”, sino a esas condiciones aprehendidas a través de esquemas socialmente constituidos que organizan su percepción» (Bourdieu, 2007: 155). Por otro lado, la noción de «campo» tiene la utilidad de abordar las estructuras sociales objetivas

en las que se está comprometido, pero según una lógica propia. Se ofrece como mediador entre la totalidad de la estructura social y el subespacio social específico en que el agente está inmerso.

Bourdieu desarrolló una teoría de la topología social del mundo moderno, explicándola como producto de un largo proceso de diferenciación cuyo corolario ha sido la descomposición del espacio social en múltiples microcosmos o subespacios sociales: los «campos». La noción de «campo» alcanzó su elaboración más acabada en *Las reglas del arte* (1997), en donde Bourdieu analizó el surgimiento del campo literario en Francia del siglo XVIII. Esta noción le permitió elaborar un abordaje analítico de las prácticas sociales en su propia especificidad: «el postulado inicial de la sociología de la literatura es el de la autonomía de las prácticas literarias, que encuentra su fundamento en la noción de “campo”» (Pinto, 2002: 81).

El campo no puede ser definido con arreglo a una propiedad sustancial. Es ante todo una estructura de posiciones configuradas en relación con un capital específico que se pone en juego y que lo define. Así habrá un campo del arte, un campo de la economía, un campo religioso, etcétera. Se trata de un sistema de relaciones definido por las luchas en torno a la posesión de los bienes o capitales que el propio campo valora, «el campo no es una coexistencia de individuos o de posiciones; es un lugar de fuerzas y un lugar de conflicto» (Pinto, 2002: 98).

La referencia a la topología es, como señala Ana Teresa Martínez, una rama de la geometría fundada sobre una noción no cuantitativa del espacio. De modo que este no se constituiría por elementos sino por las relaciones de orden y de posición entre ellos. La consideración del espacio social en términos topológicos ha significado para Pierre Bourdieu «una manera coherente de tratar de darse los medios de pensar relacionamente lo social» (Martínez, 2007: 271).

Análogo a un juego, el campo está constituido por reglas propias, o lo que Bourdieu denomina *nomos*. A diferencia de una perspectiva que concibe a las reglas como principios de un accionar consciente (subjetivismo) o como determinaciones exteriores mecánicas (objetivismo) el *nomos* funciona como principios de distribución, visión y división implícitos, en tanto deben su existencia a su carácter incorporado. Como escribe Ana Teresa Martínez «... la ley del campo es una ley «insita», es decir sobreentendida, implícita por incorporada, porque se funda más bien sobre la creencia que sobre la convención, aun cuando en el fondo sea convencional, es decir, arbitraria» (Martínez, 2007: 266). De modo que la pertenencia a un campo resulta de la incorporación de sus reglas bajo la forma de *habitus*. El campo en general con sus reglas propias, define lo que en cada caso es o no objeto de interés, lo que es relevante o no lo es y por consiguiente la referencia en torno a la cual se instituyen los sentidos comunes. Así en un campo lo valorado será específicamente el capital económico mientras que en otro el mismo capital, será denostado. Tal es el caso del campo del arte.

De modo que Bourdieu al referirse al arte como un «bien simbólico», indicará el funcionamiento de la economía propia del campo del arte a partir de la cual ciertos objetos resultarán de interés y cuya posesión será disputada por quienes formen parte de él. En lo que a la noción de

«interés» se refiere, Bourdieu procederá a reformularla sacándola de la órbita del economicismo para integrarla en lo que él denomina una «economía general de las prácticas».

La noción de interés en su sentido amplio fue desarrollada en *Razones prácticas* (1994). En ella se integra como un caso particular al interés económico estricto, pero le permite incorporar prácticas que siendo antieconómicas según una lógica calculadora son movilizadas por otros intereses y cuentan con una racionalidad particular (Ferme, 2012: 15).

A la relación entre las estructuras subjetivas incorporadas del *habitus* y las estructuras objetivas del «campo» Bourdieu la denomina *illusio*. Esta designa la adhesión del agente al espacio social y constituye la creencia en el valor de los objetos que se encuentran allí comprometidos, «todo campo social, sea el campo científico, el campo artístico, el campo burocrático o el campo político, tiende a conseguir que los que entran en él tengan esta relación con el campo que llamo *illusio*. [...]. La *illusio* [...] es el hecho de meterse dentro, de apostar por los envites de un juego concreto» (Bourdieu, 1997: 142).

La noción de *illusio* tiene la virtud de ubicar al cuerpo en un lugar central, en tanto problematiza a la creencia en términos de disposiciones corporales antes que de representaciones,

El trabajo de Bourdieu ha tenido la virtud de colocar el análisis de las creencias por fuera de las formas de conciencia y de la representación para centrarlo en el orden del cuerpo. No es un «estado del alma» que supone una adhesión deliberada a un conjunto de principios instituidos, como si se pudiera decidir creer en algo o dejar de hacerlo, es más bien un «estado del cuerpo» (Ferme, 2012: 1).

En este sentido, podría decirse que la noción de campo permite entonces encontrar una clave de inteligibilidad de las prácticas de los agentes, pues su sentido y valor solo pueden ser comprendidos teniendo en cuenta el sistema de posiciones que, en un momento determinado, hacen a un «estado del campo». «Una práctica singular puede verse como una estrategia que adquiere sentido por referencia al sistema de posiciones ocupadas en un momento dado, dotadas cada una de ellas de un valor determinado y estimable, especialmente mediante posibilidades autorizadas o prohibidas» (Pinto, 2002: 83). Asimismo permite pensar estructuralmente, sin por ello obturar el análisis histórico. Si bien la definición de un «estado del campo» responde a una lectura sincrónica y estática de sus relaciones, esta dimensión no puede comprenderse sin arreglo a una dimensión vertical o histórica de cada campo. El campo como estructura no es algo estático, sino un producto de la historia.

Dicho esto debe considerarse que una sociología del arte en Bourdieu no pretende atender a las obras en su vínculo con la totalidad del mundo social sino, antes bien, dar con la lógica propia del «campo del arte», las cosas que ahí están comprometidas, las relaciones de fuerza que se establecen en su interior y las relaciones que este campo mantiene con otros espacios sociales, por ejemplo con el «campo del poder».

En este sentido el «campo literario» francés en tanto instancia autónoma, que Bourdieu ha analizado en *Las reglas del arte* (1995), ha sido el producto de un proceso histórico de

autonomización desarrollado en Francia durante el Segundo Imperio, que supuso una transformación de las relaciones entre los escritores y el campo del poder. Bourdieu ha reconocido como la ley fundante del campo literario la estética organizada alrededor del principio «el arte por el arte». La constitución de este *nomos* central significó el desarrollo de una posición que hubo de hacerse por oposición al arte comercial y al arte social, a la vida burguesa y a la bohemia. Supuso pues, la autonomía del trabajo del artista respecto de la economía y de las concepciones que sostenían que era deber del arte involucrarse con la problemática social. En adelante el «campo literario» concebirá que la obra de arte solo estará determinada por principios que ella misma defina y que, por consiguiente, «no [estará] obligada a ser útil, ni comprometida con determinadas causas, ni con el gusto del público burgués» (Martínez, 2007: 263).

En su análisis Bourdieu identificará el «desinterés» económico como el «interés» que organizará las luchas al interior del campo, «... la oposición entre el arte y el dinero (lo «comercial») es el principio generador de la mayoría de los juicios que, en materia de teatro, cine, pintura, literatura, pretenden establecer la frontera entre lo que es arte y lo que no lo es» (Bourdieu, 1995: 245).

A criterio del sociólogo en el campo del arte se operará una trasmutación constitutiva: el «desinterés» se instituirá como principio de reconocimiento y factor central para la adquisición de los nuevos objetos en disputa, es decir para el capital propio del campo constituido. El campo del arte adviene pues como un «mundo económico al revés», en tanto que la pérdida económica es el principio de ganancia simbólica, «el juego del arte, es desde el punto de vista de los negocios, un juego de «quien pierde gana». «En ese mundo económico invertido no cabe conquistar el dinero [...]. La ley fundamental de éste juego paradójico es que no carece de interés ser desinteresado» (Bourdieu, 1995: 47). A partir de aquí cobra pleno sentido la noción del arte como «bien simbólico» pues es a partir de esta operación que es valorado, pero según principios que no remiten a intereses estrictamente económicos, sino a las disputas al interior del campo regido por sus reglas propias.

Podría decirse entonces que la autonomía del campo del arte ha significado la institución de las «reglas del arte», esto es los nuevos principios de legitimidad, de percepción, de apreciación y de reconocimiento en virtud de los cuales un objeto adquiriría el estatuto de lo artístico y aún más, en virtud de los cuales surgiría una nueva identidad social: el artista moderno.

Tienen por lo tanto que inventar, en contra de las posiciones establecidas y de sus ocupantes, todo lo que propiamente la define, y para empezar este personaje social sin precedentes que es el escritor o el artista moderno, profesional de jornada completa, dedicado a su tarea de una manera total y exclusiva, indiferente a las exigencias de la política y a los mandamientos perentorios de la moral y que no reconoce más jurisdicción que la norma específica de su arte (Bourdieu, 1995: 121).

En resumen, pensar el arte como una práctica supone, para la sociología de Pierre Bourdieu, interrogar los objetos artísticos en función del *habitus* que los ha engendrado y en función de

las estructuras objetivas o «campo» social en el que ese *habitus* se ha producido, con sus leyes específicas y los capitales en juego.

Se advierte entonces que esta perspectiva compromete todo un sistema de relaciones: por un lado, el *habitus* es un conjunto de disposiciones corporales y esquemas perceptivos y mentales que conforman entre sí un sistema o estructura. En cuanto tal, el *habitus* no señala una sustancia, una esencia o un accidente, sino la constancia de la estructura de una práctica, «El *habitus* no señala un accidente, unos rasgos que adjetivan una sustancia (no se trata de que los individuos “tengan” *habitus*), sino la constancia de cierta modalidad relacional» (Martínez, 2007: 208). Se está en presencia pues, de un primer conjunto de relaciones: las que constituyen el sistema de disposiciones o *habitus*. «Así hablar de *habitus* es designar un nudo de relaciones: las que constituyen al agente» (Martínez, 2007: 208). Por otro lado, el espacio social o «campo» asume una estructura en función de las diversas posiciones de los agentes sociales y las relaciones entre ellas. He aquí un segundo conjunto de relaciones. Por último en tanto el *habitus* y el «campo» son dos términos indisociables (todo *habitus* se estructura en relación a un campo y todo campo solo es tal y se abre a modificaciones en virtud de los *habitus* que él mismo estructura), habría que señalar las relaciones que se producen entre ambos (*habitus*-campo) y que en su conjunto indican un modo de relacionarse con el mundo social.

Las disposiciones constitutivas del *habitus* cultivado no se forman, no funcionan y no valen sino en el campo, en la relación con un campo que, como dice Bachelard del campo físico, es él mismo un «campo de fuerzas posibles», una «situación dinámica» donde las fuerzas no se manifiestan sino en la relación con ciertas disposiciones (Martínez, 2007: 205).

Como ya se ha mencionado, un abordaje de esta naturaleza supone tomar partido por un modo de pensamiento no sustancialista del mundo social sino relacional que, en cuanto tal, le quita toda carga ontológica a los conceptos. Estos no designan una realidad existente sino una función. Conceptos como *habitus* o «campo» son operadores que permiten construir modelos capaces de establecer un orden e instaurar y garantizar el encadenamiento de experiencias diversas. La práctica científica así entendida apunta pues a «la unificación creciente de lo diverso» (Martínez, 2007: 208).

Las consecuencias que se deducen de una operación semejante son de suma importancia al menos por dos cuestiones: principalmente porque un abordaje como este habilita a pensar la actividad artística descentrando al sujeto sin que ello obture la posibilidad de pensar en sus condiciones subjetivas de producción. De modo que las obras de arte no se concebirán como instancias autónomas, es decir, sin arreglo al agente social que las produjo. Como se ha visto, es la noción de *habitus* la que permite pensar las prácticas de un agente sin el concurso de su volición consciente sino como la incorporación, bajo la forma de disposiciones subjetivas, de las regularidades objetivas del espacio social.

Así el abordaje propuesto apunta a la desfetichización del arte, ya que permite problematizar el «valor» que adquiere una obra legitimada como artística como algo producido por el sistema de relaciones al que pertenece y no como una propiedad que le sería inherente de suyo.

3. El arte como práctica. Primer efecto: el descentramiento del sujeto

En relación con el primer punto, y como ya se señaló, pensar en términos de *habitus*-campo es un modo de vincular las prácticas con sus condiciones sociales. Sin embargo, más allá de la terminología precisa de esta teoría, el reenviar un hecho social a sus condiciones sociales de posibilidad puede resultar una exigencia de toda sociología antes que una peculiaridad de la sociología de Bourdieu. Se supone que hacer sociología del arte significa precisamente interrogar al arte en sus vínculos con lo social. Sin embargo, reenviar el arte a sus condiciones sociales de posibilidad no ha dejado de significar un foco de críticas y resistencias a la que Bourdieu continuamente hubo de enfrentarse. Para comprender esas resistencias habrá que precisar el «descentramiento del sujeto» que supone el concepto de *habitus* y lo que tal movimiento significa en el interior del campo del arte cuya creencia fundamental se organiza alrededor de la idea del artista como «creador increado» o «genio» y de la obra como «proyecto».

Si todo campo existe en la medida en que produce y reproduce la *illusio* o creencia en el sentido del campo y en el valor de los capitales que allí están en juego habrá que precisar que el campo del arte tiene como creencia fundamental lo que Bourdieu denominó la «ideología del genio creador» o «ideología carismática» y la idea del arte como una actividad superior no asequible por las operaciones del entendimiento. El arte sería ante todo cosa de gusto y este del orden de lo inexplicable. De esta manera los objetos del arte aparecen como inmunes al análisis científico o irreductibles a este.

Por «ideología del genio creador» Bourdieu refiere a la idea del artista como una subjetividad superior e incluso tanto más superior cuanto más incomprendida sea en su contexto histórico. De este modo, se fundan en la esencia o en la naturaleza de la persona las razones de su condición de artista. Si Bourdieu concibe esta idea en términos de «ideología» es porque a través de ella se opera un proceso de «naturalización»: por un lado, al ocultar las condiciones sociales de constitución de la identidad del artista; y por el otro, al reenviar hacia la naturaleza o la esencia la posibilidad de acceso a la cultura y la educación que están en la base de toda producción cultural.

Considerar que la obra de arte es el producto de la relación de un agente socializado en un campo específico es descentrar al sujeto como creador de la obra. «Así el sujeto de la obra de arte no es ni un artista singular, causa aparente, ni un grupo social [...] sino todo el conjunto del campo de producción artística [...]. El sujeto de la obra es pues un *habitus* en relación con un puesto, es decir con un campo» (Bourdieu, 1980: 3). La adopción de este punto de vista tiene como corolario la desarticulación de nociones como la de «creación» o «genio». «Lo que se llama “creación” es la confluencia de un *habitus* socialmente constituido y una determinada

posición ya instituida o posible en la división del trabajo de producción cultural» (Bourdieu, 1980:3).

Por su parte pensar el arte como un sistema de relaciones y no como el producto de una subjetividad superior (el genio) es lo que abrirá el arte a un análisis científico. Bourdieu no oculta sus pretensiones de hacer del arte un objeto de la ciencia y hacer de la sociología una disciplina capaz de dar con la verdad objetiva del arte. De hecho podría considerarse que sus primeras investigaciones en relación a la sociología de la cultura, entre las cuales podemos ubicar *El amor al arte* (1969) y artículos afines como «Disposición estética y competencia artística» (1971) o «Elementos para una teoría de la percepción artística» (1968), están orientadas a generar las condiciones para hacer del arte un objeto científico.

Su intención, a partir de la labor sociológica, es romper con la *doxa* del campo artístico, es decir, con la creencia que permite el funcionamiento del campo del arte.

La sociología y el arte —escribe Bourdieu— no se llevan bien. Esto es culpa del arte y de los artistas que no soportan todo aquello que atenta contra la idea que tienen de sí mismos: el universo del arte es un universo de creencia, creencia en el don, en la unicidad del creador increado, y la irrupción del sociólogo que quiere comprender, explicar y dar razón, causa escándalo. [...] Pero también tienen culpa los sociólogos que se las han arreglado para confirmar las ideas preconcebidas sobre la sociología y en especial sobre la sociología del arte y de la literatura (Bourdieu, 1980: 1).

Bourdieu señala que ha sido la propia sociología la responsable de reproducir y afianzar la creencia del campo artístico al sostener ciertas «ideas preconcebidas», como por ejemplo que el conocimiento sociológico no puede proporcionar explicaciones de la actividad artística dado el carácter inexplicable de esta. La sociología habría limitado de este modo su campo de acción al consumo de las obras, incapaz de comprender su producción. Cualquier intento semejante se ha visto de continuo criticado como sacrilegio por confrontar con ideas como inspiración, genialidad, creación. Con lo cual habrá que señalar que la sociología del arte de Bourdieu ha tenido como objeto central de críticas la «ideología carismática» a la que localizó como el obstáculo fundamental a todo intento de un trabajo científico sobre el arte.

Y tras haber puesto así de manifiesto el efecto más oculto de esta colusión invisible, es decir la producción y reproducción permanentes de la *illusio*, adhesión colectiva al juego que es a la vez causa y efecto de la existencia del juego, podemos dejar en suspenso la ideología carismática de la «creación», que es la expresión visible de esta creencia tácita que constituye sin duda el obstáculo principal para una ciencia rigurosa de la producción del valor de los bienes culturales (Bourdieu, 1995: 253).

Se observa aquí la importancia capital que tiene inscribir el arte al interior de una teoría de la práctica: tal operación significa la posibilidad de un abordaje científico que al valerse de conceptos como *habitus* y «campo» no solo es capaz de dar un marco explicativo al consumo de las obras y el modo en que son percibidas, sino también a su producción. De modo que si el arte es cosa de gusto de lo que se tratará es dar con las bases sociales de este. *La distinción*

(1979) es, en este sentido, un libro capital a partir del cual Bourdieu, articulando todo su sistema conceptual, se orientó a producir una crítica social del juicio estético y por consiguiente a «una búsqueda de las condiciones sociales en las cuales las categorías que permiten percibir y valorizar las obras de arte, se constituyen» (Martínez, 2007:196).

Sin embargo, habrá que precisar aún otro aspecto importante con relación a la sociología en su estudio del arte. Si la ciencia misma, respetando las propias ideas de los productores de arte, ha contribuido al afianzamiento de la creencia del campo artístico, la operación científica de Bourdieu supone tanto romper con la *doxa* del campo del arte como con la propia *doxa* del campo académico y por consiguiente presupone toda una teoría de la ciencia. He aquí el modo en que toda sociología del arte se articula con una sociología de la propia sociología, en tanto presupone una reflexión epistemológica constante como condición de posibilidad de conocimiento.

Y es a la sociología de la cultura, del arte, de la ciencia, de la filosofía, en fin, de todas las obras culturales con pretensiones universales, a la que corresponde efectuar el rompimiento, siempre doloroso tanto para quien lo realiza como para los demás, con la *doxa* científica, con todas las «ideologías profesionales» de los profesionales del pensamiento, con sus credos y creencias íntimas. Por ello asigné a estos objetos un lugar privilegiado, una suerte de prioridad absoluta, en mis investigaciones (Bourdieu, 1995: 56).

Para resumir podría decirse que Bourdieu, a partir de la articulación de conceptos relacionales como *habitus* y «campo», constitutivos de su «teoría de la práctica», descentra al sujeto como creador de la obra, operación que le permite hacer del arte, en apariencia una cosa sublime, un objeto sociológico al igual que otros objetos sociales y del artista en lugar de un «genio creador», el producto mismo de las relaciones al interior del campo del arte, «el artista es aquel de quienes los artistas dicen que es un artista» (Bourdieu, 2010: 25). De modo que si las cosas del arte aparecen como objetos «puros», «sublimes», no es por una cualidad intrínseca a dichos objetos, sino por el producto de un largo proceso de «depuración».

De este modo, la propuesta de Bourdieu permite vincular lo puro y desinteresado con ciertas condiciones objetivas que le son propicias (por ejemplo no poseer urgencias económicas) y, por lo tanto, concluir que lo puro no es puro por ser trascendente o innato, sino debido a un proceso de depuración.

Por otra parte, el ideal de la percepción «pura» de la obra de arte como obra de arte es producto de un largo trabajo de «depuración» que se inicia a partir del momento en que la obra de arte se despoja de sus funciones mágico religiosas, y que es correlativo a la constitución de una categoría socialmente diferenciada de profesionales de la producción artística, cada vez más propensos a no conocer otras reglas que las de la tradición que han heredado de sus antecesores y cada vez más liberados de toda servidumbre social (Bourdieu, 1971: 1).

La exclusión radical del planteo de las condiciones que permiten la comprensión del sentido de los objetos artísticos y del gusto estético se debe al modo en que estos objetos se presentan

como inmediatamente dotados de sentido para los agentes que poseen las disposiciones adecuadas para su desciframiento, lo que Bourdieu llamará la «disposición estética».

A grandes rasgos y sin la pretensión de iniciar un examen detallado de lo que el sociólogo entiende por «disposición estética», podría señalarse que esta es constitutiva de lo que Bourdieu denomina *habitus* cultivados, es decir, aquellos sistemas de disposiciones que son productos de un largo proceso de transmisión, proveniente tanto del ámbito familiar como de la escuela. Sus características principales estarían dadas por producir una contemplación «pura» de la obra de arte, es decir, que atienda a la dimensión formal de estos objetos antes que a su dimensión práctico-utilitaria o pragmática. Por percepción «pura» Bourdieu se refiere, asimismo, al modo en que el campo del arte instituye la obra como aquello que se presenta como inmediatamente dotado de sentido, «la contemplación artística tiene que llevar aparejado, desde ese momento, un componente erudito apropiado para alimentar la ilusión de iluminación inmediata, que es uno de los elementos indispensables del placer puro» (Bourdieu, 1999: 28).

Bourdieu indica que la génesis de la «disposición estética» debe rastrearse en el proceso de autonomización del campo del arte, cuyo corolario ha sido la explicitación y la sistematización de los principios en virtud de los cuales ciertos objetos se legitiman como artísticos, «... el ideal de percepción “pura” de la obra de arte, en tanto que obra de arte, es producto de la explicitación y sistematización de los principios de legitimidad propiamente artística que acompañan a la constitución de un campo artístico relativamente autónomo» (Bourdieu, 1999: 27). Dicho esto una obra de arte es inseparable del campo que la instituye como tal, al brindar los principios de su percepción adecuada, es decir instituyendo la «disposición estética». Será en este sentido que Bourdieu reconocerá en el museo la objetivación de dicha disposición, bajo la forma de institución, «el museo artístico es la disposición estética convertida en institución» (Bourdieu, 1999: 29).

El trabajo de Bourdieu ubicará, entonces, condiciones objetivas precisas en virtud de las cuales tendrá lugar una percepción estética: el distanciamiento respecto de la urgencia económica, la posibilidad objetiva de distanciarse de ella, será un factor central en el surgimiento y desarrollo de comportamientos «puros o desinteresados»

Por eso, la disposición estética es una dimensión de una relación distante y segura con el mundo y con los otros, que a su vez supone la seguridad y la distancia objetivas; una manifestación del sistema de disposiciones que producen los condicionamientos sociales asociados a una clase particular de condiciones de existencia, cuando aquellos toman la paradójica forma de la mayor libertad que puede concebirse, en un momento dado del tiempo, con respecto a las coacciones de la necesidad económica (Bourdieu, 1999: 53).

A partir de aquí se desprenden la pertinencia que una sociología de la educación ha de tener para una sociología del arte. Si el estatuto mismo del arte depende de las disposiciones (*habitus*) comprometidas en su percepción y producción y que son transmitidas por la educación (familiar o escolar), podría considerarse que para Bourdieu toda sociología del arte es indisoluble de una sociología de la educación.

Aun cuando la institución escolar no concede sino un lugar restringido a la enseñanza propiamente artística, aun cuando no suministra ni un estímulo específico para la práctica ni un cuerpo de conceptos específicamente ajustados a las obras de arte plástico, tiende por una parte a inspirar una cierta familiaridad —constitutiva del sentimiento de pertenencia al mundo culto— con el universo del arte (Bourdieu, 2004: 107).

Formadora de disposiciones capaces de reconocer el valor de las obras legitimadas, la escuela contribuye en esa operación al afianzamiento de dicha legitimidad, solapando el carácter arbitrario en que están fundadas tanto las obras de arte como las disposiciones con las que se perciben. «En la medida en que produce una cultura (*habitus*) que no es más que la interiorización de una arbitrariedad cultural, la educación familiar o escolar tiene como efecto enmascarar cada vez más completamente, por la inculcación de lo arbitrario, la arbitrariedad de la inculcación» (Bourdieu, 1999: 53).

4. El arte como práctica. Segundo efecto: La desfetichización de la obra de arte

Otra de las consecuencias relevantes que se desprende de la inscripción del arte al interior de una «teoría de la práctica» es la desfetichización. El arte, al ser considerado una práctica, es decir, una estructura formada por un sistema de relaciones, permite pensar el valor de los objetos artísticos como producto del sistema de relaciones al que pertenece y no como una propiedad del objeto.

Como se ha tenido ocasión de mencionar, la obra es una «institución» y como tal supone el «reconocimiento» de su valor y el «desconocimiento» de su carácter arbitrario. La creencia que hace de los objetos del campo objetos con sentido (sensatos) y objetos con valor consistirá precisamente en esa relación de reconocimiento-desconocimiento que los instituye como objetos artísticos.

Por consiguiente pensar el arte como sistema de relaciones da las herramientas para desmontar la operación fetichista de la obra de arte consistente en concebir el valor de la obra de arte no como un efecto producido por las relaciones al interior del campo del arte, sino como siendo la causa de esas relaciones. Para ser más claros el razonamiento fetichista sería: «Los hombres hacen arte y aman el arte porque el arte es un objeto sublime» (aquí el valor del arte es causa del amor al arte), el razonamiento del sociólogo en cambio apunta a dar cuenta de qué modo y bajo qué condiciones, los hombres, en sus relaciones al interior del campo, al amar el arte le confieren valor y cómo ese valor cobra luego una existencia propia y se encarna en unos objetos o personas singulares. El campo produciría de este modo la creencia en el valor de la obra de arte y la propia figura del artista como genio creador. «En suma se trata de mostrar, cómo se constituyó históricamente el campo de producción artística que, como tal, produce la creencia en el valor del arte y en el poder creador de valor del artista» (Bourdieu, 1980: 8).

Las consecuencias que se siguen de una operación de desfetichización semejante vuelven a colocarnos ante el problema del poder y la dominación, puesto que a partir de la constitución

del arte y del artista como fetiche se produce una operación de deshistorización que naturaliza el mundo social. Si es posible ubicar aquí el lugar donde se juega la eficacia de la dominación es precisamente porque a partir de esta operación de reificación del orden social como orden natural se justifica la mantención del estado de cosas.

Por consiguiente, el arte con toda su pretensión de universalidad ofrece un espacio propicio para poner en funcionamiento un pensamiento sociológico cuyo propósito central consistirá en la ruptura de lo universal y sus pretensiones totalizantes, y ha significado en la obra de Bourdieu una ocasión ejemplar para poner en funcionamiento una teoría del poder en la que el concepto de «violencia simbólica» tiene una importancia fundamental.

En este sentido podría decirse que la sociología de Pierre Bourdieu tiene la particularidad de integrar el orden simbólico como una dimensión del poder, es decir, interrogar las relaciones de sentido en su eficacia para la mantención del orden existente. «La dominación —escribe Bourdieu— aun cuando se apoya en la fuerza desnuda de las armas o del dinero, siempre tiene una dimensión simbólica» (Bourdieu, 1999b: 227). A partir de nociones como «poder simbólico» o «violencia simbólica» Bourdieu señalará formas de dominación cuya eficacia está dada por fundarse no solo de modo objetivo en las instituciones, sino en los esquemas mentales y corporales constitutivos del *habitus*. Bourdieu llamará «violencia simbólica» a «aquella forma de violencia que se ejerce sobre un agente social con anuencia de este» (Bourdieu, 1995: 120), en tanto supone una forma de coerción instituida «por mediación de una adhesión que el dominado no puede evitar otorgar al dominante (y, por lo tanto a la dominación)» (Bourdieu, 1999b: 224). Con lo cual los dominados, a partir de su adhesión corporal al mundo social, es decir, de su *habitus*, contribuyen a su dominación por el reconocimiento práctico de los principios en virtud de los cuales son dominados.

De esto se sigue que aquello digno de ser aprehendido, percibido y producido bajo el estatuto de lo artístico, lo instituido como «arte», es para Bourdieu la cultura dominante, aquella que por estar legitimada se «reconoce» de ese modo y, aún más, aquella que se legitima al ser reconocida.

De este modo Bourdieu reconstruye las razones sociológicas en virtud de las cuales los excluidos socialmente de los medios para la apropiación de bienes culturales profundizan su exclusión al legitimarla como tal. Si objetivamente como lo concluirá Bourdieu a partir de sus investigaciones a propósito de la frecuentación de los museos —*El amor al arte* (1969)—, las obras culturales son privilegio de las clases cultas, este se encuentra legitimado en la medida en que los excluidos del privilegio, y por consiguiente del sentimiento de la «necesidad cultural», se excluyen a sí mismos como consumidores de dichos bienes. Así, como lo notará Bourdieu en *El sentido práctico* (1980), «la relación con los posibles es una relación con los poderes» (Bourdieu, 2007: 104). Los agentes, cuya acción se orienta a partir del *habitus*, responden a las potencialidades inscriptas en el espacio social en el que se han socializado «las cosas por hacer y por decir». Es este reconocimiento práctico de las potencialidades objetivas del mundo social, ejercido en lo fundamental de modo prerreflexivo lo que legitima y sostiene la dominación.

La naturalización de las condiciones sociales objetivas que permiten el acceso a la cultura y a la adquisición de las disposiciones necesarias para el reconocimiento de los objetos consagrados como obras de arte es lo que según Bourdieu ha sostenido una visión fetichizada del arte. Visión en la que se identificaba a la obra como el producto de algunos hombres dotados naturalmente para la cultura. Quizá haya sido este el foco de críticas que brindó a Bourdieu el eje central para desarrollar un conocimiento científico del arte. Propósito que, según se ha visto, su mera enunciación ya presupone la adopción de un punto de vista por completo opuesto a una concepción fetichizada del arte y del artista como «genio creador».

5. Conclusión

La constitución del arte como objeto sociológico ha significado para Pierre Bourdieu el desarrollo de una teoría de la práctica y del poder, cuya mayor originalidad quizá radique en colocar al cuerpo, entendido como *habitus*, en el centro de las indagaciones. De modo que los objetos y las prácticas comúnmente llamados artísticos no tienen valor por características que le sean inmanentes, lo cual equivaldría a considerar el arte como un fetiche, ni por ser producto de la creación de un proyecto consciente, lo cual recaería en la idea de «genio creador». Pensar el arte como la práctica de un *habitus* y como un «bien simbólico» producido al interior de un campo del arte tiene como efecto tanto el descentramiento del sujeto como la desfetichización de la obra de arte. En este orden de cosas, el arte deviene un producto resultante de un proceso de institucionalización, es decir de reconocimiento y legitimación, que en lo fundamental se da por medio de una adhesión tácita y corporal «disposicional», inscripta en las profundidades del cuerpo y que constituyen los resortes principales del poder entendido como «violencia simbólica».

Nota

(1) Una teoría de la práctica ha significado para Bourdieu una doble operación. De un lado, una manera de actuar sobre la propia definición de teoría, y del otro un modo de intervención en el campo propio de la producción teórica. Respecto al primer punto habría que precisar que el modo de concebir la teoría en Bourdieu se aleja de toda consideración de esta en términos de explicaciones ontológicas o esencialistas sobre la realidad, así como de construcciones especulativas separadas de la práctica de investigación. La teoría es ante todo un método de trabajo cuya particularidad radica en que está fundada en la reflexividad. Es aquí donde interviene el segundo punto en cuestión, dado que el modo de concebir la teoría en Bourdieu compromete una teoría de la propia práctica del sujeto cognoscente.

Si la reflexividad es imprescindible en el trabajo del sociólogo es precisamente en cuanto su labor es también una práctica, o como indica Bourdieu un «oficio». Sin embargo, a diferencia de cualquier tipo de práctica que se produce en el contacto directo y urgente con el mundo, la práctica científica tiene como condiciones de producción la vuelta sobre sí misma, es decir la reflexión sobre las condiciones en las que se produce. Una teoría de la práctica supone por lo tanto un nuevo modo de concebir la práctica, la teoría y el trabajo del sociólogo, y es inseparable de una reflexión epistemológica. Para más información véase: Louis Pinto, *Pierre Bourdieu y la teoría del mundo social*, o Pierre Bourdieu *Homme Academicus* o *El sentido práctico*, cap. 1 «Objetivar la objetivación».

Bibliografía

- BOURDIEU, Pierre, *Disposición estética y competencia artística*, [s. d.], 1971.
- , «¿Y quién creo a los creadores?», Conferencia pronunciada en la École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, abril de 1980.
- , *Respuestas. Por una antropología reflexiva*, México, Grijalbo, 1995.
- , *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- , *La distinción*, Buenos Aires, Taurus, 1999a.
- , *Meditaciones pascalianas*, Barcelona, Anagrama, 1999b.
- , *Razones prácticas*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- , *El amor al arte*, Buenos Aires, Paidós, 2004.
- , *El sentido práctico*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2007.
- , *Cuestiones de sociología* [s. d.].
- , *El sentido social del gusto*, Buenos Aires, [s. e.], 2010.
- FERME, Federico, *Dominación simbólica y denegación práctica en Bourdieu. Aportes para una teoría de la subjetividad*, ponencia presentada en el XIV Congreso REDCOM, realizado en la Universidad Nacional de Quilmes, los días 28, 29, 30 de junio de 2012.
- MARTINEZ, Ana Teresa, *Pierre Bourdieu Razones y lecciones de una práctica sociológica*, Buenos Aires, Manantial, 2007.
- PINTO, Louis, *Pierre Bourdieu y la teoría del mundo social*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2002.
- SAPIRO, Gisele, *Pierre Bourdieu sociólogo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2007.