

# pierre bourdieu

## el sentido social del gusto

elementos para una  
sociología de la cultura



**biblioteca clásica  
de siglo veintiuno**

Traducción: Alicia B. Gutiérrez

pierre bourdieu  
**el sentido social  
del gusto**

elementos para una  
sociología de la cultura



---

**siglo veintiuno editores**

Guatemala 4824 (C1425BUP), Buenos Aires, Argentina

---

**siglo veintiuno editores, s.a. de c.v.**

Cerro del agua 248, Delegación Coyoacán (04310), D.F., México

---

**siglo veintiuno de españa editores, s.a.**

c/Menéndez Pidal, 3 BIS (28006) Madrid, España

---

---

Bourdieu, Pierre

El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura - 1a ed. - Buenos Aires : Siglo Veintiuno Editores, 2010. 288 p. ; 23x15,5 cm. - (Biblioteca Clásica de Siglo Veintiuno)

Traducido por: Alicia Gutiérrez // ISBN 978-987-629-123-1

1. Sociología de la Cultural. I. Gutiérrez Alicia, Trad. II. Título

CDD 306

---

*Una versión de esta obra fue publicada en 2003 por el sello Aurelia Rivera, con el título Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura.*

*Cet ouvrage, publié dans le cadre du Programme d'Aide à la Publication Victoria Ocampo, bénéficie du soutien de Culturesfrance, opérateur du Ministère Français des Affaires Etrangères et Européennes, du Ministère Français de la Culture et de la Communication et du Service de Coopération et d'Action Culturelle de l'Ambassade de France en Argentine.*

Esta obra, publicada en el marco del Programa de Ayuda a la Publicación Victoria Ocampo, cuenta con el apoyo de Culturesfrance, operador del Ministerio Francés de Asuntos Extranjeros y Europeos, del Ministerio Francés de la Cultura y de la Comunicación y del Servicio de Cooperación y de Acción Cultural de la Embajada de Francia en Argentina.

© 2010, Siglo Veintiuno Editores

Diseño de colección: tholön kunst

Diseño de cubierta: Peter Tjebbes

ISBN 978-987-629-123-1

Impreso en Grafimor // Gral. Lamadrid 1576, Villa Ballester, en el mes de abril de 2010

Hecho el depósito que marca la ley 11.723  
Impreso en Argentina // Made in Argentina

# Índice

<b>A modo de introducción. Los conceptos centrales en la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu</b>	9
<i>Alicia B. Gutiérrez</i>	
<b>1. Cuestiones sobre el arte a partir de una escuela de arte cuestionada</b>	19
<b>2. Los museos y su público</b>	43
<b>3. El campesino y la fotografía</b>	51
<i>Pierre Bourdieu y Marie-Claire Bourdieu</i>	
<b>4. Sociología de la percepción estética</b>	65
<b>5. El mercado de los bienes simbólicos</b>	85
<b>6. La producción de la creencia. Contribución a una economía de los bienes simbólicos</b>	153
<b>7. Consumo cultural</b>	231
<b>8. La génesis social de la mirada</b>	241
<b>9. Sobre el relativismo cultural</b>	249
<b>10. La lectura: una práctica cultural</b>	253
<i>Pierre Bourdieu y Roger Chartier</i>	
<b>11. Resistencia</b>	275
<b>Nota sobre los textos</b>	281

## A modo de introducción

# Los conceptos centrales en la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu

*Alicia B. Gutiérrez*

La intención de Pierre Bourdieu de construir elementos que permitan fundamentar una sociología de la cultura se encuentra ya en los comienzos de su producción científica y ha estado presente como preocupación en muchos de sus trabajos.

A lo largo de más de cuarenta años de reflexiones teóricas e investigaciones empíricas, Bourdieu construyó una serie de conceptos articulados en una lógica de análisis específica que, superando distintas dicotomías que fueron planteadas en el origen mismo de las ciencias sociales, permiten comprender y explicar diversos fenómenos sociales, entre los cuales, sin duda, ocupan un lugar importante aquellos que están ligados a los distintos ámbitos de producción y consumo de bienes simbólicos.

Evidentemente, los dos conceptos centrales de su teoría, *campo* y *habitus*, han mostrado diferentes grados de explicitación en todos esos años de trabajo y en diferentes momentos y contextos de producción. Retomar brevemente sus principales características a modo de introducción, y hacer referencia también a los otros conceptos a los que están asociados, implica ese reconocimiento y un intento de sistematizar ideas que se encuentran en distintos escritos del autor.

En la génesis del concepto de *campo* hay una intención de indicar una necesaria dirección en la investigación empírica, definida negativamente como reacción frente a la interpretación interna y frente a la explicación externa de ciertos fenómenos.<sup>1</sup> Es decir, con la construcción de la noción de “campo”, Bourdieu comenzó a tomar distancias, en relación con el análisis de las obras culturales, tanto del formalismo que otorga a los ámbitos de producción de sentido un alto grado de autonomía cuanto del reduccionismo (especialmente presentes en los trabajos de Lukács y Goldman) que se empeña en relacionar directamente las formas artísti-

1 P. Bourdieu, “The Genesis of the Concepts of Habitus and Field”, *Sociocriticism* (Pittsburg-Montpellier), en *Theories and Perspectives*, II, n° 2, 1985, pp.14-24.

cas con las formas sociales. Las explicaciones que recurren a la evolución interna de las ideas o de las formas artísticas en sí mismas, como una suerte de universo “puro” y alejado del mundo social que los produce, y las explicaciones que identifican sin más una producción estética con la clase social a la que pertenece su productor, cometiendo “el error de cortocircuito”,<sup>2</sup> tienen algo en común: el hecho de ignorar que las prácticas que se analizan se insertan en un universo social específico, un campo de producción específico, definido por sus relaciones objetivas.

Así, para construir la noción de “campo”, en 1966 Bourdieu parte de una primera formulación del campo intelectual como universo relativamente autónomo, inspirado en una relectura de los análisis de Max Weber consagrados a la sociología de las religiones.<sup>3</sup> En “A la vez *contra* Weber y *con* Weber”,<sup>4</sup> una reflexión sobre el análisis que él propone acerca de las relaciones entre sacerdotes, profetas y magos, Bourdieu opone una visión relacional del fenómeno, frente a la visión interaccionista de Weber. Pretende, así,

*subordinar* el análisis de la *lógica de las interacciones* –que pueden establecerse entre agentes directamente en presencia– y, en particular, las estrategias que ellos se oponen, a la construcción de las estructuras de las relaciones objetivas entre las posiciones que ellos ocupan en el *campo religioso*, estructura que determina las formas que pueden tomar sus interacciones y la representación que pueden tener de ellas.<sup>5</sup>

Pasando de las interacciones a las relaciones se hace evidente que Bourdieu retoma de una larga tradición estructuralista el modo de pensamiento relacional, que identifica lo real con *relaciones*, por oposición al pensamiento sustancialista, visión común del mundo social que sólo reconoce como realidades aquellas que se ofrecen a la intuición directa: el

2 P. Bourdieu, “Objetivar al sujeto objetivante”, *Cosas dichas*, Buenos Aires, Gedisa, 1988, p. 99.

3 P. Bourdieu, “Champ Intellectuel et Project Créateur”, en *Les Temps Modernes*, n° 246, pp. 865-906. [“Campo intelectual y proyecto creador”, en Pouillon *et al.*, *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1967.]

4 P. Bourdieu, “Puntos de referencia”, *Cosas dichas*, ob. cit., p. 57.

5 P. Bourdieu, “Une interprétation de la théorie de la religion selon Max Weber”, en *Archives européennes de sociologie*, XII, 1, p. 5, subrayado del autor. [“Una interpretación de la teoría de la religión según Max Weber”, en P. Bourdieu, *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, EUDEBA, 1999.]



individuo, el grupo, las interacciones. Pensar relacionamente es centrar el análisis en la estructura de las relaciones objetivas –lo que supone un espacio y un momento determinado– que establece las formas que pueden tomar las interacciones y las representaciones que los agentes tienen de la estructura y de su posición en la misma, de sus posibilidades y sus prácticas.

Entendido como un sistema de posiciones y de sus relaciones objetivas, el campo, en sentido general, asume también una existencia temporal, lo que implica introducir la dimensión histórica en el modo de pensamiento relacional y con ello tomar distancias respecto de la tradición estructuralista y conformar una perspectiva analítica autodefinida como “estructuralismo constructivista”.<sup>6</sup>

Conceptualizados como “espacios de juego históricamente constituidos con sus instituciones específicas y sus leyes de funcionamiento propias”,<sup>7</sup> los distintos campos sociales presentan una serie de propiedades generales que, adoptando ciertas especificidades, son válidas para campos tan diferentes como el económico, el político, el científico, el literario, el educativo, el intelectual, el del deporte, el de la religión, etc.

Así, en su aprehensión sincrónica, se trata de espacios estructurados de posiciones a las cuales están ligadas cierto número de propiedades que pueden ser analizadas independientemente de las características de quienes las ocupan y se definen, entre otras cosas, definiendo *lo que está en juego* (*enjeu*) y los intereses específicos de un campo, que son irreducibles a los compromisos y a los intereses propios de otros campos. Cada campo engendra así el interés (*illusio*) que le es propio, que es la condición de su funcionamiento.<sup>8</sup> La noción de interés o de *illusio* se opone no sólo a la de desinterés o gratuidad, sino también a la de indiferencia:

La *illusio* es lo opuesto a la *ataraxia*: es el hecho de estar llevado a invertir (*investi*), tomado en el juego y por el juego. Estar interesado es acordar a un juego social determinado que lo que allí ocurre tiene un sentido, que sus apuestas son importantes y dignas de ser perseguidas.<sup>9</sup>

6 P. Bourdieu, “Espacio social y poder simbólico”, *Cosas dichas*, ob. cit., pp. 127-142.

7 P. Bourdieu, “El interés del sociólogo”, *Cosas dichas*, ob. cit., p. 108.

8 P. Bourdieu, “Algunas propiedades de los campos”, *Sociología y cultura*, México, Grijalbo, pp. 135-141.

9 P. Bourdieu y L. Wacquant, *Réponses, pour une Anthropologie réflexive*, París, Seuil, 1992, p. 92. [*Respuestas. Por una antropología reflexiva*, México, Grijalbo, 1995.]

Al no reducir los fines de la acción a fines económicos, esta noción de *illusio* –y también de inversión (*investissement*) o de *libido*<sup>10</sup> implica acordar a cierto juego social que él *es* importante, que vale la pena luchar por lo que allí se lucha, que es posible tener *interés por el desinterés* –en sentido estrictamente económico– y obtener beneficios de ello –en especial simbólicos–, como en el caso de aquellos universos sociales que se explican por la economía de los bienes simbólicos.

Por otra parte, la estructura de un campo es un estado –en el sentido de *momento histórico*– de la distribución, en un momento dado del tiempo, del capital específico que allí está en juego. Se trata de un capital que ha sido acumulado en el curso de luchas anteriores, que orienta las estrategias de los agentes que están comprometidos en el campo y que puede cobrar diferentes formas, no necesariamente económicas, como el capital social, el cultural, el simbólico, y cada una de sus sub-especies.

En “Con Marx contra Marx”,<sup>11</sup> como en el caso de la noción de interés, la noción de capital rompe con la visión economicista de los fenómenos sociales y sugiere la posibilidad de considerar una amplia gama de recursos susceptibles de generar interés por su acumulación y de ser distribuidos diferencialmente en los espacios de juego, generando posiciones diferenciales en el marco de estructuras de poder. En ese sentido, puede decirse también que la estructura de un campo es un estado de las relaciones de fuerza entre las instituciones y/o los agentes comprometidos en el juego.

Además de un campo de fuerzas, un campo social constituye un campo de luchas destinadas a conservar o a transformar ese campo de fuerzas. Es decir, es la propia estructura del campo, en cuanto sistema de diferencias, lo que está permanentemente en juego. En definitiva, se trata de la conservación o de la subversión de la estructura de la distribución del capital específico, que orienta a los más dotados del capital específico a estrategias de ortodoxia y a los menos capitalizados a adoptar estrategias de herejía.<sup>12</sup> Ahora bien, las luchas para transformar o conservar la estructura del juego llevan implícitas también luchas por la imposición de una definición del juego y de los triunfos necesarios para dominar en ese

10 P. Bourdieu, *Raisons pratiques sur la théorie de l'action*, París, Seuil, 1994. [*Razones prácticas sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama, 1997.]

11 P. Bourdieu, “Puntos de referencia”, ob. cit., p. 57.

12 P. Bourdieu, “Algunas propiedades de los campos”, ob. cit.

juego: “Todo campo es el lugar de una lucha más o menos declarada por la definición de los principios legítimos de división del campo”.<sup>13</sup>

Pero el campo social como campo de luchas no debe hacernos olvidar que los agentes comprometidos en ellas tienen en común un cierto número de intereses fundamentales, todo aquello que está ligado a la existencia del campo como una suerte de complicidad básica, un acuerdo entre los antagonistas acerca de lo que merece ser objeto de lucha, el juego, las apuestas, los compromisos, todos los presupuestos que se aceptan tácitamente por el hecho de entrar en el juego.

Para que un campo funcione es necesario que haya gente dispuesta a jugar el juego, que esté dotada de los hábitos que implican el conocimiento y el reconocimiento de las leyes inmanentes al juego, que *crean* en el valor de lo que allí está en juego. La *creencia* es, a la vez, derecho de entrada a un juego y producto de la pertenencia a un espacio de juego. Esta creencia no es una creencia explícita, voluntaria, producto de una elección deliberada del individuo, sino una adhesión inmediata, una sujeción dóxica al mundo y a las exhortaciones de ese mundo.

Un aspecto fundamental de la dinámica de los campos –cuyo principio reside en la configuración particular de su estructura, en las distancias y acercamientos de las diferentes fuerzas que allí se enfrentan– se fundamenta en la dialéctica que se establece entre productores y consumidores de los diferentes tipos de bienes en juego. Pero también, en lo que se refiere a la autonomía relativa de los campos, dentro de una *lógica de mercado*, es importante la existencia de intermediarios, algunos de los cuales actúan como instancias de consagración y legitimación específicas del campo, y el surgimiento de la diversificación y de la competencia entre productores y consumidores.

Las constantes definiciones y redefiniciones de las relaciones de fuerza (definiciones y redefiniciones de posiciones) entre las instituciones y los agentes comprometidos en un campo, así como las de los límites de cada campo y sus relaciones con los demás campos, implican una redefinición permanente de la *autonomía relativa* de cada uno de ellos.

El surgimiento del *mercado específico* señala históricamente el surgimiento del campo específico, con sus posiciones y sus relaciones entre posiciones. Podría decirse entonces que a mayor desarrollo del mercado propio, mayor autonomía del campo respecto de los demás, o que la

13 P. Bourdieu, “Espacio social y génesis de las ‘clases’”, en *Espacios*, n° 2, Buenos Aires, p. 28.

influencia de los otros campos (económico, político, etc.) varía según el grado de complejidad o de desarrollo del campo como campo específico, que posee leyes de funcionamiento propias, que actúan *mediatizando* la incidencia de otros campos.

Hablar de autonomía relativa supone pues, por un lado, analizar las prácticas en el sistema de relaciones específicas en que están insertas, es decir, según las leyes de juego propias de cada campo, leyes que mediatizan la influencia de los demás espacios de juego, pero supone también la presencia de los demás campos que coexisten en el espacio social global, cada uno de ellos ejerciendo su propia fuerza, en relación con su peso específico.

Asociado a la noción de *ethos* y de *hexis*, el concepto de habitus es introducido por Bourdieu hacia 1968 y cobra especial importancia en 1970, con *La reproducción*,<sup>14</sup> centrada especialmente en el análisis del papel de la escuela en la reproducción de las estructuras sociales, donde la acción pedagógica (en tanto violencia simbólica), y más precisamente el trabajo pedagógico, es concebido como trabajo de inculcación, que tiene una duración suficiente como para producir un habitus capaz de perpetuarse y, de ese modo, reproducir las condiciones objetivas reproduciendo las relaciones de dominación-dependencia entre las clases.

Especialmente en *El sentido práctico*,<sup>15</sup> Bourdieu se propone rescatar la dimensión activa, inventiva, de la práctica y las capacidades generadoras del habitus, rescatando de ese modo la capacidad de invención y de improvisación del agente social. Aquí los habitus son:

sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predisuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer la búsqueda consciente de fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente “regladas” y “regulares” sin ser en nada el producto de la obediencia a reglas y, siendo

14 P. Bourdieu y J.-C. Passeron, *La Reproducción*, París, Minuit, 1970. [*La reproducción*, Barcelona, Laia, 1977.]

15 P. Bourdieu, *Le sens pratique*, París, Minuit, 1980. [*El sentido práctico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007].

todo esto, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta.<sup>16</sup>

Producto de la historia, el habitus es lo social incorporado –*estructura estructurada*– que se ha encarnado de manera duradera en el cuerpo como una segunda naturaleza, naturaleza socialmente constituida. El habitus no es propiamente “un estado del alma”, es un “estado del cuerpo”, es un estado especial que adoptan las condiciones objetivas incorporadas y convertidas así en *disposiciones* duraderas, maneras duraderas de mantenerse y de moverse, de hablar, de caminar, de pensar y de sentir que se presentan con todas las apariencias de la naturaleza.

Por otro lado, al ser inculcadas dentro de las posibilidades y las imposibilidades, las libertades y las necesidades, las facilidades y las prohibiciones inscriptas en las condiciones objetivas, estas *disposiciones* duraderas (en términos de *lo pensable* y *lo no pensable*, de lo que *es para nosotros o no lo es*, *lo posible* y *lo no posible*,) son objetivamente compatibles con esas condiciones y de alguna manera preadaptadas a sus exigencias. Como *interiorización de la exterioridad*, el habitus hace posible la producción libre de todos los pensamientos, acciones, percepciones, expresiones, que están inscriptos en los límites inherentes a las condiciones particulares –histórica y socialmente situadas– de su producción: en todos los ámbitos, aun los aparentemente más “individuales” y “personales” como pueden ser los gustos y las preferencias estéticas.

El habitus es, por un lado, objetivación o resultado de condiciones objetivas y, por otro, es capital, principio a partir del cual el agente define su acción en las nuevas situaciones que se le presentan, según las representaciones que tiene de ellas. En este sentido, puede decirse que el habitus es, a la vez, posibilidad de invención y necesidad, recurso y limitación.

Es decir, en tanto *estructura estructurante* el habitus se constituye en un esquema generador y organizador, tanto de las prácticas sociales como de las percepciones y apreciaciones de las propias prácticas y de las prácticas de los demás agentes. Sin embargo, esas prácticas sociales no se deducen directamente de las condiciones objetivas presentes, ni sólo de las condiciones objetivas pasadas que han producido el habitus, sino de la *puesta en relación* de las condiciones sociales en las cuales se ha consti-

16 Ob. cit., pp. 88-89.

tuido el habitus que las ha engendrado y de las condiciones sociales de su puesta en marcha.

Hablar de habitus, entonces, es también recordar la historicidad del agente (sumando la dimensión histórica a la dimensión relacional), es plantear que lo individual, lo subjetivo, lo personal es *social*, es producto de la misma historia colectiva que se deposita en los cuerpos y en las cosas.

Unidad sistemática que sistematiza todas las prácticas, el habitus es *sentido práctico* (sentido del juego social) y tiene una lógica propia, que es necesario aprehender para poder explicar y comprender las prácticas. La lógica de la práctica es una lógica paradójica: lógica en sí, sin reflexión consciente ni control lógico. Es irreversible, está ligada al tiempo del juego, a sus urgencias, a su ritmo; está asociada a funciones prácticas y no tiene intereses formales: quien está inmerso en el juego se ajusta a lo que pre-ve, a lo que anticipa, toma decisiones en función de las probabilidades objetivas que aprecia global e instantáneamente, y lo hace en la *urgencia de la práctica*, “en un abrir y cerrar de ojos, en el calor de la acción”.<sup>17</sup> Y como es resultado de un proceso de incorporación en la práctica y por la práctica, el sentido práctico no puede funcionar fuera de toda situación, en la medida en que impulsa a actuar en relación con un espacio objetivamente constituido como estructura de exigencias, como las “cosas a hacer”, ante una situación determinada: es lo que los deportistas llaman “el sentido del juego”.

El habitus es el instrumento de análisis que permite dar cuenta de las prácticas en términos de estrategias, dar *razones* de ellas, sin hablar propiamente de *prácticas racionales*. Dentro de este contexto, los agentes sociales son *razonables*, no cometen “locuras” (“esto no es para nosotros”) y sus *estrategias* obedecen a regularidades y forman configuraciones coherentes y socialmente inteligibles, es decir, socialmente explicables, por la posición que ocupan en el campo que es objeto de análisis y por los habitus incorporados.

¿Por qué retomar aquí las características más importantes de los conceptos clave y la manera como se articulan en la sociología de Bourdieu?

Para recordar que son las mismas categorías analíticas las que permiten explicar y comprender los distintos ámbitos de la compleja realidad social y habilitan a construir científica y metódicamente diversas proble-

17 *Ibidem*.

máticas. Ponerlas en funcionamiento en la construcción de una sociología de la cultura supone subrayar que la relación dialéctica entre campo y habitus permite romper, por un lado, con la visión común del arte como “proyecto creador”, como expresión de una pura libertad, y, por otro, con la actitud metodológica que erróneamente relaciona de manera directa la obra artística con la posición de clase de su productor.

Para recordar también que las cosas en apariencia más puras, más sublimes, menos sujetas al mundo social, las cosas del arte, no son diferentes de los otros objetos sociales y sociológicos y que su “purificación”, su “sublimación” y su “alejamiento” del mundo cotidiano son resultado de las relaciones sociales específicas que constituyen el universo social específico donde se producen, se distribuyen, se consumen y se genera la creencia en su valor: es la problemática de la autonomía del campo artístico la que conduce a definir, pues, las “reglas del arte”. Las diferentes dimensiones implicadas, el contenido específico que adopta cada una de las categorías, sus relaciones con las demás, la lógica que las entrelaza, las rupturas que implican su puesta en marcha y las posibilidades de construcción de este ámbito de la realidad social se encuentran minuciosa y detenidamente detalladas en las páginas siguientes.

Campo, capital, *illusio*, creencia, habitus, estrategia, etc., son, pues, nociones centrales que el lector encontrará a lo largo de estos artículos, cobrando las formas y las especificidades que les confieren, por una parte, los diferentes dominios de producción, de distribución y de consumo de los bienes simbólicos y, por otra, los distintos momentos y contextos de producción que, en este caso, abarcan un período de treinta y cinco años de trabajo.

La selección de los once artículos que componen *El sentido social del gusto* –todos ellos inéditos en lengua española– y el itinerario sugerido para su abordaje son obra de Pierre Bourdieu.

Nueve de ellos son de su exclusiva autoría y dos fueron escritos en colaboración, uno con Marie-Claire Bourdieu y otro con Roger Chartier. Cada uno de los textos asume con especial particularidad un aspecto del mercado de los bienes culturales: el origen del campo intelectual de las sociedades europeas y su dinámica, el campo de la producción (amplia y restringida) con las diferentes posiciones y tomas de posición de los productores de las diferentes obras, el del consumo y las disposiciones estéticas asociadas, la constitución de la creencia en el valor de lo que allí se juega, las posibilidades y las imposibilidades ligadas al espacio social global.

El conjunto de los textos termina con dos entrevistas que constituyen las producciones más recientes que aquí se presentan. Ellas muestran

explícitamente un aspecto fundamental: las relaciones entre el arte y la política y las posibilidades de subvertir las legitimaciones del juego artístico. Tal vez sea una manera pudorosa de recordarnos que, a diferencia de muchos otros intelectuales contemporáneos comprometidos en juegos muy específicos, Bourdieu asoció sus producciones, sus apuestas y sus luchas a diferentes ámbitos sociales, evidenciando que, más allá de sus fuertes condicionamientos, es posible cuestionar las relaciones de dominación impuestas.



# 1. Cuestiones sobre el arte a partir de una escuela de arte cuestionada

## APERTURA

*por Nadine Descendre*

Como parte de su investigación, Pierre Bourdieu aceptó venir a la Escuela de Bellas Artes de Nîmes para reflexionar junto con ustedes sobre (o a partir de) la *situación* de una escuela de arte, y estamos muy honrados por su interés. Esperamos poder hallar ahora o más tarde las respuestas a las preguntas que haría falta formular (y entablar, todos juntos, un intercambio animado, pues estamos en una situación de búsqueda y todo el mundo debe poder exponer con absoluta libertad las preguntas que verdaderamente le surjan). Una escuela de arte tiene sus propias prácticas, que le son específicas y que gozan –es necesario decirlo– de una cierta autonomía [en las obras que alimentan esta práctica]. ¡Y es verdad que semejante cosa molesta a algunos!

Pierre Bourdieu es etnólogo y sociólogo y reivindica también esa libertad, en particular con relación a los medios de comunicación, a la política, al dinero y a los diversos mandarinos de la cultura. Por esta razón, estamos particularmente atentos a la mirada que tiene sobre las artes visuales y las escuelas de arte, y conmovidos por su presencia.

## PRESENTACIÓN

*por Inès Champey*

Quisiera agradecer a Nadine Descendre por haber recopilado las preguntas dirigidas a Pierre Bourdieu, y agradecer también a todos los estudiantes que han dedicado tiempo para reflexionar y redactar esas preguntas, muchas de ellas muy desarrolladas, otras más breves, más incisivas, otras más abstractas. De hecho, le solicité a Pierre Bourdieu que este año dictara algunos cursos en el Collège de France sobre la revo-

lución simbólica llevada a cabo por Manet, retomando aquellos que ya había dado a comienzos de los años ochenta, y que han sido publicados en parte en los *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Me parecía natural que él deseara hablarles de esta revolución artística que está en el origen de la modernidad tal como la conocemos hoy. Me respondió que prefería establecer un diálogo y encontrar una modalidad diferente del curso o la conferencia. Finalmente, ha reaccionado como artista pues la forma de esta intervención va a definirse en tiempo real. Pierre Bourdieu ha previsto comenzar respondiendo a su manera a sus preguntas, luego abordar algunos puntos y detenerse en ciertos momentos, para poder dialogar perfilando una coherencia de conjunto.

#### **PIERRE BOURDIEU**

Agradezco a Nadine Descendre y a Inès Champey, y a todos ustedes, que han aceptado las reglas del juego enviándome un cuestionario por escrito. En efecto, pensé que al venir a una Escuela de Bellas Artes como ésta (y como algunas otras), que se enfrenta con cierta incomprensión e, incluso, hostilidad, debía hallar una forma menos convencional y más adecuada que la conferencia tradicional, y más cercana a un modelo artístico –“intervención” o “happening”–, para abordar los problemas ligados a la animadversión con respecto a la creación contemporánea que hoy se manifiesta cada vez con más frecuencia –como lo atestigua una carta de Paul Devautour que acabo de recibir, a propósito de otra escuela de Bellas Artes, cuya existencia se ve amenazada por su propia municipalidad–.

Ustedes me han enviado muchas preguntas que revelan sus preocupaciones. Me han parecido, en su mayor parte, muy difíciles. Algunas, porque son demasiado claras, demasiado simples en apariencia, demasiado fáciles de comprender y entonces se corre el riesgo de no ver las cuestiones profundas y complicadas que disimulan bajo su aire de familiaridad o de banalidad; otras, porque son demasiado oscuras, parecen desprovistas de sentido e incluso absurdas, y la tentación de desecharlas con rapidez es grande; sin embargo, pueden contener verdaderas preguntas que, a falta de los instrumentos necesarios para formularlas, no han podido enunciarse.

¿Qué puedo hacer aquí, pues, con ustedes? Me gustaría practicar un verdadero diálogo y ayudarlos a dar a luz, según la metáfora socrática

de la mayéutica, los problemas que llevan en ustedes mismos. Quisiera ayudarlos a devenir los *sujetos* de sus problemas, partir de sus propios problemas, y contribuir a plantearlos con claridad, en lugar de *imponerles* los míos. Esto es exactamente lo contrario de lo que se hace la mayoría de las veces, sobre todo en el dominio del arte y de la crítica de arte, donde se practica con asiduidad el abuso de poder, que consiste en imponer a espíritus poco armados construcciones teóricas y problemas más o menos fantásticos. Algo de esto resuena en la oscuridad de algunas de sus preguntas.

Dicho esto, y dadas las condiciones en las que nos encontramos –ustedes son muchos y no tenemos demasiado tiempo–, les propongo practicar una suerte de diálogo, en la medida en que yo responderé las preguntas y trataré de dejar lapsos abiertos a sus intervenciones. Sin embargo, será un falso diálogo o, mejor, el comienzo de un diálogo que podrán continuar entre ustedes.

Voy a comenzar por referirles las preguntas tal como las he entendido.

Me parece que la situación en que se encuentra la Escuela de Bellas Artes de Nîmes, en tanto es *cuestionada*, como suele decirse, favorece la interrogación. Una institución en crisis es más reflexiva, está más dispuesta a la interrogación sobre sí que una institución sin problemas. Lo mismo sucede con los agentes sociales: la gente que está bien en el mundo social no encuentra nada para criticar al mundo tal como es, no tiene nada muy interesante que decir sobre él. Las preguntas que he recibido me parecen en general interesantes por el sentido que *revelan*, que se expresa a través de ellas, sin que ustedes lo busquen deliberadamente, y que quisiera intentar explicitar. Ustedes están aquí presentes. Podrán, pues, corregir, redireccionar, completar.

En primer lugar, una cantidad de preguntas trata sobre ustedes mismos en cuanto aprendices de artistas, como esta pregunta (la 1): “¿Cuál es la diferencia entre un aprendiz de artista (o un artista) y un ciudadano común?”. La cuestión de la diferencia entre un aprendiz de artista, alguien que está en una escuela donde encuentra natural iniciarse en el arte, incluso en el arte contemporáneo, y los ciudadanos comunes de una ciudad común, para quienes todo esto no es natural y se preguntan si es bueno que exista una escuela de Bellas Artes, si el arte contemporáneo puede enseñarse, si debe enseñarse, es uno de los puntos fundamentales que ustedes plantean, porque a su vez les viene de la realidad misma, producto del *cuestionamiento* de la Escuela de Bellas Artes de Nîmes.

Esta pregunta acarrea otras, explicitadas en algunos casos y, en otros, implícitas: “¿Qué es un artista?”, “¿En qué se reconoce que alguien

es un artista?”. Hay otra pregunta que no es totalmente idéntica (la 2): “¿Cuál es la diferencia entre un artista verdadero y uno falso, un impostor?”. ¿Un artista es alguien que dice de sí mismo que es un artista, o es aquel de quien los otros dicen que es artista? Pero los otros, ¿quiénes son? ¿Son los otros artistas, o la gente de su pueblo que cree que es un artista, que puede creer que un pintor aficionado es un artista? Puede verse que la cuestión de decidir quién tiene el derecho de decir de alguien que es un artista es muy importante y muy difícil. ¿Es la crítica, el coleccionista? ¿Es el comerciante de cuadros? ¿Es el público, el “gran público” o el “pequeño público” de los conocedores? Estas preguntas son planteadas por ciertos artistas que llevan a cabo acciones que se declaran como imposturas; imposturas que algunos, sin embargo, consideran artísticas.

Otro conjunto de preguntas (por ejemplo, la 3): “¿Por qué y cómo se deviene artista?”, dentro del cual hay una muy interesante, que voy a leer ¡aunque no sea una lista de laureados! (la 4): “Aparte del deseo de gloria, ¿qué es lo que produce la vocación de ser artista?”. El deseo de gloria podría considerarse una explicación suficiente, y muchos de ustedes podrían creer que la sociología se contenta con invocar el interés de practicar esta conducta. Explicación que no explica nada, ya que es visiblemente tautológica.

Por el momento, no respondo a las preguntas, me contento con formularlas para que dejen de ser simples frases en el papel. Ustedes plantean, además, interrogaciones correlativas: “¿Quién tiene razón cuando se trata de decir lo que está bien en materia de arte y en materia de artista? ¿El artista mismo? ¿Los críticos? ¿O el ‘pueblo’ (con o sin comillas)?”. ¿Qué decir? El “pueblo” no habla de arte (ni siquiera de política) a menos que se lo haga hablar; los políticos, los periodistas, todos se constituyen en portavoces del pueblo, hablan *en nombre del pueblo* (pregunta 5): “¿Cómo explica usted que esto provoque tanta agresividad en la ciudad y en el periódico de la región?”.

Hablar en nombre del pueblo, y también en lugar del pueblo, es dar una respuesta “populista” a otra pregunta planteada por uno de ustedes (la 6): “¿Quién tiene derecho a juzgar en materia de arte?”. A esta posición populista se puede oponer otra, igualmente burda, evocada por una de las preguntas (la 7): “¿El artista puede imponer su gusto, crear nuevas categorías artísticas?”. La respuesta *elitista* consiste en estimar que el artista es único juez en materia de arte y que tiene, incluso, el derecho de imponer su gusto. Pero ¿esto no es exponerse a la anarquía de los juicios antagónicos, siendo cada artista juez y parte?

¿Cómo no dudar de que quienes participan del juego y de las apuestas artísticas –artistas pero también coleccionistas, críticos, historiadores del arte, etc.– puedan someter a la duda radical los presupuestos tácitamente aceptados de un mundo con el que están de acuerdo? Hay que apelar a instancias exteriores (pregunta 8): “¿Quién forma el valor del arte contemporáneo? ¿Los coleccionistas?”.

Uno piensa en esa suerte de bolsa de valores artísticos creada por un crítico, Willy Bongart, cuando publica, en *Kunst Kompass*, la lista de los cien pintores más citados por un panel de coleccionistas y críticos. Bernard Pivot procedió de la misma manera con la literatura, publicando la lista de los autores más citados por doscientos o trescientos jueces *designados por él*. Pero ¿cómo no ver que la que será la lista de premiados se decide decidiendo quiénes serán los jueces? Para decirlo de manera rigurosa: ¿quién será juez de la legitimidad de los jueces? ¿Quién decidirá en última instancia? Se puede pensar que, en el mundo social, la escuela o el Estado constituyen perfectamente (poniendo a Dios entre paréntesis) el tribunal de última instancia cuando se trata de certificar el valor de las cosas. Para que comprendan, les doy, muy rápidamente, un ejemplo: cuando un médico redacta un certificado de enfermedad, ¿quién certifica al que certifica? ¿La facultad que le ha concedido un diploma? De regresión en regresión se llega al Estado, esa suerte de última instancia de consagración. Y no es por azar que, en los conflictos a propósito de la Escuela de Bellas Artes de Nîmes, nos volvamos hacia el Estado.

Hay también todo un conjunto de preguntas sobre la escuela, sobre la enseñanza del arte (la 9): “¿Es necesaria una escuela de Bellas Artes?”. Dicho de otro modo, ¿el arte debe y puede enseñarse? Esta cuestión ha suscitado numerosos debates en los comienzos de la III<sup>o</sup> República, una época en la que había inquietud por democratizar el acceso al arte. Algunos, como el filósofo Ravaisson, querían extender al máximo el acceso a las formas elementales de la práctica artística y hacer llegar la enseñanza del dibujo hasta las escuelas primarias más alejadas; otros, por el contrario, sostenían que el arte no se aprende. Es un viejo debate, cuyo prototipo se encuentra en Platón: “¿Puede enseñarse la excelencia?”. ¿Puede enseñarse la manera más consumada de ser hombre? Hay quienes dicen que no y sólo creen en el don hereditario. La creencia en la transmisión hereditaria del don artístico está todavía muy extendida. Esta creencia carismática (de *carisma*, gracia, don) es uno de los grandes obstáculos para una ciencia del arte y de la literatura: llevando las cosas al extremo, puede decirse que uno nace artista, que el arte no puede enseñarse y que

hay una contradicción inherente a la idea de la enseñanza del arte. Es el mito de “la mirada”, concedida a algunos más que a otros por nacimiento y que hace que, por ejemplo, el arte contemporáneo sea inmediatamente accesible a los niños. Esta representación carismática es un producto histórico creado progresivamente a medida que se constituía lo que llamo el campo artístico y se inventaba el culto del artista. Este mito es uno de los principales obstáculos para una ciencia de la obra de arte.

En resumen, la cuestión de saber si el arte puede enseñarse no tiene nada de trivial. *A fortiori*, la cuestión de saber si el arte contemporáneo puede enseñarse, y enseñarse en una escuela de Bellas Artes. ¿No hay algo de bárbaro o absurdo en el hecho de enseñar arte –que no se enseña– en una escuela, y, sobre todo, ese arte particular que es el arte moderno, constituido contra el academicismo (especialmente Manet)? La dificultad del problema se duplica por el hecho de que las escuelas de Bellas Artes son sede de un academicismo antiacadémico, de un academicismo de la transgresión. Pregunta 10: “En las facultades, en las escuelas de Bellas Artes, está de moda estudiar arte contemporáneo”. Dicho de otro modo, la escuela de Bellas Artes espera que quienes la frecuentan se interesen en un arte que se ha constituido contra ella. Terminó el tiempo en que Manet se batía con su maestro Couture. Hoy en día, en las facultades y en las escuelas de Bellas Artes ocurre aquello que Manet oponía a la Academia. Es un poco como si Couture demandara a Manet hacer de anti-Couture. Volveré sobre todas estas cuestiones.

Segundo gran conjunto de preguntas: preguntas que se le plantean, me parece, a cada uno de ustedes, las preguntas que ustedes se hacen en cuanto individuos, sin duda porque ellas les son planteadas por la situación misma en la que se encuentran. Pregunta 11: “¿Hay un futuro para la pintura?”. Pregunta 12: “¿El recurso de las nuevas tecnologías es una simple moda?”. Pregunta 13: “¿Hay una eficacia del artista?”. Pregunta 14: “¿El artista tiene la posibilidad de imponer su gusto?”. Pregunta 15: “¿El artista puede tener un rol político?”. Pregunta 16: “¿El arte contiene un potencial revolucionario?”. Pregunta 17: “¿Es posible la autonomía del artista respecto del poder económico y político?”. Pregunta 18: “¿El arte debe tener un rol político?”. Finalmente –ustedes se dirigen a un sociólogo, no lo olvido– hay una pregunta sobre la sociología (la 19): “¿La sociología es una respuesta crítica a la estética?”. Esta interrogación, como la mayor parte de las que plantean, parece inspirada en una definición tácita de la sociología que la sitúa en el orden de lo colectivo, de la estadística, de los grandes números, del gran público. Es, debo decirlo, la definición más común, la más banal, la más “gran público” –aunque tam-

bién esté presente en la mente de la mayor parte de los filósofos que han contribuido mucho a difundir, a vulgarizar esta idea vulgar, pero que se cree distinguida, de la sociología: pienso por ejemplo en Heidegger y su famoso texto sobre el “uno”, en que trata de la estadística, de lo medio, de la banalidad y, tácitamente, de la sociología—; es la imagen más extendida en los medios artísticos que, sintiéndose del lado de lo singular, de lo único, de la originalidad, etc., etc., se creen obligados a despreciar, incluso a detestar, la sociología, ciencia decididamente “vulgar”, y afirman así, sin demasiado costo, su distinción. Con semejante imagen de la sociología, es comprensible que ustedes vean al sociólogo como un personaje funesto y detestable, situado necesariamente en el mal campo, del lado del *Midi Libre*, de la crítica populista, y contra el artista, la singularidad, la excepción, incluso contra la libertad. Ustedes tienen una mala imagen de la sociología, pero debo decir, en su defensa, que hay muchos malos sociólogos que les dan la razón. Por eso he venido, para intentar darles una idea más justa de la sociología y ayudarlos a descubrir que, al contrario de lo que quieren hacerles creer los malos sociólogos y tantos otros, la sociología es un instrumento de liberación *también* para el artista. Puede ser una de las armas más eficaces para defender el arte, no solamente el arte ya hecho, canonizado, vuelto museo, sino el arte que está haciéndose, la búsqueda artística más asombrosa, la más audaz, la más crítica, la más libre. Ésa es la tesis que defiendo. La declaro ante ustedes. No hago trampas.

Voy a hacer aquí una primera interrupción, para que ustedes puedan plantear preguntas.

**Pregunta.** Quisiera conocer la definición que usted tiene de la palabra “artista”.

**P.B.** Le responderé: el artista es aquel de quien los artistas dicen que es un artista. O bien: el artista es aquel cuya existencia en cuanto artista está en juego en ese juego que llamo campo artístico. O, incluso, el mundo del arte es un juego en el cual lo que está en juego es la cuestión de saber quién tiene derecho de decirse artista y, sobre todo, de decir quién es artista. Se trata de una definición que no llega a ser una definición y que tiene el mérito de escapar de la trampa de la definición, sin perder de vista que es ella la que está en juego en el campo artístico. Y lo mismo ocurre en todos los campos. En el mundo del arte contra el cual Manet se rebeló, existían instancias de evaluación. El Estado era el juez en úl-

tima instancia cuando se trataba de evaluar la calidad artística de una obra y de un productor. Dicho de otro modo, había –voy a emplear un término técnico– un *nomos*, un principio de visión y división legítimo, un punto de vista legítimo del mundo, garantizado por el Estado (el mundo debía ser representado a partir de determinados temas, antiguos o contemporáneos que podían pasar por antiguos, como los países orientales, etc.). Por esta razón, la revolución de Manet, aunque puramente artística, ha sido al mismo tiempo una revolución política en la medida en que el Estado apoyaba a los *peintres pompiers*,<sup>1</sup> el salón, el jurado del salón. Hoy, desde los años ochenta, el Estado francés desempeña de nuevo el papel de banco central de la legitimidad artística, aunque sin detentar el monopolio del “oficio” y dejando la puerta abierta a los artistas en verdad “transgresores” (lo que le vale las críticas más feroces de los partidarios de la “revolución conservadora” en arte). Detengo aquí mi respuesta; si no, voy a anticipar lo que tengo para decirles.

Voy a intentar retomar, elaborándolas, las preguntas que ustedes han formulado, de manera que ellas les retornen más fuertes, más eficaces, menos académicas, que los conmuevan más. Luego pasaré al tercer momento de mi exposición, en el que intentaré darles instrumentos para responder a estas preguntas (instrumentos que he comenzado a utilizar en la respuesta que acabo de dar).

Ustedes se han interrogado colectivamente sobre el estatus del arte contemporáneo, sobre el cuestionamiento del arte contemporáneo, sobre la crisis del arte contemporáneo, sobre la crisis de la creencia en el arte contemporáneo. Al pasar de un enunciado al otro, quizá lo hayan notado, he reformulado la pregunta: la crisis del arte es probablemente una crisis de creencia, a la cual sin duda han contribuido los propios artistas. Aquellos que creen (que creen en el arte), asumiendo el riesgo de cuestionar los fundamentos mismos de la creencia artística (es una actitud muy valiente y no se encuentra nada similar entre los escritores o los filósofos, que se sienten tan audaces). Aquellos que no creen, o que creen sobre todo en sí mismos, ofreciendo sacrificios a estrategias oportunistas (como los retornos a la tradición o las falsas rupturas del

1 Artistas que ejercían el *art pompier* (cuya traducción literal sería “arte bombero”), denominación peyorativa para referirse al academicismo francés de la segunda mitad del siglo XIX, bajo la influencia de la Academia de Bellas Artes. La expresión refiere todavía hoy al arte académico oficial, adicto al poder, que aunque utiliza técnicas magistrales resulta a menudo falso y vacío de contenidos. [N. de T.]



academicismo antiacadémico) que no cambian nada y contribuyen a desacreditar las verdaderas rupturas.

He dicho al comenzar que si la ciencia del arte o, simplemente, la reflexión sobre el arte es tan difícil, es porque el arte es un objeto de creencia. Para que comprendan mejor podría decir –y esto se ha hablado mucho antes de mí– que, en cierto modo, la religión del arte ha tomado el lugar de la religión en las sociedades occidentales contemporáneas. Por ejemplo, detrás del famoso título de Malraux, *La moneda de lo absoluto*, hay metáfora religiosa: está lo absoluto, Dios, donde el arte es la moneda pequeña (no hay un dólar, sino *centavos*). Así, armado de esta metáfora, o más bien de esta analogía entre el mundo artístico y el mundo religioso, vuelvo a lo que se describe como la crisis del arte contemporáneo y, más precisamente, al problema de la Escuela de Arte que nos preocupa y que se puede pensar por analogía como un gran seminario. Al igual que en un gran seminario, quienes ingresan en la escuela donde van a formarse los sacerdotes del arte ya son creyentes que, habiéndose separado de los profanos por su creencia especial, van a reforzarla con la adquisición de una competencia especial que legitimará su trato con las obras de arte. Siendo lo sagrado aquello que está separado, la competencia adquirida en un gran seminario de arte es aquello que se necesita para atravesar sin sacrilegio la frontera entre lo sagrado y lo profano. Piensan sin duda que digo cosas abstractas y especulativas, pero voy a darles un ejemplo concreto que les mostrará que no teorizo por placer. Hemos publicado en la revista *Actes de la recherche en sciences sociales*, hace diez años, un artículo de Dario Gamboni<sup>2</sup> sobre una experiencia social llevada a cabo en una pequeña ciudad de Suiza, Bienne, donde se habían comprado obras de arte contemporáneo y se las había expuesto en los espacios públicos. Un buen día, los barrenderos, los basureros se llevaron las obras tomándolas por basura. Esto ha dado lugar a un proceso muy interesante acerca de la diferencia entre desecho, basura y obra de arte. Sagrado problema. Hay artistas que hacen obras con desechos y la diferencia sólo es evidente para quienes poseen los principios de percepción convenientes. Evidentemente, cuando se trata de obras en un museo, es fácil reconocerlas. ¿Por qué? El museo es como una iglesia: es un lugar sagrado, la frontera entre lo sagrado y lo profano está marcada. Exponiendo un urinario o una rueda de bicicleta en un museo, Duchamp se ha contentado con re-

2 Dario Gamboni, “Méprises et mépris. Éléments pour une étude de l’iconoclasm contemporain”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 49, 1983, pp. 2-28.

cordar que una obra de arte es una obra que está expuesta en un museo. ¿Por qué saben ustedes que es una obra de arte? Porque está expuesta en un museo. Ustedes saben, al atravesar la puerta del museo, que ningún objeto entra allí si no es obra de arte. Lo que no es evidente para todo el mundo. En mi investigación sobre las obras de arte –cuyos resultados han sido publicados en *El amor al arte*–, realicé entrevistas por cierto apasionantes a gente para quien esta transmutación ontológica que experimenta la obra de arte por el simple hecho de entrar en un museo, y que se traduce en una suerte de sublimación, no funciona: hay gente que continúa teniendo una visión erótica de los desnudos, o una visión religiosa de la *pietà* o de los crucifijos. Imaginen que alguien se arrodille delante de una obra de Piero Della Francesca. Corre el riesgo de pasar por loco. Como dicen los filósofos, comete un “error de categoría”: toma por una obra religiosa, susceptible de un culto religioso, una obra susceptible de otro culto, en otro campo, en otro juego.

En otro artículo de *Actes de la recherche en sciences sociales*<sup>3</sup> relato una observación que hice en la iglesia de Santa María Novella de Florencia, donde convivían obras ante las cuales la gente (las mujeres) del pueblo se detenía para rezar (se trataba de esculturas o de pinturas muy realistas, en el estilo Saint-Sulpice: por ejemplo, una estatua de Nuestra Señora del Rosario con el niño Jesús, a la cual se había colgado un rosario) porque respondían a sus expectativas estéticas y religiosas, mientras que la gente culta pasaba sin verlas, ignorándolas, excluyéndolas de la conciencia, como diría un psicoanalista, o despreciándolas, junto con obras canónicas del arte consagrado, cuya visita está prescrita por las guías turísticas. Cada uno rendía su culto separado.

Vuelvo a la iconoclasia inconsciente e inocente del recolector de basura de Bienne. Al no tener las categorías de percepción adecuadas ni la señal que da el museo, cometió un barbarismo, un “error de categoría” semejante al de la mujer que pone un cirio delante de un fresco de Filippo Lippi o de Domenico Ghirlandaio.

Así, al entrar en el museo o en los cuasimuseos en los que se han transformado ciertas iglesias, la obra sagrada pierde su estatus de *imago pietatis*, de imagen religiosa que reclama la reverencia religiosa, la genuflexión, el reclinatorio, el cirio, el rosario, y apela a esa otra forma de piedad que es el culto del arte. Puede verse por qué el lugar de exposición (es una de

3 Pierre Bourdieu, “Piété religieuse et dévotion artistique. Fidèles et amateurs d’art à Santa Maria Novella”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 105, 1994, pp. 71-74.

las preguntas que ustedes me han planteado) es tan importante. Como lo descubren, frecuentemente a su pesar, los artistas que responden a un encargo público (un ejemplo límite es el caso de Richard Baquié, cuya obra, instalada en el barrio Malpassé, en Marsella, en 1987-1988, fue objeto de vandalismo, luego restaurada, de nuevo objeto de vandalismo y finalmente retirada). Esos artistas se chocan de frente con los mismos problemas que ustedes me han planteado. Encuentran en primer lugar la demagogia “natural” (sobre todo hoy, con la descentralización) de los hombres políticos que, acostumbrados a plegarse al juicio de la mayoría, tienden, como la gente de televisión, a hacer del *plebiscito* el primer principio de las elecciones estéticas (y políticas). Habitados al espacio privilegiado del museo, donde cuentan con la docilidad de un público cultivado, es decir, predispuesto a reconocer (en todos los sentidos del término) la obra de arte, sensible al imperativo de reverencia que representa el museo, no están preparados para afrontar directamente el juicio del gran público, es decir, de gente que en su mayoría jamás habría encontrado la obra de arte en su universo familiar, y que no está de ningún modo preparada para aprehender la obra de arte como tal, en cuanto tal, y aplicarle los instrumentos de percepción y decodificación convenientes. Si hacen una obra olvidable –porque es insignificante–, o demasiado bien adaptada, han perdido, porque han renunciado; si hacen una obra *notable* –es decir, adecuada para hacerse notar–, corren el riesgo del rechazo, aun de la destrucción iconoclasta. En resumen, sin contar con la complicidad objetiva del museo que designa de entrada lo *kitsch*, lo feo o el desecho *expuestos* como obras de arte, es decir, como los productos de una intención artística (de parodia, de burla, de destrucción: poco importa), se enfrentan con una prueba imposible: mostrar los productos de un gran universo de diez siglos de experiencia ante ojos nuevos (en el sentido fuerte) o ingenuos, es decir, totalmente desprovistos de los instrumentos de reconocimiento indispensables.

Una artista contemporánea, Andrea Fraser, juega con esta distancia entre lo sagrado y lo profano, entre la obra de arte –y los esquemas de percepción que exige– y el objeto ordinario, que se entrega a cualquiera. Organiza falsas visitas a los museos, en las cuales lleva a un grupo de visitantes y los detiene delante de las bocas de incendio, haciendo comentarios eruditos: observen la construcción, el rojo, etc. Recuerda así las categorías de percepción producidas a través de toda la historia del mundo artístico que debemos tener presentes para comprender lo que sucede en ese mundo particular donde la basura puede ser una obra de arte.

¿Qué es lo que se aprende en las escuelas de Bellas Artes? Se ingresa sabiendo lo que es el arte, y que uno ama el arte, pero allí se aprenden razones para amar el arte y también todo un conjunto de técnicas, de saberes, de competencias que hacen que uno pueda sentirse, a la vez, inclinado y apto para transgredir legítimamente las “reglas del arte” o, más simplemente, las convenciones del “oficio” tradicional. Si Duchamp ha sido uno de los primeros en hacer grandes transgresiones a propósito del estatus de la obra de arte, de la función del museo, etc., es porque era orfebre, porque jugaba como un ajedrecista con las reglas del juego del arte, porque estaba como pez en el agua en el mundo del arte. A la inversa, precisamente, del aduanero Rousseau, que era un pintor objeto (como se dice “una mujer objeto”) que no sabía que transgredía. Un “naif” es, en efecto, alguien que transgrede reglas que incluso no conoce. Así como la iglesia que, según Max Weber, se define por “el monopolio de la manipulación legítima de los bienes de salvación”, la Escuela de Bellas Artes permite acceder a la manipulación legítima de los bienes de salvación cultural o artística; ustedes tienen el derecho de decir lo que es arte y lo que no lo es; pueden incluso, como Andrea Fraser, trastornar la frontera sagrada entre el arte y el no arte y hacer el elogio de una boca de incendio. En una palabra, en el campo artístico, al igual que en el científico, es necesario tener mucho capital para ser revolucionario.

¿Por qué la discusión sobre el arte contemporáneo es tan confusa en la actualidad? ¿Y por qué ciertos sociólogos juegan en ella un rol perverso? Si la crítica del arte contemporáneo es tan difícil de combatir, e incluso de comprender, es porque se trata de lo que puede llamarse una “revolución conservadora”. Es decir, una restauración del pasado que se presenta como una revolución o una reforma progresista, una regresión, un giro hacia atrás que se da por un progreso, un salto hacia adelante, y que llega a hacerse percibir como tal (el paradigma de toda “revolución conservadora” es el nazismo de los años treinta). De manera que, por una inversión paradójica, los mismos que combaten la regresión parecen retrógrados. La revolución conservadora encuentra en el dominio del arte y de la cultura su campo de acción porque, incluso más que en materia de economía, donde los desposeídos tienen siempre una cierta conciencia de sus carencias y saben que el retorno al pasado favorece el aumento de esas carencias (con la pérdida de las conquistas sociales, por ejemplo), los “pobres en cultura”, los desposeídos culturales, están de alguna manera privados de la conciencia de su privación. En resumen, la regresión puede presentarse (y aparecer) como progresista porque está plebiscitada, ratificada por el pueblo que, en principio, es árbitro

cuando se trata de decir lo que es popular: ¿quién puede decir lo que es popular sino el pueblo? O los sociólogos, si al menos hicieran un uso científico de sus instrumentos de conocimiento, en lugar de contentarse con apoyarse sobre mis investigaciones para decir lo contrario de lo que yo diría y de dar legitimidad de ciencia a un *populismo estético* que invoca el gusto del pueblo para condenar el arte contemporáneo y, sobre todo, la ayuda estatal concedida especialmente a este arte a través del apoyo a los curadores de museo. De hecho, para comprender lo que pasa en el dominio del arte y las querellas en torno del arte contemporáneo, hay que tener una mirada *de conjunto* sobre las conclusiones científicas de dos de mis libros, *La distinción* y *Las reglas del arte*. En primer lugar, el hecho indiscutible de la distribución desigual del capital cultural (del cual el capital artístico es una especie particular), que hace que todos los agentes sociales no estén igualmente inclinados y aptos para producir y consumir obras de arte; y, en segundo lugar, el hecho de que lo que llamo el campo artístico –ese microcosmos social en cuyo interior los artistas, los críticos, los conocedores, etc., discuten y luchan a propósito del arte que unos producen y los otros comentan, hacen circular, etc.– conquista progresivamente su autonomía respecto del mundo mercantil en el curso del siglo XIX, e instituye una ruptura creciente entre lo que se hace en ese mundo y el mundo ordinario de los ciudadanos ordinarios. Cito en *La distinción* un texto de Ortega y Gasset, un filósofo español de comienzos de siglo XX, que critica muy violentamente el arte de su tiempo, convencido de que los artistas han roto el lazo vital que los unía al pueblo. Pero habría podido citar también a Caillois, que defiende la “figura humana” contra Picasso. Los revolucionarios conservadores paradójicamente invocan al pueblo para imponer programas regresivos en materia de arte, apoyándose sobre el filisteísmo de los no instruidos (puesto en evidencia, hoy, por el medidor de audiencia) o, para simplificar, sobre el hecho social indiscutible de que el pueblo no quiere el arte moderno. Pero ¿qué quiere decir esta frase? Por el momento, dejo de lado la cuestión de saber lo que se entiende por “el pueblo”. ¿Qué quiere decir “no quiere el arte moderno”? Quiere decir que no tiene los medios de acceso, el código o, más precisamente, los instrumentos de conocimiento –la competencia–, y de reconocimiento –la creencia, la propensión a admirar como tal (una admiración puramente estética) lo que está socialmente designado como admirable (o que debe ser admirado) por la exposición en un museo o una galería consagrada–. Como el recolector de basura de Bienne, no piensa de ello ni bien ni mal, no tiene categorías de percepción; no ha incorporado bajo forma de gusto el *nomos* del que

hablaba hace un rato, el principio de visión y de división que permite *hacer* las diferencias. Lo que se llama gusto es precisamente la capacidad de *hacer* diferencias entre lo salado y lo dulce, lo moderno y lo antiguo, lo románico y lo gótico, o entre diferentes pintores, o entre diferentes maneras de un mismo pintor, y, en segunda instancia, de probar y enunciar preferencias. Y el defecto, la ausencia, la privación de categorías de percepción y de principios de diferenciación conduce a una indiferencia mucho más profunda, más radical que la simple falta de interés del esteta hastiado. Decir, a propósito de la gente del pueblo, que no quiere el arte moderno, es bastante tonto. De hecho, eso no le concierne. ¿Por qué? Porque no se ha hecho nada para desarrollar en ella la *libido artística*, el amor al arte, la necesidad de arte, que es una construcción social, un producto de la educación.

En *El amor al arte* y en *La distinción* he mostrado (creo incluso poder decir que he demostrado) que la disposición artística que permite adoptar delante de la obra de arte una actitud desinteresada, pura, puramente estética, y la competencia artística, es decir, el conjunto de saberes necesarios para “descifrar” la obra de arte, son correlativas con el nivel de instrucción o, más precisamente, con los años de estudio. Dicho de otro modo, lo que se llama “la mirada” es pura mitología justificadora, una de las maneras que tienen quienes pueden hacer diferencias en materia de arte de sentirse justificados por naturaleza. Y de hecho el culto del arte, como la religión en otros tiempos, ofrece a los privilegiados, como dice Weber, “una teodicea de su privilegio”; es incluso, sin duda, la forma por excelencia de la *sociodicea* para los individuos y los grupos que deben su posición social al capital cultural. Por ello se explica la violencia que suscita el análisis que actualiza todo esto. El simple hecho de recordar que lo que se vive como un don, o un privilegio de las almas de elite, un signo de elección, es en realidad el producto de una historia, una historia colectiva y una historia individual, produce un efecto de desacralización, de desencantamiento o de desmitificación.

Así, por un lado está el hecho de la desigual distribución de los medios de acceso a la obra de arte (por ejemplo, a medida que nos acercamos a lo contemporáneo, la estructura social del público es más elevada: el Museo de Arte Moderno tiene un público más “culto”, para decirlo rápidamente, que el Louvre); y por el otro, el hecho de que el mundo en el cual se produce el arte, por su propia lógica, se aleja aún más del mundo común. La ruptura, que es sin duda muy antigua, se ha tornado dramática desde el momento en que el campo artístico ha comenzado a volverse hacia sí mismo y devenir reflexivo, y tiene que vérselas, además, con un

arte que demanda, para ser percibido y apreciado, que el espectador comprenda que el objeto de ese arte es el arte mismo. Me parece que una zona del arte contemporáneo, la más avanzada, no tiene otro objeto que el arte mismo. El ejemplo más paradigmático es sin duda Devautour, que tomó por objeto de exposición el acto de exposición, el acto de composición de una colección, el acto crítico, el acto artístico mismo, en una obra totalmente reflexiva cuyo objeto es el juego artístico mismo. Podría dar otros ejemplos.

Así, las expectativas del público, inclinado a una suerte de academicismo estructural –en el mejor de los casos, aplica a las obras de arte categorías de percepción producidas e impuestas por la época anterior, es decir, hoy, por el impresionismo–, se alejan siempre más de lo que proponen los artistas que, inmersos en la lógica autónoma del campo, cuestionan sin cesar las categorías de percepción comunes, es decir, los principios de producción del arte anterior. Es posible apoyarse en la constatación de ese desfase, como hacen ciertos sociólogos, para describir las investigaciones de vanguardia en nombre del “pueblo” que paga subvenciones por un arte que no le interesa (y, el colmo del escándalo, que se le impone incluso en la calle) y también en nombre del “oficio” tradicional del pintor y del “placer visual” que procuraría al espectador (pero ¿cuál espectador? No necesariamente el recolector de basura de Bienne). Se puede aparentar un anticonformismo valiente y denunciar la doxa progresista-modernista pretendidamente dominante y la coalición internacional museo-mercado que favorece a una pequeña minoría de artistas internacionales “incapaces de agarrar un pincel” en detrimento de excelentes artistas franceses, mantenidos al margen del “nuevo arte oficial”. Se puede incluso, para los más malignos, denunciar la subversión subvencionada y todas las formas del academicismo antiacadémico que han hecho posible la revolución moderna, de Manet a Duchamp y más allá: quiero hablar de las repeticiones interesadas y calculadas, en una palabra, oportunistas, de las rupturas ya efectuadas.

Todo esto en nombre de un populismo estético que, apoyándose en una sociología mal comprendida de la recepción de las obras de arte, condena las búsquedas de vanguardia cuya verdadera sociología no comprende. Las revoluciones específicas, cuyo prototipo es la de Manet, se hacen, si se puede decir así, *contra* “el pueblo”, contra el gusto común, contra el gran público. Y a los críticos o a los sociólogos conservadores les resulta fácil invocar al pueblo para condenar una subversión necesariamente “impopular” o “antipopular” (lo que, como en los tiempos de Manet, quiere decir en primer lugar “antiburguesa”,

porque la fuerza de la revolución conservadora en materia de arte viene del hecho de que expresa ante todo el desconcierto o la aversión del público burgués de museos y galerías frente a las búsquedas de vanguardia). Y más aún en un momento en que se ha instaurado una tradición de la revolución artística (en el seno del campo artístico) y se puede disfrazar la condena de la intención revolucionaria (artísticamente) como condena de la impostura en nombre de la idea de la revolución auténtica. Sería necesario evocar aquí a un personaje como Jean Clair, gran experto, que actúa de tal modo que nunca se sabe si denuncia la impostura del arte moderno o a los impostores que se legitiman en la autoridad de la imagen del arte moderno para conseguir subvenciones y consagraciones.

Llegado a este punto, habría que abordar el problema de las relaciones entre el arte y la política que ustedes me han planteado o, más precisamente, entre el conservadurismo en materia de arte y el conservadurismo en materia de política. De hecho, cuesta comprender –tanto a izquierda como a derecha– que ciertas obras políticamente “progresistas” (por su contenido o su intención explícita) puedan ser estéticamente conservadoras mientras que otras obras políticamente “neutras” (formalistas) puedan ser estéticamente progresistas. Eso se desprende, de manera evidente, de la autonomía del campo artístico. Madame de Cambremer, diría Proust, “en arte, siempre a la izquierda”. El conformismo de la transgresión, tan frecuente hoy en el mundo del arte y la literatura, se apodera así de las “buenas causas” políticamente correctas pero estéticamente conservadoras. Todo lo que aquí describo (a lo que es necesario agregar las estrategias de quienes adoptan signos exteriores de vanguardismo para producir efectos de subversión *kitsch*) contribuye a mezclar las fronteras entre el arte y el no arte, entre el conformismo y la subversión, y contribuye así a la crisis de la creencia.

**[Pregunta (inaudible) sobre el rol de los conservadores.]**

**P.B.** Sería necesario examinar casos particulares. Simplemente pienso que es importante saber –eso deriva de la teoría del campo como universo autónomo– que ser subversivo políticamente no implica ser subversivo estéticamente (y a la inversa). Ese desfase estructural posibilita una cantidad de estrategias de doble juego particularmente perversas que dificultan la interpretación y la crítica. Si el crítico de literatura y pintura lleva una vida tan difícil hoy es en gran parte porque todo un conjunto de escritores y de artistas conoce suficientemente la historia del



arte y de la literatura para saber imitar de un modo cínico y oportunista –es una de las perversiones cuya posibilidad está inscrita en la lógica de los universos destinados a la revolución permanente– las apariencias del vanguardismo (por ejemplo, tal pintor oportunista presentará en la Bienal de Venecia los retratos desnudos de dos críticos influyentes...). En un dominio donde el juego de la impostura está muy avanzado, como la filosofía, hay quienes saben imitar tan bien la postura filosófica que, delante de los no filósofos, parecerán más filósofos que los filósofos. No citaré nombres, porque, desgraciadamente, ustedes mismos quizá ya los conozcan y no vale la pena que les haga publicidad. E incluso, hay gente suficientemente informada de los usos del arte como para hacer elecciones aparentemente de vanguardia. Por ejemplo, tal crítico de *Le Monde* que defiende con mucha constancia un arte conformista se apresura a celebrar la pintura de un artista francés que lleva nombre árabe (y cuyos personajes estilizados y sobriamente patéticos son llamados por el pintor “beckettianos”). Paga así un tributo, como dicen los norteamericanos, a un valor “políticamente correcto”.

**Pregunta.** Usted habla de la mirada, del hecho de que se aprecia una obra de arte por la mirada.

**P.B.** Le respondo remitiéndolo a un libro titulado *L'Œil du Quattrocento* (un texto aparecido en las *Actes de la recherche en sciences sociales* y luego publicado por Gallimard),<sup>4</sup> en el cual Baxandall estudia la génesis social de las categorías de percepción artística en el *Quattrocento*. De él hay que retener la idea de que la mirada es un producto social habitado por principios de visión y división socialmente constituidos (que varían según el sexo, la edad, la época, etc.) y del que se puede dar cuenta sociológicamente. En la misma perspectiva, intento, trabajando sobre Manet, describir la mirada académica que él ha destruido. Esa mirada academicista ha sido desechada por la historia del campo artístico, pero todavía es posible respaldarse demagógicamente en esta suerte de visión ortodoxa burguesa para cuestionar el producto de la búsqueda autónoma del arte. De allí la ambigüedad del Museo de Orsay.

**Pregunta.** Usted piensa que no hay mirada sensible a priori.

4 M. Baxandall, “L'Œil du Quattrocento”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 40, 1981, pp.10-49.

**P.B.** Es un problema muy difícil. No puedo evitar pensar que si usted plantea esta pregunta, arraigada sin duda en los recuerdos de su clase de filosofía sobre la percepción (en lo que percibimos ¿qué es producto de la construcción intelectual?, ¿qué es efecto directo de la sensación?), es porque tiene ganas de que haya algo que no sea reductible a las categorías y la categorización sociales. Se lo digo sin maldad. Pero creo que es necesario recordar constantemente el principio de reflexividad. Cuando usted dice algo como esto, pregúntese si no es porque tiene ganas de que eso sea así. El sociólogo es un tipo que fastidia porque se la pasa quitando los estrados, los taburetes, los zancos, los coturnos que usted tiene bajo los pies, y a veces hasta el suelo que pisa. Es lo que hace que la sociología parezca triste, pero no es la sociología la que es triste, es el mundo. Pienso aquí en una metáfora, muy pictórica, que Freud emplea en alguna parte (creo que en *Psicología de las masas*) y que expresa bien la miseria de la sociología, es decir, la miseria humana (simplemente uno no soporta la sociología porque no soporta la miseria humana: la sociología no cuenta historias, cuenta el mundo tal como es): San Cristóbal lleva sobre sus espaldas el Cristo que lleva el mundo.<sup>5</sup> Y Freud pregunta: ¿sobre qué reposan los pies de San Cristóbal? El sociólogo descubre que muchas de esas cosas que creemos naturales, que quisiéramos que fueran naturales, más o menos según nuestra posición en el mundo social, según nuestras disposiciones, muchas de esas cosas son puramente históricas, es decir, puramente arbitrarias, existen pero habrían podido no existir, son contingentes, sus fundamentos son históricos. Los remito a mi libro *Meditaciones pascalianas*,<sup>6</sup> donde cito un bello texto en el cual Pascal va en busca del fundamento último de la autoridad de la ley y, de regresión en regresión, llega hasta la arbitrariedad del origen, la “verdad de la usurpación”. El arte constituye una ocasión para descubrir muchos fenómenos de este tipo. Hay categorías que no están fundadas por naturaleza y, en todo caso, si se quiere universalizarlas, no es en la naturaleza donde hay que apoyarse. He aquí lo que hace la tristeza de la sociología. La sociología comparte esta tristeza con el arte contemporáneo. En efecto, el arte contemporáneo, al ponerse a sí mismo en cuestión permanentemente, plantea la pregunta acerca de lo que hay bajo los pies de San Cristóbal.

5 El texto citado por Freud dice, en la traducción de Luis López Ballesteros: “Si Cristóbal llevaba a Cristo y si Cristo llevaba al mundo entero, ¿dónde apoyaría sus pies Cristóbal?”. [N. de T.]

6 Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, París, Seuil, 1997, p. 114. [*Meditaciones pascalianas*, Barcelona, Anagrama, 1999.]

Es la razón por la cual, al comenzar, les decía que nada puede defender mejor el arte contemporáneo que la sociología: los sociólogos, si tienen la valentía de llevar hasta el fin, para su propio universo, el cuestionamiento que hacen padecer a los otros y de quitarse ellos mismos el suelo de certidumbre que tienen bajo los pies, quedan enfrentados al drama de no tener punto sobre el cual apoyarse.

Podría aquí invocar, después de Freud, a Mallarmé, que, en un texto célebre y oscuro titulado “La música y las letras”, recuerda que no hay esencia de lo bello más allá de ese mundo literario en el cual se produce la creencia colectiva en la belleza, pura *ficción* que necesita no ser desmitificada (encontrarán un comentario de ese texto, importante para comprender las ansiedades alrededor del arte contemporáneo, en *Las reglas del arte*).<sup>7</sup> Contra la tradición *hölderlino-heideggeriana* y el culto místico de la “creación” y del “creador” como ser único, excepcional, sin historia, al cual se lo ha indebidamente asociado, Mallarmé anticipa todos los actos artísticos por los cuales los artistas han planteado el problema de los fundamentos sociales de la creencia artística, del arraigo de la “ficción” artística en la creencia que se engendra en el seno del campo artístico.

No hay esencia de lo bello y los artistas son, entre todos los productores de bienes simbólicos, aquellos que más han avanzado en el sentido de la reflexividad sobre su práctica. La intención reflexiva es mucho más antigua en las artes plásticas que en las otras artes, y si hoy los artistas tienen problemas con la sociedad es porque le plantean problemas sobre su propia existencia, sobre los fundamentos sociales de su existencia –y en ese sentido están muy próximos a los sociólogos–. Si se les remite el problema de su razón de existir, es porque se lo plantean, porque dan armas al enemigo y, en cierto modo, colaboran con su propio cuestionamiento.

Para terminar rápidamente, quisiera, en un tercer momento, darles algunas herramientas que considero útiles para comprender cómo funciona el mundo del arte. Ese mundo es un mundo social entre otros, un microcosmos que, tomado del macrocosmos, obedece a leyes sociales que le son propias. Eso es lo que significa el término “autonomía”: es un mundo que tiene su propia ley (*nomos*), en el cual hay apuestas sociales, luchas, relaciones de fuerza, capital acumulado (un artista célebre es alguien que ha acumulado lo que llamo un capital simbólico que puede producir

<sup>7</sup> Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, París, Seuil, 1992, p. 380 y ss. [*Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.]

efectos simbólicos, pero también económicos; un crítico célebre puede hacer el valor de una obra de arte; un experto puede decir lo que es y no es auténtico, puede hacer milagros sociales, transformar una cosa que no vale nada, que está en un desván, en una obra carísima, etc.). Pero todo lo que adviene en ese campo –capital, luchas, estrategias, etc.– reviste *formas específicas*, originales, que no circulan necesariamente en otros micocosmos ni en el macrocosmos social en su conjunto. Por ejemplo, las luchas son esencialmente luchas simbólicas que movilizan instrumentos simbólicos, palabras, formas, etc., y lo que está en juego es la acumulación de capital simbólico, de crédito, por lo que se puede desacreditar a quienes están ya acreditados (los académicos en los tiempos de Manet). Se dirá de tal o cual que está “acabado”, que ha sido “superado”.

El campo es como un juego, pero que no ha sido inventado por nadie, que ha emergido poco a poco, de manera muy lenta. Ese desarrollo histórico va acompañado por una acumulación de saberes, competencias, técnicas y procedimientos que lo hacen relativamente irreversible. Hay una acumulación colectiva de recursos colectivamente poseídos, y una de las funciones de la institución escolar en todos los campos y en el campo del arte en particular es dar acceso (desigualmente) a esos recursos. Esos recursos colectivos, colectivamente acumulados, constituyen a la vez limitaciones y posibilidades. Al igual que un instrumento –un clavicordio o un piano–, cierto estado del campo artístico ofrece un teclado de posibilidades pero cierra otras. No se puede hacer todo –cuartos de tono, por ejemplo–; tampoco se puede hacer cualquier cosa: hay cosas posibles, probables e imposibles; pensables e impensables. Hay sistemas de clasificación admitidos –por género, especialmente–, jerarquías que orientan las elecciones.

Desde mi experiencia, los tres grandes –Manet para la pintura, Heidegger para la filosofía, Flaubert para la literatura– son los que mejor conocen y dominan el teclado, el universo de las posibilidades abiertas –y también por abrir– en su tiempo. Me parece que se puede extraer, si no una ley general, al menos una lección de esas grandes empresas de producción cultural del pasado: enfrentarse al conjunto de los problemas propuestos por un estado del campo, intentar conciliar cosas inconciliables, rechazar alternativas absurdas como la oposición entre búsqueda formal y compromiso político. Así es posible obtener un gran éxito en el dominio de la producción simbólica.

Este universo de obligaciones y posibilidades es también lo que los filósofos llaman una problemática, es decir, un conjunto de cuestiones que son de actualidad; y estar en el juego, “en la cosa” –no estar como

perro en misa, a la manera de un aduanero Rousseau–, es saber no sólo lo que se hace o no se hace –eso es una visión mundana que ni siquiera es válida en materia de moda–, sino saber dónde están los verdaderos problemas, y el buen crítico, en mi opinión, es aquel capaz de identificar al que ha identificado los verdaderos problemas, aquel que, a través de la frecuentación de las obras y de los artistas, etc., conoce casi tan bien como un artista el espacio de los posibles y está en condiciones de ver enseguida lo que ya ha sido hecho, de identificar cínicos u oportunistas, etc.

En ese juego, la gente ocupa posiciones que están determinadas, en gran parte, por la importancia de su capital simbólico de reconocimiento, de notoriedad –capital distribuido desigualmente entre los diferentes artistas–. Hay, pues, una estructura de la distribución de ese capital que, a través de la posición que cada artista ocupa en esa estructura (la de dominante o dominado, etc.), “determina” u orienta las estrategias de los diferentes artistas a través, especialmente, de la percepción que cada artista puede tener de su propio espacio. Ustedes me preguntan: ¿quién hace al artista? Evidentemente, no es el artista quien hace al artista sino el campo, el conjunto del juego. Por el hecho de que trastoca todas las tablas de valores, todos los principios de evaluación, el revolucionario está condenado a encontrarse solo. Quién va a decir que Manet es un artista cuando cuestiona radicalmente los principios según los cuales se determina quién es artista y quién no lo es. Es la soledad del heresiarca, del fundador de la herejía: no tiene legitimidad sino en sí mismo.

¿Quién hace entonces al artista, qué es lo que hace el valor del artista? Es el universo artístico, no el artista mismo. Y llevado al extremo: ¿qué es lo que hace la obra de arte? –esto seguramente desencantará a los que creen en la singularidad del artista–. Es, en última instancia, el juego mismo el que hace al jugador dándole el universo de las jugadas posibles y los instrumentos para jugarlas.

El segundo instrumento que hay que tener es aquello que llamo *habitus*, el hecho de que los “individuos” son también el producto de condiciones sociales, históricas, etc. Y que tienen disposiciones (maneras de ser permanentes, la mirada, categorías de percepción) y esquemas (estructuras de invención, modos de pensamiento, etc.) que están ligados a sus trayectorias (a su origen social, a sus trayectorias escolares, a los tipos de escuela por los cuales han pasado). Por ejemplo, es importante saber que una parte de sus propiedades está ligada a la posición de su escuela en el espacio de las escuelas de Bellas Artes, espacio evidentemente jerárquico en la medida en que lo que ustedes son y hacen está determinado

por la posición que ocupan en el juego y por las disposiciones que han tomado en ese juego.

Última cosa: lo que llamo el espacio de los posibles se define en la relación entre el *habitus* como sistema de disposiciones ligado a una trayectoria social y un campo. Del mismo modo que Balzac no podía inventar el monólogo interior, no podemos saltar por encima de nuestro tiempo; estamos determinados por el espacio de los posibles ofrecido por el campo en un momento dado del tiempo y aprehendido a través de las lentes de un *habitus*.

Pero es también en la relación entre el *habitus* destinado y consagrado al campo como se engendra esta suerte de pasión por el juego (fundamento del interés por lo que está en juego) que llamo *illusio*, la creencia fundamental de que el juego vale la pena, de que merece ser jugado y es bastante más fuerte que “el deseo de gloria” que evocaba una de sus preguntas (la 4). Creencia, amor al arte, *libido artística*, todo esto se arraiga en una relación social y no tiene nada que ver con la representación mística que ofrece la hagiografía tradicional del arte y del artista.

Para quienes encuentran esta propuesta un tanto decepcionante, quisiera, para terminar, evocar esa suerte de sociología experimental del campo artístico que Duchamp ha sido el primero en practicar, y que encuentra una réplica espontánea en la experiencia del recolector de basura de Bienne que trata como desecho, detritus, basura buena para tirar, “obras” consagradas por la exposición pública y hechas, para algunos, de desechos transfigurados por el acto artístico como *La Fontaine* de Duchamp. En efecto, ¿cómo no ver que la consagración artística es una especie de acto mágico, que no puede ser cumplido sino en y por un trabajo colectivo en el seno de ese espacio mágico que es el campo artístico? Duchamp ha podido creer que era él, en cuanto artista singular, quien había constituido el *ready made* en obra de arte. Sin embargo, ¿habría tenido la idea de esa creación y habría tenido éxito en hacerla reconocer si no hubiera sido un artista, y un artista reconocido? (Es significativo que Man Ray haya podido reivindicar la prioridad de la invención del *ready made* en arte, como en ciencia, las invenciones simultáneas están allí para recordar que el campo es siempre el principio de las invenciones.) El artista que pone su nombre en un *ready made* (como el modisto que pone su firma en un perfume o un bidet –es un ejemplo real–), “creando” así un producto cuyo precio de mercado no coincide con el costo de producción, tiene de alguna manera un mandato de todo un grupo para realizar un acto mágico que quedaría desprovisto de sentido y de eficacia sin toda la tradición de la que resulta su gesto, sin el universo de

los celebrantes y los creyentes que le dan sentido y valor porque también son producto de esa tradición. Pienso evidentemente en los curadores de museos, en los críticos, en los aficionados de arte de vanguardia, en todos los que, de una manera u otra, tienen algo que ver con el juego del arte en ese momento. Es evidente que el recolector de basura de Bienne, inmortalizado por Dario Gamboni, pero también, muy probablemente, el conserje o el guardia del museo o incluso algún miembro de la familia del artista que tuvo que ordenar su estudio en vista de una mudanza, habría echado a la basura uno u otro de los *ready made* hoy inmortalizados por la historia del arte. En efecto, se está allí en el punto en que la distancia entre el juego artístico del artista que produce para otros artistas (o asimilados) y el público profano es máxima. Es decir que el *ready made* no está ya hecho cuando se presenta delante del espectador. Está *por hacerse* y compete al espectador terminar el trabajo que el artista ha comenzado, y que no sería nada más que un objeto ordinario del mundo ordinario, incluso un detritus banal y vulgar (pienso en esos artistas que exponen objetos *kitsch*) sin la contribución de los “que miran”: quienes, según Duchamp, “hacen los cuadros”. En cuanto a los “que miran”, ¿cómo olvidar que son productos históricos de la educación familiar y escolar, y de los museos donde se adquiere la disposición artística, y que se necesitan siglos para producir un artista como Duchamp y un esteta capaz de apreciar sincera e ingenuamente sus producciones?

Esta idea, indiscutible, de que el *ready made* como límite de la obra de arte –por lo tanto la obra de arte misma– es producto de un trabajo *colectivo e histórico*, no debería desesperar o decepcionar a quienes están desesperadamente ligados a la creencia en la unicidad del “creador” y el acto de creación, vieja mitología de la cual debemos hacer el duelo, como de tantas otras que la ciencia ha desechado.

## 2. Los museos y su público

La estadística revela que el acceso a las obras culturales es el privilegio de la clase culta. Pero ese privilegio tiene todas las apariencias de la legitimidad, puesto que los únicos excluidos son los que se excluyen. Dado que nada es más accesible que un museo y que los obstáculos económicos apreciables en otros ámbitos son allí escasos, al parecer se justificaría invocar la desigualdad natural de las “necesidades culturales”. Sin embargo, el carácter autodestructivo de esta ideología salta a la vista: ¿qué son esas necesidades que no podrían existir en estado virtual ya que, en esta materia, la intención sólo existe como tal si se realiza y se realiza si existe? Hablar de “necesidades culturales” sin recordar que, a diferencia de las “necesidades primarias”, son el producto de la educación, es disimular que las desigualdades frente a las obras culturales son un aspecto de las desigualdades frente a la escuela, que crea la necesidad cultural al mismo tiempo que da y define los medios para satisfacerla. En mayo y junio últimos se ha llevado a cabo una investigación en una veintena de museos franceses. He aquí algunas constataciones que se desprenden de los primeros resultados.

La proporción de las diferentes categorías sociales que integran el público de los museos aparece invertida respecto de su distribución en la sociedad global, siendo las clases sociales más favorecidas las más fuertemente representadas. Más significativa aún es la distribución del público según el nivel de instrucción, que muestra que el visitante predominante es el estudiante de la escuela secundaria y que la estructura de los públicos de los museos es muy parecida a la estructura de la población estudiantil distribuida según el origen social. La existencia de una relación tan brutal entre la instrucción y la frecuentación de los museos basta para demostrar que sólo la escuela puede crear o desarrollar (según el caso) la aspiración a la cultura, incluso la menos escolar.

La comparación de la estructura del público en período normal y en período de vacaciones revela que, mientras que la cantidad de visitantes de las clases bajas es la misma en los dos casos (lo que resulta comprensi-



ble ya que se trata de un público casi exclusivamente *local*), los visitantes de las clases medias y altas son mucho más numerosos, en cifras absolutas y relativas, durante las vacaciones. La frecuentación de los museos está, pues, muy ligada a las posibilidades de hacer turismo, repartidas muy desigualmente según las clases sociales porque a su vez dependen de los ingresos: a primera vista, parece que las desigualdades, ya muy marcadas, que separan las clases sociales en lo que concierne a las vacaciones, su duración y su destino, son más tajantes aún cuando se considera la utilización del tiempo libre con fines “culturales”. La proporción de la gente que dice haber ido al museo porque tiene la costumbre de visitar los museos de las ciudades o de la región que recorre crece de modo notable a medida que se asciende en la jerarquía social, lo que parece indicar que el turismo se concibe con más frecuencia como una empresa cultural a medida que se asciende en dicha jerarquía.

Menos asociada al turismo que la de los sujetos de las clases favorecidas, la visita de los individuos de las clases bajas responde con mayor frecuencia a la inquietud por acompañar a los niños: por eso se hace en general el domingo (en casi la mitad de los casos) y en familia (en más de un tercio de los casos).<sup>1</sup> Por el contrario, la proporción de las visitas familiares y dominicales (muy numerosas en cifras absolutas) disminuye a medida que se asciende en la jerarquía social, y la elección del día es azarosa entre los cuadros superiores.

*Así, la mayoría de los museos tienen, de hecho, dos públicos: por un lado, un público local (que constituye una parte más o menos importante del público total, según la fuerza de la atracción turística ejercida por el museo) conformado por una proporción relativamente más elevada de individuos de las clases bajas, originaria de las pequeñas ciudades o de los alrededores y que frecuentan los museos sobre todo el domingo, a veces habitualmente; por otro lado, un público de turistas que pertenece, la mayoría de las veces, a las clases medias y, sobre todo, altas.*<sup>2</sup>

1 Si bien la proporción de las entradas gratuitas decrece a medida que uno se eleva en la jerarquía social, no se puede concluir que la gratuidad favorezca automáticamente el acceso de las clases bajas al museo, o que las razones económicas sean uno de los obstáculos importantes para la frecuentación de los museos; de hecho, el domingo suele ser el día gratuito y las visitas de las clases bajas son más frecuentes ese día, incluso en aquellos casos en que la entrada no es gratuita.

2 Sería fácil mostrar que estos dos públicos están separados por la misma diferencia sistemática tanto en el nivel de las actitudes respecto del museo como en el orden de las preferencias estéticas. Todo parece indicar que las diferentes acciones destinadas a atraer un nuevo público (publicidad, exposiciones temporarias, etc.) tienen por efecto reforzar la participación de las

## LA CARENCIA DE LA ESCUELA

De todos los factores que actúan sobre el consumo cultural, el nivel cultural (medido por los diplomas otorgados) y el turismo parecen ser los más importantes. Es necesario observar que no son independientes: la frecuencia y la extensión de los desplazamientos están relacionadas con el nivel de instrucción por la mediación de la profesión y los ingresos que ella procura; recíprocamente, el estilo de turismo y la incidencia que tienen en él los consumos culturales más o menos elevados parecen ser función del nivel cultural. Es decir que quienes tienen ocasiones más numerosas, asiduas y prolongadas de frecuentar los museos son quienes están más inclinados a hacerlo, y viceversa. Ésta es una de las confluencias que hacen que en materia de cultura las ventajas y las desventajas sean acumulativas.

En efecto, los individuos con mayor nivel de instrucción tienen más probabilidades de haber crecido en un medio cultivado.<sup>3</sup> Ahora bien, en ese ámbito, el rol de los estímulos difusos del medio es determinante. Si la mayor parte de los visitantes han hecho su primera visita al museo antes de los 15 años, la proporción relativa de las visitas precoces crece regularmente a medida que se asciende en la jerarquía social. Casi la mitad de los sujetos ha realizado la primera visita al museo en familia; pero, aquí también, las diferencias entre las categorías son claras: la primera visita de las clases más desfavorecidas se hace gracias al turismo (es decir, en la edad adulta) más frecuentemente que con la familia, desde la infancia. Para las clases medias, más fuertemente tributarias de la escuela, las visitas escolares parecen haber jugado un rol más importante que para las categorías inferiores y superiores; en fin, es en la clase cultivada donde el rol del estímulo familiar parece alcanzar su punto culminante, ya que casi la mitad de los sujetos dice haber sido acompañada al museo por su familia, aunque la imagen aristocrática del encuentro electivo con

---

clases ya más representadas antes que incrementar realmente el porcentaje del público popular.

<sup>3</sup> Las encuestas en el medio estudiantil muestran que la profesión del padre del estudiante está significativamente ligada a la profesión y al nivel de instrucción de la madre, a la profesión y al nivel de instrucción del abuelo paterno e, incluso, a la residencia en una gran ciudad que, sin lugar a dudas, incrementa las posibilidades de acceso a la cultura. Cf. P. Bourdieu y J.-C. Passeron, *Les Héritiers* (París, Minuit, 1964) [*Los herederos. Los estudiantes y la cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008] y *Les Étudiants et leurs études* (París, Mouton, 1964).

la obra lleve a un mayor número de sujetos a afirmar que han hecho solos su primera visita.<sup>4</sup>

De manera general, si la acción indirecta de la escuela (en tanto creadora de esta disposición general ante los bienes culturales que define la actitud culta) sigue siendo determinante, la acción directa (bajo la forma de la enseñanza artística) es débil ya que los sujetos que dicen haber descubierto el museo gracias a la escuela constituyen menos de un cuarto del público. Y, de hecho, la enseñanza artística ocupa un espacio muy reducido tanto en la escuela primaria como en la secundaria. Esta carencia debe ser imputada más bien a obstáculos materiales e institucionales que a la indiferencia de los docentes, quienes en efecto conforman una parte importante del público de los museos, lo que supone una tasa muy elevada de frecuentación dada la débil importancia numérica de la categoría. El escaso lugar que se le otorga a la historia del arte en los programas; la jerarquía establecida entre los docentes –reconocida tanto por la administración y los profesores como por los alumnos y los padres– que ubica el dibujo y la música en el último rango; las resistencias que los padres, cuidadosos de la rentabilidad de los estudios, oponen a todas las tentativas (fácilmente consideradas como subterfugios de la pereza de los maestros) para desarrollar el interés artístico: todo esto bastaría para desalentar las buenas voluntades, sin contar la falta de espacio y de material, aparatos de proyección, tocadiscos, etc.

*La carencia de la escuela es más lamentable aún si se considera que sólo una institución cuya función específica consiste en transmitir al mayor número de personas las actitudes y las aptitudes que hacen al hombre cultivado<sup>5</sup> podría compensar (al menos parcialmente) las desventajas de los que no encuentran en su medio familiar el estímulo de la práctica cultural.*

## LAS PERSONAS DESPLAZADAS

### VOLVER LAS OBRAS MÁS ACCESIBLES

Se ve, por numerosos índices, que los individuos de las clases más desfavorecidas que se arriesgan a visitar los museos se sienten fuera de lugar,

4 Dada la tasa elevada de no respuestas, estas conclusiones deben ser interpretadas con prudencia.

5 Es lo que constituye la *acción indirecta* de la escuela por oposición a la acción de estimulación *directa e inmediata* de tal o cual práctica cultural.

faltos de preparación. Nada se ha hecho (o muy poco) para que la visita sea más agradable y las obras expuestas, más accesibles. Se puede suponer que el desconcierto de los sujetos menos preparados frente a las dificultades de las obras podría minimizarse con un esfuerzo por mejorar la presentación y, más precisamente, por proporcionar los instrumentos indispensables para una contemplación adecuada. Más de la mitad de los sujetos recurren a las indicaciones ubicadas junto a los cuadros, y entre ellos es mucho mayor la proporción de individuos de las clases bajas, pues los de las clases medias y superiores disponen con más frecuencia de recursos para adquirir folletos, guías y catálogos. Las clases superiores utilizan más las guías y sobre todo la *Guía azul*. Se puede suponer que la falta de preparación explica –tanto como las razones económicas– el hecho de que las clases bajas dispongan también de pocos recursos para las ayudas auxiliares de la contemplación artística.<sup>6</sup>

*Lo que se espera de un programa cultural queda de manifiesto en el deseo, masivamente expresado, de disponer de carteles que proporcionen aclaraciones sobre las obras presentadas; esta expectativa es mayor entre los sujetos menos cultivados. Que la idea de un recorrido “jalonado” en su totalidad por flechas que indican las etapas sea también aprobada por casi dos tercios de los sujetos demuestra cuán necesaria es la ayuda pedagógica en las visitas.<sup>7</sup>*

#### DEL MOBILIARIO A LA PINTURA

Sin embargo, no hay que creer que la dificultad objetiva de las obras de un museo (o, si se quiere, el nivel de la oferta cultural propuesta por el museo para el consumo) depende sólo de la presentación de las obras, es decir, principalmente, del curador y de los medios –con frecuencia irrisorios– que le son otorgados.<sup>8</sup> Depende también de la naturaleza de las obras presentadas: la cantidad de sujetos atraídos exclusivamente por objetos históricos o folclóricos, cerámicas o mobiliario, decrece de modo regular y acentuado de las clases bajas a las clases medias y altas. Por otra

6 Incluso, para reducir el sentimiento de desorientación, se podría entregar un catálogo en la entrada (cuando exista) para ser restituido a la salida, como se hace en ciertos países.

7 No era posible introducir en una encuesta que sólo podía llevarse a cabo con el acuerdo de los curadores preguntas más directas sobre la presentación del museo. Las entrevistas libres muestran que las expectativas del público están lejos de verse satisfechas por la calidad de la presentación actual.

8 Es evidente que un museo puede presentar varios niveles de oferta y que, al mismo tiempo, su público puede ser más o menos diferenciado socialmente.

parte, es evidente que la exhibición de obras culturales más accesibles que la pintura atrae más a las clases inferiores y, sobre todo, medias. Se puede suponer que los museos que yuxtaponen obras de diversos órdenes, desde la pintura hasta el mobiliario, tienen en realidad dos públicos (o más) que difieren por su composición social y por sus gustos. Por ejemplo, el mobiliario, que forma parte de las experiencias y de los intereses estéticos más cotidianos, puede, mejor que la pintura –para la cual no siempre se está preparado–, atraer a las clases medias, en las que desde hace algunos años se ha desarrollado el gusto por la decoración de la vivienda. Del mismo modo, como lo atestigua la difusión de las revistas de divulgación histórica, los objetos históricos o folclóricos pueden satisfacer una demanda relativamente importante en esas clases. De ello se deriva que los museos consagrados a determinado tipo de obras están en condiciones de atraer un público nuevo si a las obras ya expuestas agregan otras que satisfagan el gusto de otro público. Se puede incluso suponer que este nuevo público podría, a condición de que sea ayudado, acceder a obras que no constituían el objetivo inicial de su visita.

#### **AUMENTAR LA FRECUENTACIÓN**

De estos análisis se deriva que es posible construir un modelo del consumo cultural que permita prever cuál será, cualitativa y cuantitativamente, el público de los museos partiendo de la hipótesis de que no se haría nada para actuar sobre las expectativas actuales del público (es decir, sobre la demanda) y sobre los museos mismos (es decir, sobre la oferta).

En efecto, si es verdad que la frecuentación de los museos, y más particularmente de los museos de pintura, está ligada de manera directa y estrecha con el nivel de instrucción y el turismo, de ello se sigue, por ejemplo, que el público debería incrementarse a medida que la escolarización prolongada se extendiera a nuevas capas sociales y que el turismo (cuyo desarrollo depende del aumento del tiempo libre y el aumento de los ingresos) se volviera una práctica más frecuente y general. Pero este modelo debe también permitir determinar las acciones más adecuadas para incrementar el público de los museos al menor costo, sea intensificando la práctica de quienes ya los frecuentan o atrayendo a nuevas capas sociales.

Si es verdad que la práctica cultural se relaciona estrechamente con el nivel de instrucción, es evidente que elevar la demanda lleva a elevar el nivel de instrucción, la educación artística, es decir, la acción directa de

la escuela, lo que de todos modos deja pendiente la acción indirecta de la enseñanza.

La acción sobre la oferta no puede reemplazar la acción –fundamental– sobre la demanda, y sólo puede haber una función de facilitación (que reduzca la separación entre oferta y demanda), entre el nivel cultural objetivo de las obras ofrecidas y el nivel de las expectativas (creadas por la educación). Si, por ejemplo, la presentación de obras de diferentes niveles permite atraer un nuevo público, el esfuerzo por reducir la dificultad de las obras presentadas (es decir, bajar el nivel de la oferta) proporcionando a todos los visitantes –y sobre todo a la fracción menos cultivada– las ayudas indispensables para la contemplación puede facilitar a quienes ya van al museo una relación más intensa con las obras. Sin embargo, no hay que esperar que tal acción logre superar las resistencias y reticencias, la mayoría de las veces inspiradas por el sentimiento de ineptitud y, el término no es demasiado fuerte, de indignidad que experimentan tan vivamente quienes no han penetrado jamás en esos altos lugares de la cultura por temor a sentirse fuera de lugar.