

### III Sección: Del análisis del discurso a la sociología del arte

#### DE LA PRESOCIOLOGÍA A LA SOCIOLOGÍA DEL ARTE

Víctor Alvarado Dávila

Recibido: 3 de marzo de 2012

Aceptado: 6 de junio de 2012

#### RESUMEN

El objetivo de este ensayo consiste en la exposición crítica de la evolución de la sociología del arte -en la obra de Nathalie Heinich: *Sociología del Arte*-, que va de una etapa presociológica a una estrictamente científica.

He asumido la empresa de cuestionar la obra de Heinich con la intención de conocer el tránsito o la "evolución" del método o abordaje sociológico, con el fin de precisar los aportes de esta disciplina al conocimiento del fenómeno artístico.

**Palabras Clave:** Nathalie Heinich – Estética – Arte – Sociología- Estética sociológica

#### ABSTRACT

*Pre-sociology to the sociology of art*

*The purpose of this essay is to show a critical vision of the evolution of the sociological art, ranging from a pre-sociological phase to a strictly scientific one.*

*My purpose is to question the work of Heinich with the intention of knowing the traffic or the evolution of the method or the sociological point of view, in order to clarify the contributions of this discipline to the knowledge of the artistic phenomenon.*

**Keywords:** Nathalie Heinich – Aesthetics – Art – Sociology- Sociologic aesthetics

## INTRODUCCIÓN

*Si efectivamente la obra de arte es, como dice Panofsky 'lo que exige ser percibido estéticamente', y si todo objeto, tanto natural como artificial, puede ser aprehendido según un propósito estético, es decir más en su forma que en su función, ¿cómo no concluir que es el propósito estético lo que hace al objeto estético? ¿Y cómo hacer que se vuelva operatoria semejante conclusión? ¿Acaso no salta a la vista que resulta más o menos imposible determinar **en qué momento el objeto manufacturado se convierte en una obra de arte**, a partir de cuándo, por ejemplo, una carta se vuelve 'literaria', es decir en qué momento la forma se impone a la función? ¿Significa acaso que la diferencia estriba en el propósito del autor? Pero este propósito, como el propósito del lector o del espectador por otra parte, es a su vez objeto de convenciones sociales que convergen para definir la frontera siempre imprecisa e históricamente cambiante entre el mero utensilio y la obra de arte...¿basta acaso con afirmar, como Arthur Danto, que el principio de la diferencia entre las obras de arte y los objetos corrientes no es más que la institución, es decir el 'mundo artístico' que les confiere el estatuto de candidatas a la valoración estética? (Bourdieu, 1995, pp.421-422).*

Éstas y otras interrogantes han sido planteadas por la Filosofía del Arte y la Estética, antes del surgimiento de la Sociología del Arte. Pero no es hasta que esta ciencia social se afianza, que se ponen verdaderamente en evidencia, los mecanismos sociales que actúan al interior de lo que se supone es una obra de arte.

En la publicación de 1977 del libro *"Arte Popular y Sociedad en América Latina"*, uno de cuyos capítulos se titula 'Sociología del arte y estética', *García Canclini* afirmó:

*"Si la estética sufre la inconsistencia de una disciplina en revisión radical de sus fundamentos y sus métodos, la sociología del arte no existe aún como ciencia, o sea con una teoría debidamente establecida y un conjunto de investigaciones que avalen tal teoría. Es más bien un campo de problemas, vagamente delimitado por unos pocos estudios de orientaciones divergentes. Se trata, sin embargo, de problemas cruciales para el avance de la estética, de la historia del arte y del arte mismo. Tres de esos problemas nos parecen claves: determinar el contexto con el que se relaciona el arte, el carácter de esta relación y en qué consisten las semejanzas y las diferencias de los hechos artísticos respecto de los demás hechos sociales" (Canclini, 1977, pp.421-422).*

No será hasta finales del siglo XX e inicios del XXI, en que aparezcan los primeros intentos por determinar la evolución de la sociología del arte propiamente dicha, pues a pesar que desde 1865 el filósofo *Hippolyte Taine* desde una óptica positivista rechaza el carácter autónomo atribuido a los objetos estéticos y busca explicarlos refiriéndolos al conjunto al que pertenecen, no se puede hablar estrictamente de *Sociología del Arte* en tanto ciencia social, sino más bien de un enfoque social de la *Filosofía del Arte* y la *Estética*. Enfoque que podemos encontrar en algunas partes de la *Contribución a la crítica de la Economía Política* (1857) de *Karl Marx*, y en la obra de *León Tolstoi* (*¿Qué es el arte?*, 1880).

Entre los textos que estudian el nacimiento y la evolución de la *Sociología del arte*, es significativo el de *Nathalie Heinich*, que da cuenta de las tres etapas por las que pasó esta ciencia social.

Heinich habla del tránsito de la dirección Sociológica -que presentaba la disyuntiva- entre "Arte y Sociedad" y la siguiente consideración que se refiere más bien al "Arte **en** Sociedad". Tránsito final que desemboca en la actual concepción del "Arte **como** Sociedad".

## I ESTÉTICA SOCIOLOGICA: ARTE Y SOCIEDAD

En el primer estadio denominado "estética sociológica", en donde aparece la tradición marxista, resalta la figura de *Nicos Hadjinicolau* (*Historia del arte y lucha de clases*, 1973) quien considera las obras de arte como "ideologías en imágenes" que sirven como instrumentos en las luchas de clases.

Contemporáneos a la tradición marxista aparece en los años treinta, la *Escuela de Frankfurt*, que enfatiza las relaciones entre el arte y la vida social, resaltando a su vez la dimensión heterónoma del arte.

*La Escuela de Frankfurt* -alejándose del planteamiento tradicional marxista- a pesar de que cuestiona en qué sentido el arte responde a determinaciones extrartísticas, exalta sin embargo la cultura y el individuo,

Entre los representantes de la Escuela de Frankfurt, será *Theodor Adorno* y *Walter Benjamin* los más significativos en materia de Arte.

*Theodor Adorno* en un primer momento -desde una óptica marxista- considera que la música es un hecho social (*Filosofía de la Música*, 1958), más tarde dirá que el arte - y en especial la literatura- es un instrumento crítico de la sociedad (*Notas de literatura*, 1958), y finalmente defenderá la autonomía del arte y del individuo en contra de la "masificación" (*Teoría Estética*, 1970). Por su parte *Walter Benjamin* - acorde con el último planteamiento de Adorno- analizará el arte y la cultura como un medio de emancipación de las masas frente a la alienación. Sin embargo, es necesario considerar que el arte no es únicamente un medio de liberación, también expresa la alineación, contribuyendo a la perpetuación de la misma.

Ante esto, es importante resaltar los matices que diferencian el enfoque de la tradición marxista con los de la Escuela de Frankfurt, pues mientras la primera *desidealiza* al arte, al subordinar los hechos artísticos a determinaciones extra estéticas, la Escuela de Frankfurt defiende la autonomía del arte en contra de la alienación de lo social.

Por otro lado, paralelamente a estas corrientes de pensamiento, se encuentra la orientación de la *historia del arte*, cuyo objeto fue poner en evidencia, en qué sentido el arte no es un efecto -como en la tradición

marxista-, sino que al contrario, puede el arte ser revelador de realidades colectivas, visiones del mundo (weltanschauungen) o "formas simbólicas".

Entre los representantes más importantes de esta corriente, sobresale *Francastel (Pintura y Sociedad, 1951; Sociología del arte, 1970)*, al considerar que el arte crea visiones de mundo contemporáneas a él, lo que quiere decir que el arte no es el reflejo de sus condiciones de producción<sup>1</sup>.

*Francastel afirmaba (Arte y técnica en los siglos XIX y XX, 1956) que "el arte no es, como sostiene la tradición marxista, un 'reflejo', sino 'una construcción, un poder para ordenar y prefigurar. El artista no traduce, inventa. Estamos en el campo de las realidades imaginarias" (Heinich, 2002, p.24).*

El otro representante relevante de la *historia social del arte* será *Roger Bastide*, quien incluso inspirará a la sociología del arte de la tercera generación, al afirmar que (*Arte y Sociedad, 1945 y 1977*) el análisis sociológico -en tanto método- "*permite conocer mejor no los determinantes sociales del arte, sino la construcción estética de la experiencia colectiva*" (Heinich, 2002, p.24). Al mismo tiempo "*sugería (La escultura de Versailles, 1930), que si bien los artistas estaban sometidos a las influencias de su sociedad, a su turno actuaban sobre ella*" (Heinich, 2002, p.24). Desde el punto de vista sociológico, mediante el estudio del arte, se puede conocer mejor la sociedad, de ahí que Bastide promulgue:

*"Partimos de una sociología que busca lo social en el arte y llegamos a una sociología que, por el contrario, va del conocimiento del arte al conocimiento de lo social"* (Heinich, 2002, p.24), es decir que, a través de un conocimiento del arte se conoce lo social. De la concepción de "*lo social en el arte*", Bastide acentúa el "*arte en lo social*".

*Por su parte, Jean Duvignaud (Sociología del Teatro, 1965) manifiesta que el arte contribuye a revelar la cultura, al mismo tiempo que es producto de ella, y sin embargo, el arte determina más al mundo social que lo que éste lo determina a él.*

Como se nota, la historia del arte sociologizante –reconociendo la heteronomía (arte y sociedad)- resguarda la idealización del arte al otorgarle poderes sociales.

En síntesis, el primer punto débil -dice Heinich- de la estética sociológica consiste en asumir la obra de arte como si fuese un *a priori* y emprender la investigación desde ahí, omitiendo otros tópicos de la experiencia estética, tales como el proceso creador, el contexto social y las modalidades de recepción. El segundo punto débil está enmarcado en la disyunción entre arte y sociedad, en lo se puede denominar un "*sustancialismo de lo 'social' que, según el aspecto que se examine de él (económico, técnico, categorial, cultural) tiende a ser considerado como una realidad en sí, que trasciende a los fenómenos que se estudian*" (Heinich, 2002, p.27). Y el tercer punto débil consiste en una tendencia a lo causal.

Los fallos de la estética sociológica no dejarán de infiltrarse en las siguientes generaciones de la sociología del arte, pero pasando a un segundo plano al ser superada la etapa presociológica, que quiérase o no, será la base de la sociología del arte en tanto ciencia social.

## II. ARTE EN SOCIEDAD

Desarrollada a partir de 1950, la segunda generación de la Sociología del arte puso el énfasis del estudio del arte en su contexto social (de producción o de recepción de las obras), léase contexto histórico, político, económico, cultural e institucional.

Se dará cuenta en este estadio, de la historia del arte, mediante las relaciones entre el arte y el mundo circundante, y no ya desde los cambios estilísticos (*Nicolaus Pevsner*, 1940); lo que resulta curioso, pues no se piensa en las posibilidades de enmarcar también, los cambios estilísticos en relación con el mundo circundante.

Ante la exigencia de contextualizar las obras de arte, sobresalen autores como *Raymond Williams* (1958), *Peter Burger* (1972 y 1978) y *Timothy Clark* (1848-1851 y 1973).

*Raimond Williams* estudia la génesis de la autonomía del artista y el cambio de naturaleza entre autor y público, asimismo analiza en su texto "*Sociología de la Cultura*", el condicionamiento histórico del arte por los fenómenos del patronazgo, el mecenazgo, la institución y la mercancía.

Por su parte, *Peter Burger* estudia el sistema del arte en la sociedad, analizando la forma de transmisión de la cultura popular, así como sus transformaciones, géneros específicos y protagonistas, al tiempo que reivindica el papel de las vanguardias artísticas que afirman y optan por la autonomía del arte. Posteriormente, la corriente microhistórica representada por *Enrico Castelnuovo* (1976) y *Carlo Ginzburg* (1983), analizaron la interdependencia entre *centro y periferia* en el mundo artístico.

Por otro lado, *Michael Baxandall* da cuenta de la sensibilidad creciente del *cliente* que respeta cada vez más el trabajo y la creatividad del artista, renunciando poco a poco a los encargos, pero transformándose en un comprador de talentos. Y al mismo tiempo - retornando a la etapa presociológica del arte-, sostiene que el arte es importante para el conocimiento de la historia social.

Ahora bien, otra de las direcciones de la segunda etapa de la sociología del arte, la podemos encontrar en *Francis Haskell* que, con el fin de explicitar la interdependencia entre el juicio estético y las otras dimensiones de la vida colectiva, en relación con los cambios del comercio, la política, la moda y la religión, realiza un análisis cronológico de las transmutaciones de la sensibilidad estética.

Mas en este sentido, el problema no reside en evidenciar el cambio del gusto estético, sino más bien, en revelar los mecanismos que hacen que se establezcan los paradigmas estéticos en su relativa duración, en tanto dependencia de contextos y categorías sociales en perpetuo tránsito.

Por su parte, *Robert Escarpit* (1970) demuestra (a como lo hizo *Merleau-Ponty* en 1945 y *Sartre* en 1947, así como otros estetas fenomenólogos, que estudiaban el papel de lo imaginario y la irrealización del espectador) cómo la obra sólo existe cuando es leída, poniéndole énfasis a los tres estadios simultáneos: producción, distribución y consumo.

*"Ahora bien, para el sociólogo la cuestión de la percepción estética, es decir de la manera en que la gente ve, oye o lee una obra, es tan interesante como la cuestión de sus significaciones - perspectiva familiar a la historia del arte o la estética- y, también, de la cuestión de sus usos prácticos -perspectiva privilegiada por la sociología de la recepción "(Heinich, 2002, p.37).*

A partir de 1960, el historiador del arte *Robert Klein*, dio principal importancia al valor artístico, resaltando cómo a partir de 1970 surge una nueva problemática de la innovación y la originalidad en lo que él considera no se había pensado antes. Lo que está mal dicho, pues en el Renacimiento y en el Romanticismo, estos tópicos son de lo más importante para los movimientos artísticos y las primeras vanguardias amparadas o inspiradas en la categoría kantiana -especialmente- del genio artístico, aunque ciertamente regulado por reglas.

Por otro lado, *Hans Belting* subraya el estatus de la imagen y sus cambios y variantes dependiendo del público, que es un tema -lo que no dice Heinrich- anterior incluso a la estética de *Deleuze*, y que tiene sus antecedentes en la *estética fenomenológica* y en la "estética psicológica".

Más tarde, *Philippe Junod* hace hincapié en la historicidad de la desigualdad de la percepción estética. A este respecto, *Junod* resalta la evolución de la percepción formal estilística frente a su contenido, que se da tanto en el plano intelectual de la valoración académica como en la apreciación del goce del sentido común.

Asimismo, desde un punto de vista filosófico, pero similar a los anteriores, *Louis Marin* y *Jacqueline Lichtenstein* brindan ejemplos que demuestran precisamente los cambios en las valoraciones estéticas. Sin embargo, me parece, que la descripción de Heinrich respecto a la corriente de la *sociología de la recepción* no deja de ser superficial, al no establecer relación alguna -ni siquiera teórica (como si realmente la Sociología del arte pudiese ser totalmente independiente de las otras disciplinas que tienen por objeto el arte) - con las direcciones estéticas anteriores a esta orientación de la sociología del arte. Pienso aquí en la estética psicológica, en la *psicología del color y la forma*, en la estética fenomenológica de *Sartre* y *Dufrenne* y en la "*Fenomenología de la Percepción*" de *Merleau-Ponty*, etc.,.

De la evolución explicativa que hasta este momento presenta Heinrich, es necesario resaltar la superación de la etapa presociológica, que partía del estudio de la obra de arte como si fuese un *en sí*, a la segunda etapa en donde se toma en consideración el mecenazgo, el contexto y finalmente el fenómeno de la recepción estética en íntima relación con éstos. Asimismo, "*Se dio un*



*paso más cuando el interés pasó al estatus de los artistas: al acercarse a las condiciones de la producción se contribuyó a romper con la idea primitiva de una exterioridad de lo 'social' en relación con el 'arte' que exoneraba a los artistas de cualquier preocupación que no fuera estética" (Heinich, 2002, p.38).*

Falta resaltar ahora de la segunda generación de la sociología del arte, el interés por dar cuenta del entorno y universo íntimo del artista y del tránsito del oficio (del pintor por ejemplo) al arte.

Veamos esto más de cerca.

*Ernst Kris y Otto Kurz ( La imagen del artista: Leyenda, mito y magia ) se habían interesado ya por la imagen, la leyenda y el mito que rodea al artista, resaltando tanto el imaginario heroico como la condena de ser artista, cuando ni siquiera existía la sociología o la historia social del arte.*

Desde una curiosidad similar, historiadores como *Rudolf y Margot Wittkower ( Nacido bajo el signo de Saturno: genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Edad Media, 1963)* se atrevieron abordar temas que eran propios de la literatura y que hacían referencia a la caracterología, al estilo de vida romántica y a la pose del artista, puesto que "A partir de una amplia compilación de biografías de artistas, mostraron la recurrencia de la figura de la excentricidad, el exceso, la marginalidad: locura, melancolía, suicidio, violencia, desenfreno, delincuencia, prodigalidad o, por el contrario, extrema pobreza" (Heinich, 2002, p.39).

Por último, inscrita en esta segunda generación, *Heinich* resalta su propio aporte (1993) cuando analizó el paso "del pintor al artista" y pudo dar cuenta del "papel de las instituciones, la influencia del contexto político, la reorganización de las jerarquías, la transformación de los públicos, la evolución de las normas estéticas y la semántica de las palabras" (Heinich, 2002, p. 40), en íntima relación con los cambios de la condición del artista entre el Renacimiento y el siglo XIX "en función de los tres tipos de sistemas de actividad que se sucedieron y que, a veces, se superpusieron: el sistema artesanal del oficio, que dominó hasta el Renacimiento, el sistema académico de la profesión, que reinó desde el absolutismo hasta la época impresionista, y

*el sistema artístico de la vocación, que apareció en la primera mitad del siglo XIX y tomó vuelo en el siglo XX" (Heinich, 2002, p.40).*

Para *Heinich* la intención no es explicar las obras, sino por el contrario *"reseñar la construcción de una 'identidad' de artista en sus dimensiones tanto objetivas como subjetivas: compromiso fundamental para los interesados pero que las interpretaciones de moda desde Michel Foucault, centradas en el 'dominio del poder' sobre los artistas, dejaban escapar"* (Heinich, 2002, p.40).

Lo valioso del último escalón de esta segunda generación de la sociología del arte, es haber resaltado el estatus del artista, reivindicando su marginalidad política y social, al tiempo que sentían una predilección por las figuras románticas de la bohemia. (*César Grana, 1964; Donald Egbert, 1970; Jerrold Seigel, 1987; Priscila Parkhust Ferguson, 1991*)

### **III. ARTE COMO SOCIEDAD**

Es *Roger Bastide* el precursor más representativo de la tercera generación de sociología del arte, cuando en su obra "Art et société" de 1945 (y reeditada en 1977), se adelantó a la tercera generación de cuestionarios al aventurar una nueva forma de quehacer sociológico<sup>2</sup>. Su planteo es moderno, dice Heinich:

*"Sociología de los productores (que apela sobre todo a desarrollar las representaciones colectivas que una sociedad determinada se hace del artista), de los aficionados y de las instituciones (consideradas desde el punto de vista antropológico: edad, sexo, entorno social), hasta llegar al "arte como institución", él mismo productor de representaciones. Pero Bastide no deja de recurrir a los datos empíricos futuros, consciente de que "recién estamos en los primeros tanteos" (Heinich, 2002, p.44).*

Entonces, en términos estrictos, la nueva sociología del arte surge mediante la investigación empírica (obviamente no aplicada a los documentos del

pasado) de la época presente, en donde se estudiará el arte en relación con su entorno, sus actores, sus interacciones y su estructuración interna.

*"La especificidad y la fuerza de la sociología del arte actual se asienta en recurrir a los cuestionarios, más que a las diferencias de generaciones, de disciplinas o de objetos: mediciones estadísticas, entrevistas sociológicas, observaciones etnológicas; no solamente aportan nuevos resultados, sino sobre todo, renuevan las problemáticas, en tanto que el diálogo con otros campos de la sociología (...) permite que la sociología del arte se una a los progresos de una disciplina en muy rápida evolución" (Heinich, 2002, p.43).*

Este proceder metodológico permitirá la autonomía de la sociología del arte respecto a la erudición de la filosofía y la historia del arte y la estética. Es desde este nuevo abordaje sociológico del arte, que muchas de las problemáticas pasadas parecen hoy obsoletas, mientras unas pocas recién surgen.

Nathalie Heinich, al interrogarse acerca de cómo presentar los resultados de la sociología de cuestionarios, sostiene que eso sería posible en función de los métodos, en tanto determinan la construcción de las problemáticas. Pero ante esta afirmación, creo que hasta aquí llegamos con Heinich, pues a pesar de que somos conscientes de que muchas veces los métodos determinan la construcción de la problemática, no consideramos que ni siquiera en las ciencias sociales los métodos **deban** determinar idealmente la construcción de la problemática, sino todo lo contrario: el método epistemológico ha de determinarse de acuerdo a las exigencias o resistencias que encuentre el investigador a la hora de abordar su objeto de estudio (lo que implica una subjetividad-objetiva), en este caso el arte como sociedad.

Es posible que **mi** desacuerdo esté fundado en otro punto de partida distinto al del sociólogo, lo que para bien o para mal nos remite a otro marco epistemológico más cercano a la filosofía. De cualquier forma, no es mi objeto en este ensayo, discutir acerca de la epistemología que propone Heinich, simplemente es importante resaltar esta oposición, a pesar de que **me** parece relevante que la sociología del arte se dedique a estudiar al arte en el contexto

de las áreas geográficas o escuelas, con el fin de distinguir las tradiciones sociológicas.

El énfasis temático de la sociología empírica gira dialécticamente en torno a los tópicos de la actividad artística, a saber: Recepción-mediación-producción-obras. Lo que bien recuerda la tríada heredada por *Roman Jakobson* (Producción-Distribución-consumo) a otros autores como *Bastide* y *Escarpit* (Sociología de literatura, 1958), *Enrico Castelnuovo* (1976), *García Canclini* (Arte Popular y Sociedad en América Latina, 1977, al que ni siquiera menciona Heinich), *Raymonde Moulin* (1986) y *Pierre Bourdieu* ( Las reglas del arte, 1992), entre otros. Sin embargo, considera Heinich que *"puede parecer artificial mantener divisiones temáticas que la nueva sociología del arte tiende más bien a mezclar, poniendo en evidencia el funcionamiento de los sistemas relacionales propios de las actividades artísticas en sus interdependencias y conexiones"* (Heinich, 2002, p.45).

Parece ser que la diferencia del abordaje temático de la tercera generación de cuestionarios, respecto a las anteriores, radica en la fluctuación constante de una actividad artística a otra, lo que no implica una causación de índole lineal o cronológica.

Pero quizás, lo más relevante de la sociología del arte de la tercera generación, consista en considerar lo artístico como una forma de actividad social con cualidades propias del campo.

\*\*\*

Los aportes de la sociología del arte (considerando aún sus dos primeras etapas no estrictamente científicas –pero no menos importantes si lo vemos con el lente de la filosofía del arte y no del científico social) han sido de mucho valor para el esclarecimiento del universo artístico:

Ha cuestionado la autonomía del arte, al poner en evidencia los aspectos extrartísticos, tales como el sistema académico de la profesión y el reconocimiento de las instituciones conformadas por elites de especialistas.

Ha determinado el contexto en que surgen las creaciones que pueden ser consideradas arte y las relaciones entre los hechos artísticos y los demás

fenómenos sociales, poniendo en evidencia el aparato activo de la triada "producción, distribución y consumo", así como los mecanismos sociales externos o internos al fenómeno artístico; en donde los especialistas, el reconocimiento institucional interesado y el mercado, influyen tanto en la producción como en la apreciación del objeto que en un momento específico puede ser considerado como "obra de arte". Asimismo, explicita (a como lo quería Haskell) la interdependencia entre el juicio estético y las otras dimensiones de la vida colectiva, que supone los cambios en la política, la moda, la religión, la ideología y las teorías científicas y filosóficas respecto al arte, así como las normas estilísticas y técnicas, y el devenir en las prácticas comerciales y mercantiles, sin olvidar las normas académicas y las disposiciones institucionales, para que más tarde, luego de considerar el arte *como* sociedad, exija - ahora científicamente- el análisis del contexto artístico de áreas geográficas específicas, lo que genera una riqueza inconmensurable para los estudios particulares de lo que se puede denominar como arte popular o regional.

También analiza el devenir de la sensibilidad estética en íntima relación con los condicionamientos culturales de la época y la educación, sin descartar visiones de mundo en relación con las condiciones económicas y materiales de las personas insertas en situaciones de vida particulares.

Por otro lado, explica la metamorfosis de las normas estilísticas y la transformación de los públicos, al dar cuenta del estatus de la imagen y sus cambios y variantes dependiendo del receptor (como lo decía Belting), puesto que las diferencias de la percepción estética se dan en relación con la educación o formación intelectual, estilística o "cultural" (en el sentido antropológico del término y no a como lo entiende la axiología moderna). Al mismo tiempo, expone la transmutación de la percepción formal estilística ante el contenido.

Y entre los abordajes más interesantes de la sociología del arte, hay que recordar el estudio de la imagen, la leyenda y el mito que rodean al artista, en donde se cuestiona la identidad del artista en su dimensión objetiva y subjetiva.

Se analiza la imagen que se forma el artista de sí mismo así como la imagen que se forjan y se han forjado los espectadores de él, condicionados por las leyendas y mitos que se tejen alrededor del imaginario heroico, caótico,

romántico, bohemio y marginal del artista y su vocación o elección existencial, que influye también en la pose (actualmente postmoderna) que éste asume para distinguirse de los demás; no sólo entre los pares sino también entre los que no son artistas. En este caso, la imaginación lúdica cumple un papel interesante, motivado por los estereotipos que hoy día difunden masiva y globalmente el *marketing* y los medios de difusión, en vista a intereses de capital simbólico y monetario, si lo vemos desde la óptica de Pierre Bourdieu.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

No conforme en totalidad con la exposición de los principales aportes de la sociología del arte, hay que tomar partido, cuestionando ciertos tópicos que le conciernen no sólo a esta ciencia social, sino también a otras disciplinas que estudian el fenómeno artístico. Así, es menester recordar que, aunque el arte exprese la alineación, es posible que lo que en algún momento o contexto es o fue considerado arte, puede o pudo funcionar como un instrumento político, ideológico o de enajenación para con los artistas y los espectadores.

Además, es cierto que luego del estudio respecto al contexto social en que se mueve el arte, no podemos quedarnos en la mera idealización del mismo, y sin embargo, esto no implica que le neguemos cierta autonomía al quehacer creador. Pues en última instancia, la autonomía sólo puede ser pensada desde su negación, ya que ni el individuo ni el arte, ni ninguna ciencia social, es estrictamente autónoma, al menos que ingenuamente creamos en el prejuicio *a priori* de la noción de originalidad, como una especie de capacidad única, similar a una creación *ex nihilo*.

El arte se mueve en un contexto social específico y al mismo tiempo expresa implícita y hasta inconscientemente este contexto, ya sea para afirmarlo o para negarlo. Pero es en la negación del contexto cuando afirma su autonomía. Puesto que en última instancia es el *nihilismo activo* - como diría Nietzsche-, la imaginación irrespetuosa sobre lo real y el carácter utópico casi místico y romántico de la vocación creadora, lo que permite que el arte trascienda las condiciones de su contexto social; y esto muy a pesar de lo que piensan los defensores del determinismo social; pues aunque se piense que se

dice mucho al sostener que "todo es producto social" (visión sociologizante que mantiene la disyuntiva entre sociedad e individuo o entre arte y sociedad) en realidad eso no agrega nada al conocimiento del arte, pues más allá de eso ¿que cabría decir?, ¿acaso que la opinión de los deterministas es también producto de las condiciones sociales y materiales?, ¿y qué con eso?

Por otro lado, desde una óptica existencial el quehacer artístico –más que “el arte”- implica una libertad enajenada. Enajenada por el contexto o por condicionamientos extrartísticos, en eso estamos claro. Y, sin embargo, el *condicionamiento* no implica *determinismo*, o en otras palabras, no implica la negación de la libertad. Cuando se habla de libertad enajenada es porque sólo se puede enajenar lo que en principio es libertad.

El arte como la expresión vital de un creador específico, puede siempre **revelar** y **rebelarse** frente a los obstáculos. El arte es una capacidad especial de proponer algo diferente ante las condiciones sociales teóricas, estilísticas y de mercado que limitan la creación del artista, pues al fin y al cabo, las resistencias están ahí para ser sobrepasadas. ¡El artista siempre encontrará una salida para su creatividad mientras esté con vida!

## NOTAS

1. Sin embargo consideramos que es mejor decir que, el arte no es únicamente la expresión de sus condiciones de producción, lo que implica que en términos estrictos no surge "determinado" por las condiciones sociales, a como lo ha querido la visión ortodoxa marxista. El arte se da *condicionado* (no *determinado*) pero eso no elimina su carácter de libertad en tanto contribuye dialécticamente en la creación de visiones de mundo.

2. Bastide resalta sobre todo *"las aporías que impiden que la sociología del arte se constituya como disciplina científica: el normativismo (La sociología es una ciencia descriptiva, que no debe legislar); el sustancialismo de lo social (No hay que decir, simplemente, que el arte es el reflejo de la sociedad y esto porque la sociedad no existe. En el mismo momento hay sociedades o, si se prefiere, grupos sociales), y el ideologismo filosófico, que nació de la confusión entre el punto de vista sociológico, que es de pura ciencia, y el punto de vista*

*filosófico (...) Con mucha frecuencia, pasamos sin preocuparnos de un plano al otro y creemos que estamos haciendo ciencia mientras que lo que hacemos es estar exponiendo solamente una cierta concepción del arte" (Heinich, 2000, p.43).*

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Adorno, Theodor W. (1983). *Teoría Estética*. Argentina: Ediciones Orbis, S.A.
- Bhabha, Homi. (2002). *El lugar de la Cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Bourdieu, Pierre. (1995). *Las Reglas del Arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Burger, Peter. (1997). *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.
- Eco, Umberto. (1990). *La Definición del Arte*. Madrid: Ediciones Martínez Roca.
- De la Fuente, Jorge. (1992). *Arte, ideología y cultura*. La Habana: Letras Cubanas.
- García Canclini, Néstor. (1977). *Arte Popular y Sociedad en América Latina*. México, D.F.: Grijalbo.
- García Canclini, Néstor. (1986). *Estrategias Simbólicas del desarrollismo económico*. México: Siglo XXI.
- García Canclini, Néstor. (1986). *La cultura visual después de la muerte del arte culto y popular*. Buenos Aires: CLACSO.
- Hauser, Arnold. (1975). *Teorías del Arte, tendencias y métodos de la crítica moderna*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Hegel, Federico. (2003). *Lecciones sobre la Estética*. Madrid: Mestas Ediciones.
- Heinich, Nathalie. (2002). *La Sociología del Arte*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Nietzsche, Friedrich. (2004). *Estética y Teoría de las Artes*. Madrid: Tecnos-Alianza Editorial.
- Sartre, (1940). *Lo Imaginario: Psicología Fenomenológica de la Imaginación*. Buenos Aires: Losada, S.A.



- Sartre, Jean-Paul. (1990). *¿Qué es la Literatura? / Situación dos*. Buenos Aires: Losada, S.A.
- Taine, Hipólito. (1969). *La Naturaleza de la Obra de Arte*. México: Grijalbo.
- Tolstoi, León. (1999). *¿Qué es el Arte ?*. Madrid: Editorial Alba.
- Furió, Vicenc. (2000). *Sociología del Arte*. Madrid: Cátedra.
- Yudice, George. (2002). *El recurso de la cultura: Usos de la Cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.
- Yudice, George. (2002). *La Globalización y la nueva división internacional del trabajo cultural*. Buenos Aires: Ciccus-La Crujía.

