



# Jornadas de Hum.H.A.

Bahía Blanca - República Argentina

11 al 13 de agosto de 2005



## Arte, vanguardia y sociedad

Gisela Noelia Fabbian<sup>1</sup>  
(Dpto. Humanidades – UNS)

“Si todavía existe hoy algo parecido a lo que en aquellos tiempos pretéritos se llamaba “lucha ideológica”, ésta se da en el campo de las *representaciones* antes que en el de los *conceptos*.”

Grüner, E., 2002.

Tratar de establecer una lógica de la vanguardia artística ha producido en el ámbito de los pensadores del arte y la industria cultural una serie de planteos dispersos y todavía no sistematizados. Entre ellos, las contribuciones de Walter Benjamin y Theodor Adorno resultan insoslayables a la hora de tratar de comprender el complejo y conflictivo fenómeno que significa la irrupción de las vanguardias en el espacio cultural de la sociedad capitalista. El trabajo de recapitulación y replanteo crítico de las posiciones frankfurtianas permite pensar algunos trabajos de Pierre Bourdieu en relación a una reformulación de una serie de problemas todavía irresueltos en lo que sería un análisis de la obra de vanguardia en la cultura contemporánea y como ésta actúa socialmente.

Gran parte de la obra de Bourdieu ha tenido en cuenta la complejidad de las relaciones que supone un análisis profundo de la obra de arte. Para ello ha debido articular una compleja red conceptual que le permite no perder de vista el carácter situado de la obra de arte y la historicidad de sus relaciones en la sociedad, sin dejar de considerarla, al mismo tiempo, en lo que la obra tiene de singular e irreductible.

La pieza clave de esa red es el concepto de *campo*, entendido como “espacios de juego históricamente constituidos con sus instituciones específicas y sus leyes de funcionamiento propias”.<sup>2</sup> El concepto refiere a estructuras sociales externas (campos de posiciones sociales históricamente constituidos) que funcionan sólo en relación al concepto de *habitus* o estructuras sociales internalizadas; es decir, sistema de disposiciones incorporados por los agentes que producen las prácticas a lo largo de su trayectoria social. “Lo que el espacio social, los campos y los *habitus*, las instituciones y

<sup>1</sup> [giselaabbian@yahoo.com.ar](mailto:giselaabbian@yahoo.com.ar)

<sup>2</sup> Bourdieu, P., *Cosas Dichas*, Buenos Aires, Gedisa, 1988, p. 108.

los cuerpos, son hoy, son el resultado de lo que han venido siendo”.<sup>3</sup> Ambos conceptos (*habitus* y *campo*), están claramente interrelacionados:

“Los *habitus*, como sistemas de disposiciones, sólo se realizan efectivamente en relación con una estructura determinada de posiciones socialmente indicadas (entre otras cosas por las propiedades sociales de sus ocupantes, a través de las cuales se dan a conocer); pero a la inversa, a través de las disposiciones, que a su vez están más o menos completamente ajustadas a las posiciones, se realizan tales o cuales de las potencialidades que estaban inscritas en las posiciones.”<sup>4</sup>

Si bien existen diversos campos interrelacionándose, cada uno mantiene su especificidad (que le viene dada por el tipo de capital que está en juego). En el caso del campo artístico es el capital<sup>5</sup> cultural el que tiene su primacía por sobre otros tipos de capital (económico, social, simbólico).

Siguiendo la lógica marxiana, Bourdieu hace extensivo el modelo económico de producción al análisis del campo en cuestión. El capital se distribuye de manera desigual y genera posiciones desiguales (de clase) asociadas a intereses diferentes por los cuales se lucha. Es la distribución desigual del capital lo que establece las diferentes posiciones dentro del campo y las relaciones entre las posiciones (entendidas siempre como relaciones de poder). A las diferentes posiciones les corresponden posicionamientos que se traducen, dentro del campo artístico, en esos productos singulares que serían las obras de arte. No obstante, es preciso hacer un llamado de atención para dejar en claro que, para Bourdieu, lo social no funciona ejerciendo determinaciones de forma mecánica, sino que la relación entre las posiciones y las tomas de posiciones está mediatizada por las disposiciones de los agentes. La posición de Bourdieu se traduce en el sutil pero significativo cambio terminológico: lo social no determina, *condiciona* la producción.

En el espacio de relaciones que constituye el campo, Bourdieu hace notar cómo se entablan relaciones (de poder) entre quienes pretenden monopolizar el mercado de los bienes culturales (los que controlan los modos de producción), quienes operan como meros consumidores y quienes intervienen en la distribución de bienes culturales. Esto se traduce en una relación económica gráficamente expuesta por las curvas de la oferta y la demanda de bienes culturales. Se trata, por supuesto, de una relación concertada entre el

---

<sup>3</sup> Gutiérrez, A., "La tarea y el compromiso del investigador social: notas sobre Pierre Bourdieu", en Bourdieu, P., *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, Eudeba, 2000, p. 9.

<sup>4</sup> Bourdieu, P., *Las Reglas del Arte*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 394.

<sup>5</sup> Hay que tener en cuenta que Bourdieu desplaza el análisis económico hacia el análisis de toda práctica social, lo que no quiere decir que todas las prácticas sean analizables en términos económicos, sino que en ese análisis se tiene en cuenta diferentes tipos de capital y de interés. Es decir que libera estos a conceptos de su pura connotación económica y lo aplica a cualquier bien susceptible de acumulación.

campo de producción y el campo de consumo: los consumidores satisfacen sus necesidades en el campo de producción y los productores encuentran un mercado para sus productos en los diferentes gustos e intereses culturales de los consumidores. Lo que se da es una relación dialéctica entre el campo de la producción y el campo del consumo en tanto son campos que se encuentran homologados funcional y estructuralmente. Esto quiere decir que, partiendo de la distribución desigual de capital, se dan diferentes posiciones que están especificadas en términos de clases (dominante – dominada), e incluso dentro de la clase dominante (fracción dominante – dominada); es decir, oposiciones sincronizadas en ambos campos.

Para Bourdieu es claro que el campo artístico (como el resto de los campos) ocupa una posición en el seno del campo de poder y en el espacio social global. El campo de poder es “el espacio de las relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tienen en común poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes en los diferentes campos”.<sup>6</sup> En la sociedad capitalista es el capital económico el que ocupa el lugar preponderante en la jerarquía de los diferentes capitales, con lo que queda desplazado el campo de producción cultural a ocupar una posición dominada dentro del campo de poder. Sin embargo, entre el campo de producción cultural y el de poder, se establece una relación también de homología entre quienes ocupan en uno y otro una posición dominante. Es decir, los artistas productores de un arte comercial dentro del campo cultural producen para la región dominante del campo de poder, ocupando una posición dominante dentro del campo artístico, posición determinada por la relación que mantienen los agentes con el mercado.

Teniendo en cuenta estos factores se da una doble producción de bienes culturales de acuerdo al grado de autonomía<sup>7</sup> que tiene el campo y el lugar que ocupa dentro del campo de poder. Una producción destinada al mercado, donde el capital económico dominante en el campo de poder ocupa también una posición dominante dentro del campo de producción artístico con respecto al capital cultural o simbólico,<sup>8</sup> lleva a que se produzca un intercambio de bienes culturales cargados de capital económico y deficiente de capital simbólico subordinado a la demanda del público. Como reacción, y con un grado mayor de autonomía del campo, se da una producción de obras “puras” destinada

---

<sup>6</sup> Bourdieu, P., *Op. Cit.*, 1995, p. 320.

<sup>7</sup> No hay que olvidar que el campo no es una estructura aislada, es un espacio relativamente autónomo, es decir relativamente dependiente también de otros campos en especial del campo económico y de poder y su autonomía varía de época en época y de tradición en tradición.

<sup>8</sup> El capital simbólico es el carácter de legitimidad, prestigio, reconocimiento que se agrega a otros capitales.

más bien a la apropiación simbólica carente de capital económico e independizada de las demandas externas y las exigencias del mercado. En este punto se produce lo que Bourdieu denomina “economía al revés”.

Los bienes culturales adquieren una doble faceta de mercancías y significaciones, donde sus valores comercial y simbólico permanecen independientes. De este modo, encontramos, por un lado, la formación de una industria artística o “cultural” que,

“...al convertir el comercio de bienes culturales en un comercio como los demás, otorgan la prioridad a la difusión, al éxito inmediato y temporal (...) y se limitan a ajustarse a la demanda preexistente de la clientela”.<sup>9</sup>

En este estado de cosas, el arte es apropiado por la “industria cultural”,<sup>10</sup>

“una industria que tiene la muy peculiar característica de producir *representaciones*, cuyo consumo (...) no se limita a satisfacer necesidades – reales o imaginarias – sino que *conforma subjetividades*”.<sup>11</sup>

La obra de arte se revela mediada por las exigencias del mercado que marcan su aceptabilidad y dirigen su finalidad. El mercado funciona como aparato de control, convirtiéndose entonces en el verdadero “autor” del arte contemporáneo. Se produce un doble condicionamiento: el del arte por los intereses del mercado, y el de la sociedad por la manipulación que hacen los intereses capitalistas del arte.

Por otro lado, encontramos el “arte puro” en el que como

“...prima la producción y sus exigencias específicas, fruto de una historia autónoma; esta producción que no puede reconocer más demanda que la que es capaz de producir ella misma pero sólo a largo plazo, está orientada hacia la acumulación de capital simbólico, en tanto que “capital económico negado”.<sup>12</sup>

Es decir que lo que se da es una economía anti-económica, que rechaza tanto la comercialización de la obra como el beneficio económico que esta pueda otorgarle apuntando a la acumulación de capital simbólico.

Así, y teniendo en cuenta la homologación que se da entre el campo de poder y el campo de producción cultural puede entenderse como

“...de igual modo que, en el campo de poder, el capital económico crece cuando se pasa de las posiciones temporalmente dominadas a las posiciones temporalmente dominantes, mientras el capital cultural varía en

---

<sup>9</sup> Bourdieu, P., *Op. Cit.*, 1995, p.214

<sup>10</sup> Tomo aquí la noción establecida por Adorno, T. y M. Horkheimer, desarrollado en *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1998.

<sup>11</sup> Grüner, E., *El sitio de la mirada*, Buenos Aires, Norma, 2001, p.36.

<sup>12</sup> Bourdieu, P., *Op. Cit.*, p. 214

sentido inverso, de igual modo, en el campo de producción cultural los beneficios económicos se incrementan cuando se va del polo “autónomo” al polo heterónimo, o, si se prefiere, del arte “puro” al arte “burgués” o “comercial”, mientras que los beneficios específicos varían en sentido inverso”.<sup>13</sup>

Las obras de arte “puro” luchan por la transformación del capital específico en juego. Estas luchas se traducen en luchas por la conservación o alteración de la estructura del campo, por la imposición de los límites del campo y la consagración de legitimidad. En la óptica de Bourdieu, estas luchas se dan dentro del campo de poder y tienden al poder, simbólico en el caso del arte puro y económico en el caso del arte de divulgación.

El arte de vanguardia es el arte puro que actúa como un movimiento de confrontación frente a quienes detentan ambos poderes, con el objetivo de manipular el capital cultural convirtiéndolo en un bien comercializable económicamente y ejercer dominación social a través de la manipulación del poder simbólico. Y es también un claro y manifiesto rechazo del conformismo con que trabaja el mercado del gran consumo donde se pierden o más bien se borran las convicciones y se neutralizan los compromisos.

El arte puro de vanguardia no actúa sólo contra las leyes del mercado. Es un arte que arremete contra la representación clásica poniendo también en crisis a quien las percibe en tanto provocan un “extrañamiento” (que implica la puesta en marcha de un mecanismo de desautomatización de la conciencia), trata de generar formas de pensamiento crítico y denuncia los poderes que quieren hundirlo en las supersticiones del conformismo cultural y la lógica del menor esfuerzo. Las obras vanguardistas postulan un quiebre o, para decirlo en términos adornianos, negativizan la sociedad. Es decir, el arte aún dentro de su estado de pureza e incluso de mayor autonomización, la obra no deja nunca de funcionar en relación al campo social, no deja nunca de cumplir una función social. “El arte es algo social, sobre todo por su oposición a la sociedad, oposición que adquiere sólo cuando se hace autónomo”.<sup>14</sup> El arte asume una postura crítica, y no meramente imitativa, ante la sociedad en que se produce. Su repliegue “inmanente” le permite encontrar en sí mismo una identidad que no puede tomar de la realidad empírica con la que debe romper para alcanzar su fin, una realidad con la que vuelve a ligarse en tanto es su negación. Se produce así una paradoja: la función social del arte se convierte en la negación misma de la sociedad como algo dado o natural. La puesta en

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 371-372

<sup>14</sup> Adorno, T., *Teoría Estética*, Buenos Aires, Ediciones Orbis S.A., Hyspamérica, 1983, p. 296.

funcionamiento de una dialéctica constante entre su inmanencia y su socialización (que tiene como síntesis la vuelta a la sociedad sólo a partir de su negación) es la condición por la cual la obra de arte no puede reducirse a una mera mercancía. Su negatividad radical, su resistencia a la sociedad naturalizada, su objetivación y su ruptura con la lógica económica que articula la estandarización cultural, son pruebas evidentes de la necesidad de un estudio particular de la obra de arte en la sociedad contemporánea.

Según Adorno, la preocupación por hacer del arte un bien susceptible de mayor comercialización de acuerdo a las exigencias del mercado, es un ademán político de aquellas facciones que intentan eternizar el *status quo* y proponerlo como única realidad posible. Sólo en la negación radical del status quo instituido se da el verdadero compromiso social del arte,

“...al enfrentarse las obras de arte con las necesidades dominantes, al modificar la iluminación de las cosas acostumbradas... consiguen responder a la necesidad objetiva de un cambio de conciencia que termina en un cambio de la realidad”.<sup>15</sup>

Por eso, para Adorno el arte puede prescindir de su carácter bifronte: de inmanencia en tanto negación de la realidad empírica y de fenómeno social en tanto que esa negación lleva a la sociedad una reformulación cultural. Para Adorno el arte que encarna este verdadero compromiso social y que cumple con su propuesta artística, es el arte de vanguardia. Sólo en el arte nuevo se da la liberación de la forma y una forma liberada choca con el *statu quo*. Este arte experimental rompe, fractura el estrato dominante en el campo social global.

Pero, a diferencia de Adorno, Bourdieu no entiende estas “revoluciones artísticas” como luchas internas que accionan en el campo social proporcionando luchas externas y consiguientemente luchas en los diferentes campos. Las concibe existentes pero obedeciendo a una lógica inversa. Las considera en última instancia siempre arbitradas por la correspondencia que se pueda dar entre los cambios internos y los cambios externos al nivel de las relaciones entre campos.

“En efecto, pese a que sean en gran medida independientes de ellas *en su principio* (es decir en las causas y en las razones que las determinan), las luchas que se desarrollan dentro del campo literario (etc.) dependen siempre, en su *conclusión*, fasta o nefasta, de la correspondencia que pueden mantener con las luchas externas (las que se

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 318.

desarrollan en el seno del campo del poder o del campo social en su conjunto) y los apoyos que unos y otros pueden encontrar en ellas”.<sup>16</sup>

Pero dentro del pensamiento de Bourdieu encontramos otro inconveniente en el punto en que, según su perspectiva, lo que le da el valor y el sentido artístico a un producto, lo que lo convierte en una obra de arte no es una condición particular de ese objeto, sino la relación del *habitus* y el *campo artístico* que se pone en funcionamiento a través del objeto. Lo que en este punto está diciendo es que los modos de recepción de la obra de arte están condicionados social e históricamente por la estructura del campo en tanto son estructuras incorporadas por el *habitus* del agente social<sup>17</sup> y que, al mismo tiempo, son los condicionantes (sociales e históricos) a través de los cuales es posible captar lo “artístico” de la obra de arte. Condicionado por su recepción, lo artístico de la obra de arte es una producción social e histórica. Pero como también la lectura pura de la obra de arte (incluida aquellas que se proponen como vanguardias puras),

“es una institución social resultado de toda la historia del campo de producción cultural, historia de la producción del escritor puro y del consumidos puro que este campo contribuye a producir al producir para él.”<sup>18</sup>

bajo la mirada de Bourdieu, se abre una sospecha respecto de la obra de arte de vanguardia. Siendo producto de agentes condicionados por las estructuras objetivas externas internalizadas, es decir por la historia objetivada y la historia incorporada, y estando su recepción también condicionada por el *habitus* de los agentes (público) la obra de arte de vanguardia perdería su carácter de acción social (de ruptura y potencial transformación, así como de desautomatización de la conciencia).

Sólo queda un camino, la posibilidad de introducir cambios en los *habitus*. Esto se alcanza, o bien por el margen de dimensión activa e inventiva que Bourdieu le otorga al agente social (ante condiciones objetivas diferentes a aquellas que constituyeron su *habitus* y que por lo tanto le permiten reformular sus disposiciones), o a través de lo que el denomina un proceso de autosocioanálisis (mediante el cual el agente social toma conciencia de las limitaciones y posibilidades de su sistema de disposiciones y de los condicionantes objetivos de sus prácticas para – a partir de ellas – tomar distancia y trabajar para alejar sus percepciones de condicionamiento externos y así modificar sus

---

<sup>16</sup> Bourdieu, P., *Las Reglas del Arte, Op. Cit.*, p. 375

<sup>17</sup> Hay que tener en cuenta, así mismo, que las posibilidades del agente social están también condicionadas por el lugar que ocupa el agente dentro del campo, posición que le viene dada por el volumen y la estructura del capital. Cfr. Bourdieu, P., *Cosas Dichas, Op. Cit.*, p. 131.

<sup>18</sup> Bourdieu, P., *Op. Cit.*, p. 441.

prácticas). Dentro del pensamiento de Bourdieu, éste es el único soporte a partir del cual retorna la posibilidad de plantear la obra de arte como un gesto de negatividad radical y transformación frente a los poderes que son dominantes en el espacio social global.

## **BIBLIOGRAFÍA**

ADORNO, Theodor, *Teoría Estética*, Buenos Aires, Ediciones Orbis S.A., Hyspamérica, 1983.

ADORNO, Theodor y Max HORKHEIMER, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1998.

BOURDIEU, Pierre, *Cosas Dichas*, Buenos Aires, Gedisa, 1988.

....., *Las Reglas del Arte*, Barcelona, Anagrama, 1995.

GRÜNER, Eduardo, *El sitio de la mirada*, Buenos Aires, Norma, 2001.

GUTIÉRREZ, Alicia, "La tarea y el compromiso del investigador social: notas sobre Pierre Bourdieu", en BOURDIEU, Pierre, *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, Eudeba, 2000.