

Hacia una mirada científica en torno del arte como proceso y producto social

SILVIA ELIDA PINTO
ALICIA ESTHER PEREYRA
Universidad Nacional de la Patagonia Austral, Argentina

1. Introducción

Se pretende avanzar en la construcción de un cuerpo teórico que aborde el arte como proceso y producto sociocultural, factible de concebir como campo de producción y de conocimiento, otorgándole una mirada científica al poner en evidencia que no sólo consiste en una reelaboración desde las percepciones de los artistas, sino que en la obra conviven los aportes que éste puede dar para el conocimiento de la sociedad de su tiempo. Filosofía, sociología e historia han sido tradicionalmente las disciplinas que han intentado generar preguntas fundamentales respecto de la existencia, avance, consumo, producción y manifestación a través de los tiempos. Más recientemente, la psicología, la educación y la política le han prestado atención con distintos sentidos, apropiándose y resemantizando aquellos de mayor poder explicativo.

Se retoma el concepto de campo elaborado por Pierre Bourdieu, teniendo como finalidad empezar a hablar de Arte como tal. El artículo se compone de tres apartados: en el primero se desarrolla una justificación en torno al uso del concepto campo en el arte, mientras que los restantes responden a su análisis y justificación como campo de conocimiento y de producción.

2. Por qué hablamos de campo en el Arte

Toda sociedad se encuentra estructurada en clases en pugna permanente, donde lo material y lo simbólico se vinculan de manera indisoluble. Desde esta perspectiva, Pierre Bourdieu despliega la teoría de los campos, estudiando el sistema de relaciones en el que se producen luchas entre artistas, críticos, público e instituciones. Así, la vida se reproduce en campos tales como el artístico, económico, político, religioso, entre otros. Para que se constituya debe poseer al menos dos elementos indispensables: un capital común y una lucha por su apropiación (Cfr. Flachsland; 2003: 49). Como estructura que presenta dos o más agentes en tensión, debido a las posiciones que allí ocupan, constituidas por reglas o leyes invariables que lo determinan, en la que cada uno posee sus propios intereses, para que se desarrolle la tensión es necesario ingresar en un juego donde se implican los *habitus* y su reconocimiento, contribuyendo a la conservación o la transformación de su estructura.

Las prácticas sociales de los actores producen unificación o heterogeneización que dan lugar a rupturas y diferenciaciones. En el campo cultural – específicamente el artístico• se entrecruzan el político, el

Revista Iberoamericana de Educación / Revista Ibero-americana de Educação
ISSN: 1681-5653

n.º 55/2 – 15/03/11

Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI-CAEU)

Organização dos Estados Ibero-americanos para a Educação, a Ciência e a Cultura (OEI-CAEU)



económico, el social, produciendo una masificación, ya que a los eventos a los que convoca concurre la población, consumidora de lo organizado como producto final. Sobre este aspecto, se resalta:

La estructura del campo es un estado de la relación de fuerza entre los agentes o las instituciones implicados en la lucha o, si se prefiere así, de la distribución del capital específico que, acumulado en el curso de las luchas anteriores, orienta las estrategias ulteriores. Esta estructura, que constituye el principio de las estrategias destinadas a transformarla, está ella misma siempre en juego: las luchas que tienen lugar en el campo tienen por objetivo el monopolio de la violencia legítima (autoridad específica) que es característica del campo considerado (...) (Bourdieu; 2000, 113)

Introduciendo la noción de campo de poder, y poniendo el foco en prácticas y representaciones de artistas y escritores, se piensa como espacio de relaciones de fuerza entre los agentes, provistos del capital en juego que les permite ubicarse en la posición necesaria para dominarlo; las luchas cobran intensidad al colocar en discusión su valor relativo, amenazando el frágil equilibrio establecido desde las instancias encargadas de la reproducción del campo de poder. Así, se caracteriza por diferentes propiedades, básicamente como un sistema estructurado de fuerzas, definido por el sistema de posiciones que se ocupan en él; en tanto espacio de conflictos y competición por el monopolio del capital en juego, ya sea económico, social, cultural o simbólico, distribuido desigualmente, lo que determina jerarquías. Al establecerse organizado en torno de posiciones dominadas y otras que dominan, los primeros resisten a través de distintas estrategias, sujetos moldeados por las estructuras sociales desarrollando un modo de ser, sentir y actuar, desde el que aprenden: *habitus*, que no sólo reproduce los condicionamientos del campo, sino que también es productor de prácticas sociales. Como espacio autónomo, pero con límites determinables a través de la investigación, su historicidad posibilita el cambio y la articulación (Cfr. Bourdieu; 2003: 119 y ss.). A través de la historia del conocimiento, se observa cómo se ha ido integrando el campo intelectual del arte al campo intelectual en general, otorgándole una legitimidad particular y oponiéndose a las cuestiones específicas del poder que regulan la cultura. Resulta significativa la posibilidad de articular el conocimiento con la producción, ya que interesa el capital específico de ese campo, su rutinización y conservación.

El motor de cambio de las obras culturales, lengua, arte, literatura, ciencia, etc., reside en las luchas cuyas sedes son los campos de producción correspondientes: estas luchas que pretenden conservar o transformar la relación de fuerzas instituida en el campo de la producción (...) (Bourdieu; op. cit.: 63)

3. Arte como campo de conocimiento

Desde el punto de vista epistemológico, el arte es un campo de conocimiento que se construye desde la mirada de diferentes disciplinas. Retomando su definición como microcosmos relativamente autónomo, "el universo en el que se incluyen los agentes y las instituciones que producen, reproducen o difunden el arte, la literatura o la ciencia", invita a pensarlo como un mundo social que obedece leyes más o menos específicas. Esta noción pretende designar ese espacio relativamente autónomo provisto de sus propias leyes; si bien está sometido, como el macrocosmos, a leyes sociales, éstas no son las mismas.

Una de las manifestaciones más visibles de la autonomía del campo es su capacidad de refractar, retraduciéndolas en una forma específica, las coacciones o las demandas externas. (Bourdieu; 1.999: 48 y ss.)

El campo incorpora y retraduce lo macrosocial utilizando sus propias leyes, y devuelve a la sociedad, en refracción, sus producciones, a través de objetos e ideas. Por otra parte, se convierte al mismo

tiempo en espacio de lucha interna y hacia el exterior, en tanto estado de la relación de fuerzas entre los agentes, enfrentándose con medios y fines diferenciados en virtud de la posición que ocupan en su estructura. Otro indicio de su funcionamiento es la huella de la historia del campo en la obra y en la vida del productor; allí hay agentes que conocen su lógica tanto como para desafiarla y quienes tienden a conservar las huellas preexistentes. En determinados momentos, se cierran tornándose tan poco permeables con el exterior que sus producciones sólo son legibles dentro del mismo campo; surge entonces el “efecto de campo”, cuando no se puede comprender una obra y su valor sin conocer la historia de su campo de producción, con lo que los comentaristas, intérpretes, historiadores, semiólogos y filólogos justifican su existencia como únicos capaces de explicarla y reconocer el valor que se le atribuye. En esta dinámica compleja, los campos se van modificando permanentemente y, por ende, modifican la sociedad.

Con la finalidad de indagar el arte se avanza sobre diferentes perspectivas que contribuyen a la conformación de un *corpus* teórico específico: estética, psicológica, histórica y sociológica. La primera fue la disciplina que se ocupó en su génesis en teorizarla a partir del interés por explicar la belleza; la psicología lo interpretará como expresión de la subjetividad del hombre, de su inconsciente, de su creatividad y de su inteligencia. La historia y la sociología lo analizarán en su vinculación con la sociedad y los contextos espacio temporales particulares, teniendo en cuenta la producción y circulación de las obras.

3.1 Perspectiva Estética

(...) tampoco podemos decir que el arte es subjetivo, no obstante siempre es indispensable un sujeto para hacerlo vivir. (Ramos; 1998: 91)

La estética permite abordar el campo del arte centrando la atención en sus vínculos, lo que lleva a comprender cómo el valor estético, el gusto y la aceptación de una producción humana como bella es una construcción subjetiva y cultural que se modifica constantemente según las pautas sociales y las interpretaciones que de ellas se realicen. Es posible plantear polarmente dos posturas: la primera ubica la belleza como esencia irreductible de las producciones artísticas, cualidad trascendental y no contingente. Una producción humana es considerada una obra de arte cuando es bella en sí misma más allá del contexto, de los productores y de los receptores; se instala en la verdad suprema como su fuente, reflejo de una realidad externa al hombre, perfecta y superior, que le permitiría revelar esta verdad ajena a él. La segunda considera que la belleza es una cualidad subjetiva que se otorga a determinadas producciones, supeditada a valores propios de la cultura y del contexto espacio-temporal. Si bien conviven discusiones filosóficas desde los primeros tiempos sobre la estética, los nuevos paradigmas tratan de borrar los límites entre las Bellas Artes o el Gran Arte y el Arte Popular, la obra como única y la posibilidad de reproducirla indefinidamente.

(...) no ha sido más que una larga contradicción entre dos políticas estéticas opuestas, pero opuestas a partir de un mismo centro común, que vincula la autonomía del arte con la anticipación de una comunidad por venir. (Rancière; 2007: 43)

Estas posturas, definidas desde un posicionamiento histórico y filosófico y tras luchas internas en el campo del arte, tienen sus raíces en la Revolución Francesa.

(...) Por un lado, el momento estético significó la constitución de una esfera de experiencia específica propia del arte. Pero, por el otro, significó la supresión de cualquier criterio que diferenciara los objetos del arte con los

otros objetos del mundo. Al mismo tiempo, significó simultáneamente la autonomía del mundo del arte y la visión de ese mundo como prefiguración de una otra autonomía, la de un mundo común, liberado de la ley y de la opresión. (Rancière; op. cit.: 43 y ss.)

La estética es un constructo; para el arte es una discusión actual que merece ser retomada en el ámbito de la filosofía, teniendo en cuenta las nuevas manifestaciones artísticas que se originan en el seno social y un sujeto que se encuentra atravesado por las cuestiones de su tiempo. No es posible separar la obra de arte de quien la percibe, porque en esta percepción (aceptación o rechazo, dolor o placer) está implicada tanto la perspectiva del artista y su interpretación del mundo como la del receptor, siendo el artista el primero de estos últimos (Cfr. Noé- Zabala; 2000: 101).

Bourdieu también se introduce en la problemática estética a través del análisis de algunos de los factores que intervienen en la transformación de los gustos, afirmando que para que existan gustos es necesario que haya bienes clasificados en buenos y malos, distinguidos y vulgares, así como personas que posean principios de clasificación que les permitan distinguir entre estos bienes aquellos que considera "de su gusto". Habrá casos en los que los bienes no encuentran quienes los encuentren de su gusto; el ejemplo por excelencia es el de la pintura o la música de vanguardia, las que, desde el siglo XIX, sólo encuentran los gustos que los convocan mucho después del momento en que fueron producidos, lo que lleva a indagar en torno de si el gusto del artista se expresa con eficacia simbólica en función del gusto del receptor. Producto de esta confluencia entre dos historias, una en estado objetivado •la que desarrolla a través de su obra el artista• y otra en estado incorporado •la que despliega el receptor frente a la obra de arte• , conduce a develar que si una obra de arte nos gusta, nos descubrimos a nosotros mismos, lo que uno tenía que decir y no sabía. En el encuentro entre la obra de arte y el consumidor hay un tercero que está ausente, quien produjo la obra y creó algo a su gusto gracias a su capacidad de transformar el propio en objeto o pieza. Entendidos como conjunto de elecciones que una persona realiza, consisten en el producto de una confluencia entre el gusto objetivado del artista y el gusto del consumidor.

Esclarecer vinculaciones entre la idea de belleza en el arte y los códigos y pautas valorativas que se construyen en cada contexto particular no requiere implicarse en la cuestión sobre cuál es realmente buen arte. No es posible medir una obra desde el parámetro de su autor, según Noé y Zabala (op. cit.), sino desde aquello que la trasciende; al desconocer al autor, la comunicación se establece directamente y sin intermediario con la obra, y la intencionalidad cultural es colocada por su receptor.

Las perspectivas precedentes explicarán los modos en que estas categorías y divisiones se han constituido en función de pautas social y culturalmente construidas, mientras la psicológica revisará conceptualizaciones que permiten un acercamiento a los aspectos subjetivos implicados en la producción y percepción del arte.

3.2 Perspectiva Psicológica

(...) el arte no constituye un lujo, sino que responde a una necesidad enraizada hondamente en la naturaleza humana. (Ramos; op. cit.: 41)

La psicología propone introducirse en la comprensión de la vida psíquica, y con ello se ponen de manifiesto dos niveles de estudio: el de la conciencia y el del mundo inconsciente. La conciencia, conjunto de fenómenos llamados comúnmente estado de vigilia o experiencia directa, se contraponen al inconsciente,

mundo de aquellos fenómenos a los que es posible acceder indirectamente, indagando su influencia sobre la vida consciente. En el siglo XIX, pensadores como Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, entre otros, comenzaron a estudiar cómo influyen sobre el individuo los fenómenos inconscientes; en el siglo posterior, Freud inició la elaboración de un método propio, al que llamó psicoanalítico, para intentar acceder a él; una de sus definiciones es la de obra artística como sublimación. Al respecto, y sin pretender exhaustividad, se sostiene que el inconsciente freudiano tiene como base lo que se denomina Inconsciente Estético.

(...) el inconsciente freudiano se constituye sobre el fondo de otro inconsciente que llamé "inconsciente estético", el paisaje de la gran igualdad de las cosas nobles o viles, del lenguaje proliferante de las cosas mudas o, por el contrario, reiterada en los silencios de los orados. (Rancière; 2006: 9)

La sublimación es la fuerza que, pulsionada por el deseo, genera una producción creativa, en aquellos deseos inconscientes prohibidos, cuya represión escapa al control de la conciencia, permanecen en el inconsciente aflorando accidentalmente en sueños, actos fallidos o síntomas, o se expresan a través de la sublimación en producciones, objetos o ideas.

El artista es, originalmente, un hombre que se aparta de la realidad, porque no se resigna a aceptar la renuncia a la satisfacción de las pulsiones por ella exigida (...) Pero encuentra el camino de retorno desde este mundo imaginario a la realidad, constituyendo con sus fantasías (...) una nueva especie de realidades, admitidas por los demás hombres como valiosas imágenes de la realidad. (Freud; 1993:635 y ss.)

El deseo encuentra su expresión materializada, simbolizando las realidades psíquicas del sujeto y articulándolas con el mundo objetivo. En los sueños, los deseos se expresan a través de simbolizaciones pero no se materializan; el símbolo hace soportable esta realidad psíquica. La sublimación es un proceso no dominado por la conciencia; el artista descarga la angustia soportada y, a su vez, generada por su realidad psíquica, y las formas que adquiera esta realidad interior dependerán del mundo exterior y del lenguaje y los códigos interpretativos de cada momento y contexto. El arte como expresión del mundo interior del artista y la percepción como espacio donde se expresa también el mundo interior del receptor llevan a concebir la obra como la profunda expresión del mundo inconsciente del artista.

Tomemos un motivo muy simple, cuatro notas: el famoso "ta ta ta taaaaaa" de la Quinta Sintonía de Beethoven. Fue un verdadero shock para el primer público que lo escuchó en 1808, y que esperaba una entrada ceremoniosa o una bella melodía, como se usaba entonces. Tanto que le preguntaron al autor qué significaba ese comienzo, y él respondió con la célebre frase: "Así llama a la puerta el destino" (...) Es importante notar que en este contexto, el arte es un modo de expresión de sentimientos, emociones e ideas. (Gino Stefani, en Fernández Aguirre de Martínez; 1995: 67)

Como contrapartida, en la contemporaneidad se acusa al arte abstracto de su falta de emotividad. Al respecto y como respuesta a esta crítica, se plantea

Si el propósito del arte fuera "expresar" los sentimientos, (...) en música o en drama, en tal caso el arte sería idéntico a la vida: una transcripción, un informe, un reflejo. Si el artista se limitara a desarrollar esa actividad, sería un buen periodista o un buen fotógrafo, pero no sería venerado como veneramos a Miguel Ángel o a Rembrandt. El propósito del artista no es representar la emoción, sino trascenderla. (Walter Hess, en Fernández Aguirre de Martínez; op. cit.:123)

Por otra parte, el arte favorece el desarrollo de las capacidades cognitivas, siendo sus exponentes principales Elliot Eissner y Howard Gardner. Como se mencionara previamente, no es posible separar el arte

de quienes lo perciben; existen numerosos estudios acerca de sus contribuciones en el desarrollo del mundo psíquico, no solamente desde la perspectiva emocional sino también desde la intelectual. El cognitivismo se ocupa de analizar los mecanismos subjetivos que posibilitan el conocimiento; es decir, se interesa por comprender cómo construye el hombre conocimiento en su interacción con el exterior. Gardner ha analizado estas contribuciones al relativizar la existencia de un solo tipo de inteligencia, definida como inteligencia lógica, y permitir la expresión de otro tipo de capacidades que desde el lenguaje verbal quedan limitadas.

Podría ser que los niños, y especialmente aquellos que poseen talentos específicos, estén extremadamente avanzados en cuanto al desarrollo en relación con una clase de materia (pongamos por caso, la lógica), mientras que no manifiestan tener una precocidad correlativa en otras materias (por ejemplo la música o la comprensión de las otras personas). (Gardner; 1.995: 156)

Se intenta mostrar el etnocentrismo occidental de la idea de inteligencia lógica, planteando la existencia de distintos tipos de inteligencias basadas en diferentes capacidades para resolver problemas: musical, espacial, kinestésica, lingüística, lógica cuantitativa, interpersonal, intrapersonal y naturalista. Al expresarse a través del arte, su reconocimiento permitiría favorecer la valorización de las diferencias individuales y por ende personalizar la enseñanza al promover el desarrollo de cada una. Eisner trabaja con las percepciones y la importancia del arte en la formación de los conceptos, afirmando que *las concepciones nacen de las formas de experiencia que los sentidos hacen posible*. (Eisner; 1998: 58). Aborda así las maneras en que las concepciones se hacen públicas y los aportes que posibilitan, e ingresa a las "Formas de Representación".

Son vehículos por los cuales las concepciones –que son visuales, auditivas, kinestésicas, olfativas, gustativas, táctiles• reciben carácter público. Este carácter público puede adoptar la forma de palabras, cuadros, obras musicales, matemática, danza, etc. (Eisner; op. cit.: 65)

Dentro de la corriente cognitiva, se finalizan los *corpus* teóricos sobre las inteligencias múltiples o los sentidos en la formación de los conceptos, colocando particular énfasis en la necesidad de incorporar como vehículo el arte en la escuela.

3.3 Perspectiva Histórica

(...) cuando atribuyen al arte la propiedad de revelar u objetivar la idea del mundo, (...) no pretende agotar todas las variedades de la estética, sino ceñirse a las de mayor categoría filosófica y más representativas de ciertos modos de pensar que han dejado huella en la historia (...) (Ramos; op.cit.:106)

El arte se define como testimonio de una época; sólo es posible comprender el sentido de una de sus obras si se pone en consideración el contexto histórico en que ha sido producida. El análisis del lugar que ha ocupado en cada período histórico puede pensarse a través de los vínculos que se produce entre la obra y el receptor, o bien la obra y el artista, pero siempre mediados por el contexto sociohistórico en el que la obra se produce.

Puede estudiarse en el paso por los diferentes períodos históricos; en sus distintas manifestaciones y a través del tiempo, muestra la vinculación de la sociedad con el hombre artista que produce dejando una huella de su particular mirada, en ese aquí y ahora que caracteriza las obras de todos los tiempos históricos. Hombre y contexto social, político, económico, ideológico, forman una trama indisoluble con la Naturaleza,

Dios, consigo mismo, con otro, según lo muestra la periodicidad marcada desde la historia. Ya desde esta perspectiva, puede empezar a pensarse en la unidad de los campos del conocimiento y de producción.

4. Arte como campo de producción

4.1 Perspectiva Sociológica

(...) un dramaturgo, un novelista, un poeta, pueden convertirse en portavoces del sentimiento colectivo y descargar sus tensiones cuando tienen la profundidad de visión y el valor de descorrer públicamente el velo que ocultaba la verdad. (Ramos; op.cit.: 140)

La perspectiva sociológica es productora de conocimientos en el campo del arte; la Sociología del arte analiza la ubicación de las prácticas artísticas en los procesos de producción y reproducción social, de legitimación y distinción en el sentido de diferenciación social. En esta preocupación subyace un interés por conocer cómo se insertan los artistas en los mecanismos de distribución de poder, cómo se logra la distribución y circulación de la producción, y el lugar que ocupan los mecenas e instituciones respecto del cuidado, preservación y circulación de la producción artística.

Al exponer ciertos elementos extra estéticos implicados en el juicio estético, como los valores de clase o la influencia de las ideas políticas o morales, desde la perspectiva de Janet Wolff (1998), la sociología no ha sido afortunada en la búsqueda de una estética nueva, que excluya toda pretensión de falsa neutralidad, puesto que se conservan aspectos de calidad estética universal y eterna que resultan difíciles de defender. La vinculación del campo del arte con otros campos permite atender el supuesto de que su autonomía es relativa.

(...) lo moderno se constituye al independizarse la cultura de la razón sustantiva consagrada por la religión y la metafísica, y constituirse en tres esferas autónomas: la ciencia, la moralidad y el arte. Cada una se organiza en un régimen estructurado por sus cuestiones específicas el conocimiento, la justicia y el gusto, y se rigen por sus propias instancias valorativas, la verdad, la rectitud y la belleza. (Habermas, en García Canclini; 1990: 33)

La cultura se articula sobre la base de tres esferas autónomas: 1. la esfera de cultura: ciencia, arte, moralidad; 2. los ámbitos de interés social: conocimiento, gusto, justicia; 3. la esfera de las instancias valorativas: verdad, belleza rectitud. La autonomía de cada esfera va institucionalizándose y generando profesionales especializados, acentuándose la distancia entre la cultura profesional y la del público, entre los campos científico y artístico y la vida cotidiana. Sin embargo, los filósofos de la Ilustración intentaron extender los saberes especializados para enriquecer la vida diaria y racionalizar la sociedad; el avance de la ciencia y el arte ayudaría a controlar las fuerzas naturales, ampliar la comprensión del mundo y volver más justas las instituciones y las relaciones, esfuerzo desacreditado por la diferenciación contemporánea entre la ciencia y el arte hegemónicos y su desconexión con la realidad.

Bourdieu (1995) analiza las características del campo del arte y explica su vinculación con otros ámbitos de la estructura social dentro de la dinámica cultural, en sociedades en las que existe una división técnica y social del trabajo y las instituciones se encuentran organizadas según un modelo liberal. En los siglos XVI y XVII logran consolidarse los campos de la ciencia y del arte con relativa independencia: las obras son valoradas sin las coacciones que les imponía el poder religioso o político, y los artistas ya no compitieron por la aprobación teológica o la complicitad de los cortesanos, sino por la legitiimidad cultural. Cada uno,

con el desarrollo de las universidades laicas, se convierte en un espacio formado por capitales simbólicos intrínsecos, regido por leyes propias. La actividad del artista está condicionada más que por la estructura global de la sociedad, por el sistema de relaciones que establecen los agentes vinculados con la producción y circulación de las obras.

Elías refería la del orden propiamente social en el sentido en que estaba basada en las interacciones entre grupos; otros autores apelan a causas más materiales • económicas, técnicas o más culturales • visiones del mundo, formas simbólicas pertenecientes a una sociedad. (Heinich; 2001:18)

En el avance del conocimiento, la sociología del arte se ocuparía principalmente de examinar cómo se constituye el capital cultural del respectivo campo y cómo se lucha por su apropiación. Al concebir el arte como ámbito colectivo de cooperación, Howard Becker (en García Canclini; op. cit.) se preocupa por estudiar el carácter colectivo y cooperativo de la producción artística, y reconoce los lazos sociales que condicionan la autonomía creadora en el arte. En la literatura y las artes plásticas es fácil construir la ilusión del creador solitario; sin embargo, en un concierto musical esta soledad no podría comprenderse: un concierto a cargo de una orquesta requiere de la colaboración de un grupo numeroso. Además del conocimiento que los músicos tengan de un código y de un hacer artístico particular, intervienen los medios de comunicación que los difunden, los fabricantes de los instrumentos, las audiencias que escuchan con diferente formación e información en música, los críticos, entre otros. Al mismo tiempo, el hecho de que este concierto sea masivo y abierto a toda la comunidad hace que los límites del campo de lo que se considera específicamente artístico se desdibujen.

Estas tres miradas cuestionan la autonomía del arte respecto de otros ámbitos. Mientras las posturas de Habermas y Bourdieu se centran en las vinculaciones entre el arte y otras esferas a partir del análisis de la división social de clases y de la diferente apropiación del capital cultural, Becker lo considera como un espacio colaborativo, en el cual el conflicto social se diluye. Analizar el concierto como una práctica cultural genera una serie de entrecruzamientos con otros campos, en donde lo estrictamente artístico es difícil de delimitar; el arte no puede ser considerado como un factor aislado o una cualidad personal.

Comprender el campo del arte y su función social implica considerar su vinculación con otros aspectos de la dinámica social y cultural; como paradoja, teóricos e historiadores intentan explicar la autonomía del arte en un mundo en el que las prácticas del mercado y la comunicación y su pasividad fomentan relaciones de dependencia entre los bienes artísticos y los procesos extraestéticos, tal como puede inferirse del ejemplo de la orquesta. Puede concebirse como un campo independiente, con sus códigos, procedimientos, formas de producción, lo que conlleva, en un sentido extremo, su reducción a un ámbito de creación de significados entre expertos, los artistas, quienes desarrollan sus actividades al margen de otros ámbitos sociales.

Esa "disposición estética", que se adquiere por pertenecer a una clase social, o sea por poseer recursos económicos y educativos que también son escasos, aparece como un don, no como algo que se tiene sino que se es. (García Canclini; op cit: 36)

En sus entrecruzamientos con otras esferas de la sociedad, y nuevamente, detrás de estos interrogantes subyace la búsqueda de explicaciones que dan cuenta de las complejas relaciones entre arte y poder, entre distinción y posesión de cierto capital cultural y simbólico y exclusión. Así, la producción artística se ve afectada por el avance del capitalismo, aunque al principio no del mismo modo que otras

formas de producción. Con la desintegración de los lazos tradicionales entre productor artístico y consumidor de arte, Iglesia, mecenas y Academias, el artista es hoy un individuo que circula libremente, aunque las condiciones de su trabajo contrastan aún más con las de otros. En este contexto, es sencillo idealizarlo como representante de una actividad verdaderamente expresiva y voluntaria; su quehacer "cae" bajo la ley del mercado y se torna una mercancía más; muchos trabajarán como obreros a sueldo en la industria, en la publicidad o para los medios de comunicación, y el resto tendrá que recurrir al mercado para vender su obra.

En la medida en que el trabajo artístico se parece al corriente, también se convierte en alienado, aunque persiste su idealización romántica como uno de los pocos que no se ve afectado por las relaciones capitalistas y los imperativos del mercado; una variante moderna de ello reside en quienes se dedican a la enseñanza para ganarse la vida, mientras realizan su trabajo "verdaderamente artístico" en su tiempo libre.

La explicación sociológica considerará si el artista al conformar su obra, prioriza sus lazos con la historia del arte, es decir con el pasado; otros artistas contemporáneos (...) el extranjero o el propio país; los marchands o editores; las instituciones promotoras del arte (galerías, museos, fundaciones); el público (...); los medios de comunicación masiva; la censura, u otros. (García Canclini; 2006: 94 y ss.)

La variedad de procesos e instituciones implicados en la producción y circulación de los bienes artísticos en diferentes períodos da cuenta de lo cuestionable que es considerar el campo del arte como autónomo e independiente. El artista se encontró limitado por presiones políticas y financieras de un modo estrictamente definido; en la actualidad, es condicionado por presiones políticas, pautas sociales y factores económicos; además, aunque la organización formal comunal del trabajo artístico ha desaparecido, el arte es un producto colectivo.

La mistificación que envuelve al trabajo artístico y lo aísla como algo diferente, y generalmente superior a otras formas de trabajo, puede combatirse demostrando que todas las formas de trabajo son (potencialmente) creativas, y que, en el capitalismo, el trabajo artístico, como otros, pierde su cualidad de actividad libre y creativa (...) (Wolff; op. cit.: 27)

Cabe preguntarse si existen características peculiares en el artista como sujeto creador y si éste es un profesional como cualquier otro. A su vez, entender el arte como producto social implica necesariamente iluminar algunos de los caminos en los que los distintos géneros, estilos o formas llegan a tener un valor estético aceptado por ciertos grupos en contextos determinados; para determinar si un escritor fue realmente bueno, sería necesario investigar las condiciones en que se apreció su obra, y asimismo descubrirse las bases de esa opinión. Esto se ha aplicado en exceso en la controvertida cuestión de los niveles del arte, en donde se opone, por ejemplo, lo vanguardista a lo popular, o lo tradicional a lo nuevo, o lo restringido a lo masivo.

5. Reflexiones en torno del arte como producto y proceso social

Si existe una concepción susceptible de desacuerdos y controversias, esta es la del arte, generados a partir de la identificación de las funciones o sentidos a los que alude. Una de ellas se encuentra centrada en el arte como hecho estético, el placer, gozo y disfrute que genera; la tarea del artista consistiría en plasmar en un objeto esa carga subjetiva a fin de representar sentimientos, sensaciones comunes. Otros

consideran que, además, cumple, o debería cumplir, una función social: exposición, denuncia, desvelamiento de mecanismos ocultos, aquellos que en particular inciden configurando de determinada manera la realidad cotidiana.

En ambas subyacen diversas maneras de abordarlo y significarlo. Desde una perspectiva que lo entienda como proceso y producto social, recuperando su historicidad, se encuentra situado en el marco de la producción simbólica de las sociedades contemporáneas. Los elementos que constituyen la concepción del arte culto, elitista, erudito o hegemónico en el marco de la modernidad y la posmodernidad pueden colaborar en la revisión de los supuestos de quienes cumplen la envidiable tarea de atribuir sentidos a la práctica artística.

Entenderla como práctica situada en un lugar y un momento, producto de la mediación de códigos estéticos y de instituciones y procesos materiales, sociales e ideológicos, lleva al estudio de las prácticas e instituciones de la producción artística y las convenciones estéticas, así como el lugar específico y socialmente definido del artista, atendiendo además los modos en que se encuentra arraigada e informada por procesos e instituciones sociales y políticas, con fuerzas económicas que desempeñan un papel histórico particularmente importante. Al ubicar en un contexto específico la producción artística como elemento interviniente en los procesos históricos, además de constituirse ella misma como proceso, se desentraña la trama de relaciones existentes entre las múltiples dimensiones de la realidad que confluyen en esta producción. A su vez, la atención en las relaciones y articulaciones entre las dimensiones políticas, religiosas, culturales, espaciales y económicas, brinda elementos para situar la práctica artística, a partir de la reconstrucción de acontecimientos y hechos que den cuenta del significado de la producción artística en su devenir.

Bibliografía

- BOURDIEU, Pierre (2003) *Campo de poder, campo intelectual*. Bs. As, Quadrata
- _____ (2000) *Cuestiones de Sociología*. Bs. As, Istmo
- _____ (1.999) *Razones Prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona, Anagrama
- _____ (1995) *Las Reglas del Arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama
- EISNER, Elliot (1998) *Cognición y Curriculum: una visión nueva*. Bs. As., Amorrortu
- FERNÁNDEZ AGUIRRE DE MARTÍNEZ, Esther (1995) *Hablemos de estética: Una antología informal*. Bs. As. AZ
- FLACHSLAND, Cecilia (2003) *Pierre Bourdieu y el capital simbólico*. Madrid, Campos de Ideas
- FREUD, Sigmund (1993) *Los textos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona, Altaya
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1990) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. México D.F., Grijalbo
- _____ (2006) *La Producción Simbólica: Teoría y Método en Sociología del Arte*. Madrid, Siglo XXI
- GARDNER, Howard (1995) *Inteligencias Múltiples*. Barcelona, Paidós
- HEINICH, Nathalie (2001) *La sociología del Arte*. Bs. As, Nueva Visión
- NOE, Luis F. – ZABALA, Horacio (2000) *El Arte en Cuestión. Conversaciones*. Bs. As., Adriana Hidalgo
- RAMOS, Samuel (1998) *Filosofía de la Vida Artística*. México D.F., Espalsa – Calpe
- RANCIÈRE, Jacques (2007) *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago de Chile, Palinodia
- _____ (2006) *El inconsciente estético*. Bs. As., Del Estante
- WOLFF, Janet (1997) *La producción social del arte*. Madrid, Istmo.