

CAPÍTULO 1

Estudios sociales del arte: un campo en construcción

Ana Bugnone, Verónica Capasso y Clarisa Fernández

Dentro de los Estudios sociales del arte nos abocaremos en este capítulo al campo específico de la Sociología del arte. Así, presentaremos los orígenes, los temas y el devenir histórico de esta disciplina, pasando por una breve reseña histórica de las diversas escuelas y autores que la fueron conformando. También, abordaremos dos perspectivas sobre las que se ha asentado la discusión en torno a la Sociología del arte y los desafíos que se le presentan: la perspectiva interna o humanista y la perspectiva externa o sociologista, y veremos los problemas que ambas conllevan. Por último, desarrollaremos brevemente los aportes más recientes realizados en este campo, a partir de la reseña de investigaciones significativas que reactualizaron miradas clásicas y/o propusieron puntos de vista novedosos para el estudio social de los fenómenos artísticos.

La Sociología del arte, temas y problemas

La Sociología del arte es una rama de la Sociología de reciente aparición, en comparación con otras ramas más antiguas y, consecuentemente, más reconocidas y legitimadas. Esto significa que la consolidación de la Sociología del arte ha sido un proceso lento y difuso, incluso a veces inexplorado. No hay una definición única y definitiva sobre su alcance, y, como veremos a lo largo del libro, las diversas orientaciones que ha tomado en la historia y en la actualidad han ampliado su objeto.

Según desde dónde se parta, en qué objeto se haga foco y qué metodología se utilice, aparecerán diferentes orientaciones en la Sociología del arte. Según Sapiro (2016) un enfoque sociológico del hecho artístico supone su estudio como hecho social, lo cual implica analizar las instituciones e individuos que producen, consumen, juzgan las obras y la inscripción en las obras de representaciones de una época y referencias a lo social. Para Heinich (2010) la Sociología del arte tiene como objetivo comprender mejor la naturaleza de los fenómenos y la experiencia artística. Asimismo, Giunta (2002) sostiene que la Sociología del arte estudia sujetos, objetos e instituciones ligados al arte. Si bien ahondaremos en esta cuestión más adelante, podemos decir que el punto de partida conceptual de esta rama de conocimientos

es, como dice Wolff, que “el arte es un producto social” (1997, p. 13), en términos muy semejantes a los que utilizan otros especialistas, tal como veremos en los capítulos sobre Bourdieu, Becker y Williams. Wolff sostiene que esta concepción sobre el arte “ataca la noción mítica y romántica del arte como obra de un ‘genio’ al margen del entorno, la sociedad y la época, y considera que se trata más bien de un complejo entramado de factores históricos y reales” (p. 13). La autora dice que el arte y la literatura deben analizarse de modo históricamente situados. Esta es la idea central, no sin matices, que permite avanzar a la Sociología del arte en su desarrollo como un campo de conocimiento específico. Sabemos que, sin embargo, estas afirmaciones sin su debido análisis reflexivo, pueden llevar a conclusiones desacertadas, sociologistas o generalizantes.

Seguiremos la propuesta de Giunta (2002) para describir brevemente cómo se conforma el objeto de la Sociología del arte. Forman parte del interés de este campo de estudios las galerías, es decir, personas que tienen un espacio propio donde compran y venden obras de arte. Además, contribuyen a establecer un valor de mercado de las mismas. Las que realizan críticas de arte son quienes explican y comentan las obras, asimismo, participan en la legitimación de un artista, reconociendo su importancia. Los coleccionistas reúnen obras por diferentes causas: prestigio social, placer, inversión, etc. Los museos son instituciones que legitiman, conservan y difunden las obras. Son espacios de poder que coadyuvan a establecer repertorios iconográficos de una nación, muestran el poder imperial –en los casos de los países que han sido imperialistas–, producen un relato y un orden ideológico en el arte, y, finalmente, consolidan valores de mercado. El espacio público y otros espacios también forman parte del objeto de la Sociología del arte, ya que este no circula solo por museos e instituciones formales, también lo hace en lugares compartidos e informales. Por otro lado, para esta autora, cumple un rol importante el Estado, al establecer políticas educativas en arte (en Universidades, escuelas, profesorado), regular a través de políticas la producción y circulación artística, legislar sobre impuestos y derechos de reproducción, lo que también afecta el mercado del arte.

En algunos momentos, el Estado ha determinado qué estilo es el más “adecuado” y cuál no, por lo que generó políticas de censura o de fomento a ciertas tendencias artísticas. Esto ha ocurrido tanto en momentos dictatoriales como durante las revoluciones, e incluso en gobiernos democráticos. Las políticas de censura se dieron en las dictaduras y un ejemplo paradigmático y claro fue el nazismo, prohibiendo el arte moderno y las vanguardias, consideradas “arte degenerado”, donde se encontraban obras de Marc Chagall, Max Ernst, Paul Klee, etc. Las políticas de fomento se han realizado en diversos gobiernos, y un caso especial se dio en México, durante la Revolución Mexicana, cuando el gobierno de Álvaro Obregón apoyó el muralismo como modo de educar y difundir la revolución al pueblo, contratando a los pintores David A. Siqueiros, José C. Orozco y Diego Rivera, entre otros.

Para Giunta (2002), la Sociología del arte también se ocupa del mercado del arte, que es el área de comercialización de obras de arte e incluye espacios (galerías) y sujetos (galeristas, marchantes independientes). El mercado del arte interviene en la construcción de legitimidades y en la profesionalización de los artistas. Por otro lado, se vincula con la autonomización del

campo artístico, es decir, su separación respecto de otros campos. Los curadores o comisaries de arte son los sujetos encargados de seleccionar qué obras exhibir en una exposición, cómo hacerlo, cómo interpretarlas y establecer un texto que guía toda la exposición. Esto se realiza a partir de un trabajo de investigación sobre les artistas y las obras a ser exhibidas, por lo que les curadores articulan un relato sobre la exposición. En algunos casos, se trata de personas con prestigio intelectual o reconocimiento en el campo de la Estética, la Historia del arte y otras disciplinas afines. Pueden trabajar de forma independiente o como parte de instituciones artísticas. Al decidir qué exponer, intervienen en la valorización de las obras de arte y, por lo tanto, en el mercado. También pueden trabajar sobre artistas o movimientos marginados o invisibilizados, haciéndolos conocer y dándoles relevancia.

Los públicos son otro foco de interés de esta rama de la Sociología, ya que son les receptores del arte. Hay públicos variados para diversas manifestaciones artísticas, en cuanto a sus intereses y composición social. Además, a veces el público es llamado a formar parte y ser sujetos activos de una producción artística. El público se relaciona con el arte por diversas razones, entre las que se encuentran el placer, la diversión, el interés intelectual o social, etc. Les artistas son también foco de atención para la Sociología del arte, con una particularidad que modificó el punto de vista que se tenía antiguamente desde otras disciplinas afines. Así, no se concibe a le artista como un espíritu ideal, libre y creativo, sino precisamente como alguien que se ubica en una situación histórica dada y que se enfrenta a ciertas condiciones de producción artística que le son externas. Finalmente, también interesan las obras de arte: las manifestaciones artísticas de distinto tipo, reconocidas como tales en el campo del arte por sujetos allí involucrados: demás artistas, curadores, quienes realizan críticas de arte, historiadores del arte; e instituciones, como museos u otros espacios de exhibición.¹

Entre les diferentes actores que hemos mencionado, hay, además convenciones respecto del lenguaje artístico, las cuales, sin embargo, no son estables porque las innovaciones estéticas las cuestionan y las modifican. Asimismo, hay valores materiales y simbólicos que se disputan entre les actores del campo. Además de los acuerdos, también hay conflictos, dado que se encuentran poderes en disputa respecto de la valoración de las obras, el reconocimiento de les artistas, la utilización de las instituciones, la captación del público, etc. Todo ello ocurre en la trama del proceso sociohistórico y político-cultural, que variará de acuerdo con cada tiempo y lugar. Por ello, más que de contextos, podemos hablar de los procesos en los cuales los sujetos, objetos e instituciones artísticas están inmersos².

Desde una perspectiva feminista, la Sociología del arte también se ocupa del lugar de las mujeres en la producción artística, el sexismo presente, la invisibilización que sufren y la falta de reconocimiento de su rol como artistas, teóricas, críticas y gestoras.

¹ En el Capítulo 2 veremos con mayor profundidad la definición de obra de arte desde la perspectiva de Pierre Bourdieu.

² Algunos de estos temas son desarrollados con mayor profundidad a lo largo del libro.

Dos perspectivas para el análisis del arte

Hay dos perspectivas que subyacen al análisis de los objetos y prácticas artísticas desde los Estudios sociales del arte y que se ponen de relieve de relieve en el desarrollo de la Sociología del arte. Para la descripción de ambas miradas, seguiremos el planteo de Zolberg (2002) y al final señalaremos los problemas que este enfoque involucra, en la medida en que, si bien ayuda a comprender visiones aparentemente contradictorias, no siempre es el modo como se desarrollan en la investigación y teorización sobre arte en la actualidad.

Según Zolberg, en el análisis del arte hay dos grandes perspectivas. De forma simplificada, la autora sostiene que la primera es la perspectiva interna o humanista y la segunda, la perspectiva externa o sociologista.

Para la humanista, que, junto con García Canclini (1979), preferimos llamar humanista tradicional, el principal interés se centra en la obra de arte, interpretada desde una mirada internalista. Esto significa que se ocupa de elementos formales, tales como los medios y técnicas utilizados, el contenido de las imágenes y las influencias estéticas precedentes. Se trata de las posturas que se centran en una concepción idealista del arte –o “esencia del arte”–, enfocadas en el análisis de estilos e implicancias filosóficas, pero también aquellas miradas que piensan al arte como un campo autónomo. Sin embargo, esto último ha sido criticado y desmentido por diferentes autores. Es así que se reconoce la importancia de los aspectos sociohistóricos y socioeconómicos.

Para esta perspectiva, según Zolberg (2002), cada obra es una expresión única de su creador, en tanto su personalidad y su psicología se expresan en ella. El creador es considerado un genio individual. Los autores se interesan por los “casos únicos” y dan importancia a la autenticidad. Por ello, tienen problemas para concebir la reproducción de las obras, de la fotografía y del cine, donde no hay singularidades –solo en el origen– y aparecen intereses comerciales. Desde esta mirada, el artista es indivisible de su objeto artístico, en tanto artista + obra componen el genio.

Por otro lado, la perspectiva externa se opone a la anterior y surge, de alguna manera, como una reacción a la internalista. Desde este punto de vista, se sostiene que la mirada humanista tiene varios problemas y, por lo tanto, es necesario tener en cuenta aspectos extraestéticos en el análisis del arte. Sus partidarios afirman que el arte debe ser contextualizado, es decir, ubicado en un tiempo y un lugar. Para ello, se hace imprescindible estudiar las instituciones, la formación profesional, el apoyo económico (como las formas de patronazgo, los pagos, etc.), así como la política y la ideología que forman parte de las producciones artísticas. Según Zolberg, habría, en este caso, una tendencia materialista, por oposición a una tendencia idealista (perspectiva interna), en tanto la perspectiva externa cuestiona las cualidades especiales del arte y de los artistas. A diferencia de la anterior, quien crea una obra, en este caso, se ve como un sujeto que trabaja junto a otros y también puede producir o reproducir para vender o exhibir. Además, esta visión no se centra solo en artistas consagrados. Asimismo, el arte se considera un fenómeno social, es decir que está socialmente construido, razón por la cual debe

ser contextualizado. Como interesa más el contexto que la obra, en esta postura a veces se seleccionan obras y artistas por sus características extrínsecas más que por su “valor estético”, como haría la perspectiva anterior. Por ejemplo, el arte popular, el arte de las industrias culturales, entre otros. Finalmente, es importante destacar que, como se advierte, no hay una concepción sagrada o romántica de le artista y la obra.

Debemos decir que si bien el enfoque y la clasificación que realiza Zolberg aclaran algunas cuestiones con las que nos enfrentamos cuando leemos teorías e investigaciones sobre arte, ambas perspectivas, así planteadas, son reduccionistas, en tanto las dos desatienden aspectos claves del arte. Según la autora, el problema de la visión interna es que ignora el contexto social del arte, lo que la lleva a indagar en el “gran arte”, considerado fuera de toda época. Además, parte de una premisa elitista, dado que el público no puede juzgar el valor artístico de las obras. El problema de la visión externa es que reduce el arte a los procesos sociales, se lo concibe como resultado de interacciones, sin analizar las obras como entidades específicas. En parte, esto se debe a que el enfoque marxista conceptualizó el arte como reflejo o epifenómeno de las relaciones de producción³ y su legado fue tomado y transmitido por diferentes autores. Sin embargo, Raymond Williams y Walter Benjamin son ejemplos del intento de superación de esta reducción del arte incluso desde una mirada marxista.

Creemos que el planteo de Zolberg, si bien refleja dos perspectivas históricas, en su afán de esquematizar, pierde la complejidad de ambas. Las dos posiciones (humanista y sociologista) están tipificadas y exageradas, por lo que parecen excluyentes. Además, las investigaciones sobre objetos y prácticas artísticas provenientes tanto de las Ciencias sociales como de las Humanidades, demuestran que existen cruces, préstamos y contactos entre las perspectivas externa e interna, a partir de una visión transdisciplinaria. Estos cruces no solo están presentes, sino que, además, suelen ser convenientes. Según nuestro punto de vista, esta mirada transdisciplinaria es la que nos permite comprender la complejidad de los fenómenos artísticos, por ello hemos incluido en este libro autores y enfoques teóricos provenientes de diversas disciplinas.

La transdisciplinarietà

Tomamos el concepto de transdisciplinarietà de Nelly Richard, teórica y crítica cultural nacida en Francia y residente chilena. La autora describe el proceso en que surgió el debate cultural en Chile en torno a la “nueva escena” generada por ciertas reformulaciones socioestéticas durante los años setenta en ese país. En ese momento, emergió un “discurso de la crisis”: “ese nuevo discurso fue explorando bordes de pensamiento que manifestaban un deseo de *experimentación con el sentido* más que de *interpretación del sentido*” (Richard, 1994, p. 70-71) y tomaba referentes diversos, como Walter Benjamin, el psicoanálisis, la semiología, el poses-

³ En el desarrollo del libro, veremos los problemas de este enfoque marxista, fundamentalmente en el Capítulo 4 al referimos a la teoría de Raymond Williams.

tructuralismo y el desconstruccionismo. Sin embargo, estas teorías no funcionaban como “citas-fetiché”, sino que permitían reensamblar aspectos psicosociales de la sociedad chilena con la producción de sentidos y experiencias. Las teorizaciones del “discurso de la crisis” hacían hincapié en “la transdisciplinariedad de las fronteras del pensamiento, desacotando las marcas de los saberes reservados (...), violaba el culto a la especialización de la cultura académica y cuestionaba sus jerarquías legitimantes” (1994, p. 71).

Este discurso se oponía al de las Ciencias sociales chilenas que, en esa época, se concentraba en los estudios cuantitativos y quería mantener el control del sentido, caracterizado por basarse en comprobaciones objetivas y la voluntad de ordenar en categorías, y cuyo funcionamiento era concordante con las demandas del mercado científico-financiero internacional. Por otro lado, existía otra variante de las Ciencias sociales, expulsada de las universidades y caracterizada por una nueva sensibilidad teórica que contrastaba con las tendencias funcionalistas y marxistas y que combinó saberes diversos sociológicos y filosóficos, entre otros. Este flujo teórico concentró en procesos más masivos de la cultura, por lo que no confluyó con la producción de la “nueva escena”, mucho más acotado y visto como “gueto” en un proceso de ensimismamiento. Frente a este desencuentro, Richard sostiene que se trató, en realidad, de una anticipación de lo que sería la discusión entre modernidad y posmodernidad.

La autora tiene también una mirada crítica que impugna otros procesos de producción transdisciplinaria. Sostiene que “los estudios culturales nombran –sobre todo en América Latina– un particular giro de las relaciones entre humanidades y ciencias sociales” (Richard, 2012, p. 23). Sostiene que en la década de los ochenta *Culturas híbridas*, de Néstor García Canclini –sobre el que profundizaremos en el Capítulo 4– y *De los medios a las mediaciones*, de Martín Barbero, fueron dos libros que orientaron el giro de los Estudios culturales en Latinoamérica. Este se caracterizó por haber marcado, “junto con el desplazamiento de la literatura, la apertura transdisciplinaria de los estudios sobre América Latina a teorías y métodos de la sociología y la comunicación” (Richard, 2012, p. 25).

La transdisciplina, que permite utilizar recursos que provienen de diversas disciplinas para comprender los procesos culturales que atraviesan procesos locales y globales, tiene también sus problemas. Así, tomando las críticas que realizan Idelber Avelar y William Rowe, Richard (2012) advierte sobre los inconvenientes de la simple sumatoria o añadidura de enfoques disciplinarios diferentes “que no son equivalentes entre sí” (p. 33). Por eso, propone tener en cuenta que hay marcos, tanto aquellos que separan las disciplinas, como los que dividen entre el saber académico y la labor intelectual por fuera del discurso académico. Sin esos marcos, “los estudios culturales corren el riesgo de que la transdisciplinariedad sea una mera recolección de préstamos disciplinarios, de citas enteramente desafiados de los respectivos contextos de marcación político-intelectual en las que se inscriben históricamente las prácticas del saber” (Richard, 2012, p. 31). Hay que considerar, también, que no todos los saberes gozan del mismo prestigio, ya que algunos, como el ensayismo crítico, las artes y las Humanidades, son vistos como inútiles en un contexto neoliberal. En este punto, la autora opone cierta rentabili-

dad de lo “científico-social” orientado a la investigación empírica –especialmente en los Estudios culturales de vertiente funcionalista– frente a lo humanístico, mucho más discursivo.

Según Richard, la transdisciplina es positiva en la medida que plantea críticamente la división entre los saberes, la forma en que las universidades han segmentado el conocimiento, y si trabaja entre los espacios de las disciplinas académicas, politizando el conocimiento en estas instituciones. Esto es muy diferente en la vertiente estandarizada y funcionalista de los Estudios culturales, adaptados a la demanda del mercado globalizado y neoliberal. Sin embargo, Richard (2002) rescata trabajos como los de Alejandro Grimson y Mirta Varela en torno a los debates suscitados en los Estudios culturales en Argentina, y señala otros aportes como los de Aníbal Quijano, Walter Dignolo, Ángel Rama, entre otros, los cuales abren la puerta a las discusiones en América Latina por fuera de la estandarización internacional de estos estudios.

En este cruce disciplinar, la teoría feminista, afirma la autora, debería ocupar un lugar fundamental, contrariamente lo que sucede con frecuencia en los llamados “estudios culturales latinoamericanos” (Richard, 2002, 2012). Esta centralidad se basa en que esta teoría

Sirve para revisar críticamente las bases epistemológicas del saber ‘universal’ de la ciencia y la filosofía, demostrando que no es el saber *puro y neutro* (desinteresado) que ellas defienden. La teoría feminista desenmascaró las falsas pretensiones de *objetividad e imparcialidad* del conocimiento universal y desocultó la maniobra que, en nombre de la asociación tácita entre lo abstracto-general y los masculino, rebaja e inferioriza lo particular-concreto de lo femenino (Richard, 2012, p. 34).

La teoría feminista, según la autora, también participa del debate sobre las fronteras de las disciplinas, porque se ha tenido que manejar fluida y hábilmente entre varios lenguajes y ángulos disciplinarios, así como ha transitado entre la academia y la militancia. Si bien Richard reconoce algunos avances al respecto, advierte que no hay que caer en errores, ya que

No es lo mismo interesarse en el feminismo como movimiento social (dejando que este nuevo objeto se sume a la lista de otras prácticas de oposición) que incorporar el punto de vista de la teoría feminista como subversiva incitación a la reformulación del conocimiento (Richard, 2002, p. 367).

En un trabajo publicado en 2014, Richard parece ser más optimista en cuanto al cuestionamiento de los marcos que separan las disciplinas, fundamentalmente por la inestabilidad de las fronteras del arte. Se trata de tener en cuenta que los contornos que tradicionalmente establecían los límites de la esfera artística son cada vez más indefinidos, debido “al contagio de las múltiples interacciones socio-culturales que, en el presente comunicativo de la globalización mediática, remodelaron tanto el formato de las obras como las guías de apreciación y comprensión de lo estético” (Richard, 2014, p. 11), proceso que va de la mano de una desestabilización del canon artístico. Este descentramiento de la tradición se encuadra en el giro que va de la

autonomía, como diferenciación, a la posautonomía, como desdiferenciación, del régimen artístico. Aparecen, entonces, elementos provenientes del diseño y la publicidad, la tecnología y la cultura transmedial, partícipes de la Cultura visual –que incluye la televisión, el cine, la fotografía, etc–. Estos aspectos se vinculan con el capitalismo cultural y la lógica del consumo. Sin embargo, podemos notar una diferencia entre esta mirada más abierta a reconocer la importancia de estos aspectos como parte del análisis cultural y la que la misma autora expresaba antes (Richard, 2002), más defensora de los marcos que separan la producción artística de otros procesos culturales. En cambio, ahora sostiene que

trabajar en y sobre las fronteras que separan los territorios de intervención artística (...) es una de las tácticas que nos permite entrar y salir de los marcos prefijados, recurriendo a las zonas de intermedio (...) para armar zigzags que interrumpen los trazados regulares y separaciones fijas (Richard, 2014, p. 15).

Esto no significa, para Richard, dejar de analizar la distinción entre “imágenes e imágenes en el mundo desjerarquizado de la ‘poscalidad’” (p. 15), es decir, entre el arte como proceso y como producto al servicio de las economías del mundo globalizado. Además de que las fronteras del arte son traspasables, también lo son entre las disciplinas. Así, por ejemplo, valora los aportes del feminismo y el poscolonialismo, que tienen en cuenta minorías y subalternidades. De este modo,

lo transdisciplinario es la zona fronteriza en la que la reflexión en torno al arte entra en un nuevo régimen flexible de proximidades y traspasos entre saberes mezclados (la antropología cultural, la sociología, la literatura, la semiótica, la filosofía, las teorías del discurso, etc.) que, desinhibidamente, se interrumpen unos a otros con preguntas y respuestas siempre parciales para evitar cualquier totalización del conocimiento: valoro los tránsitos, los “senderos que se bifurcan”, los márgenes, lo intersticial, lo que resiste al encerramiento de un área restringida del saber y por ende a la autoridad de un dominio específico (Richard, 2014, p. 18).

Entendemos, entonces, desde esta última definición, a la transdisciplinariedad como el enfoque teórico y metodológico más apropiado para los Estudios sociales del arte, siempre que no se transforme en un *collage* de citas que carezca de un criterio para contemplar que estos cruces requieren de procesos reflexivos sobre los marcos de cada una de las disciplinas que se utiliza. Pasemos ahora a la historia de la Sociología del arte, como parte de los Estudios sociales del arte a la que prestamos una atención especial.

La historia de la Sociología del arte

Seguiremos en este apartado la propuesta de Natalie Heinich (2010), quien ha realizado un estudio histórico sobre el desarrollo de la Sociología del arte y lo ha subdividido, esquemáticamente, en tres generaciones. Así, según la autora, ha habido tres formas principales en que se ha concebido la relación entre arte y sociedad: arte y sociedad, arte *en* la sociedad y arte *como* sociedad. Describiremos su perspectiva –aunque reconocemos que está más bien volcada a Europa– porque resulta útil para conocer un panorama histórico de su desarrollo. Para incrementar la información de esta parte del capítulo, profundizaremos en algunos autores que consideramos relevantes, más allá de la lectura de Heinich, y en otros casos, como en los de Raymond Williams, Pierre Bourdieu, Howard Becker y Antoine Hennion, dedicaremos capítulos especiales para describir sus teorías.

Primera generación

Según Heinich, la primera generación, que llama “Estética sociológica”, se remonta a los orígenes de la Sociología del arte, después de la Segunda Guerra Mundial, es decir, a mediados del siglo XX. Consideraba que el arte no podía ser entendido en forma aislada, sino que era necesario tener en cuenta la sociedad para poder comprender los procesos y los cambios artísticos. Esto implicaba también desidealizar el arte, sacarlo de la mirada sacralizadora y abstracta para poder estudiarlo como parte de un contexto. Por ello, esta generación realizaba una crítica a la tradición estética. La “Estética sociológica” se caracteriza por analizar la relación entre arte y sociedad como dos entidades separadas. Entre los principales responsables de esta generación se encuentran, desde una perspectiva marxista, Yuri Plejanov y Arnold Hauser; desde la Escuela de Frankfurt, Theodor Adorno y Walter Benjamin; y por otro lado, Roger Bastide y Pierre Francastel.

El problema que Heinich encuentra en esta mirada es que se trata de un tipo de pensamiento pre-sociológico. En cuanto al marxismo, su mayor inconveniente es reducir los hechos artísticos a determinantes externos, principalmente económicos. Los integrantes de la Escuela de Frankfurt sostenían que existía una autonomía del arte –lo cual también resulta problemático– que podía romper con la alienación social. Finalmente, los historiadores del arte, a partir de una mirada sociologizante, otorgaban poderes especiales al arte para modificar la cultura, incluso para determinarla. Según Heinich, otros puntos débiles son: el fetichismo de la obra, sin tener en cuenta el proceso creador, el contexto, la recepción, etc.; el sustancialismo de lo social, considerado como una realidad en sí; y la tendencia a lo causal.

Desarrollaremos, a continuación, puntualmente los casos de Arnold Hauser y Pierre Francastel por ser quienes consideramos más relevantes para la comprensión de esta primera ge-

neración planteada por Heinrich⁴. Un abordaje en profundidad de algunos de sus textos claves permitirá un mayor y mejor acercamiento a sus posturas y su comprensión respecto del vínculo entre arte y sociedad.

Arnold Hauser: entre la Historial social del arte y la Sociología del arte

Hauser (1892-1978), de origen húngaro, fue un historiador del arte⁵. La importancia de este autor radica en la renovación que emprendió de los estudios e investigaciones sobre estética que imperaban en su época, tal como mencionamos en la nota 4. Entre sus influencias encontramos a Karl Marx, a su amigo György Lukács y a la Escuela de Viena de Historia del arte. Sus estudios se centraron, entonces, en analizar los fenómenos artísticos en estrecha vinculación con su contexto sociohistórico y socioeconómicos, rechazando así la autonomía de las artes. Hauser (1951) realizó una interpretación sociológica de las creaciones culturales, abriendo nuevos modos de análisis y confrontando con la posición formalista de Heinrich Wölfflin. Hauser no discutió que la obra de arte tenga su propia lógica inmanente, su peculiaridad, su estructura interna y elementos formales, pero no comprendió al arte como sistema autónomo. Así, para él el arte era parte de la cultura.

Hauser hizo un breve recorrido del papel del arte a lo largo de la historia a través de tres etapas. La primera constó de dos momentos: al principio el arte funcionó como instrumento de la magia de los cazadores para asegurar su subsistencia y luego, como instrumento del culto animista para influir a los buenos y malos espíritus en interés de la comunidad. Más tarde y lentamente se transformó en un medio para glorificar a dioses y a sus representantes en la tierra mediante imágenes. Y finalmente, la tercera etapa, era la del arte como propaganda al servicio de un partido político o una determinada clase social. Además, para Hauser solo en “épocas de relativa seguridad o de neutralización de le artista”, el arte aparece como independientemente de toda clase de fines prácticos, como sí existiese por sí solo, por razón de la belleza. Sin embargo, aún en ese caso, el arte cumple todavía funciones sociales:

⁴ Los autores que comienzan a pensar los vínculos entre arte y sociedad se oponían principalmente a la Escuela visivista que, en el s. XIX, centraba el análisis en la forma de las obras y en la percepción, cuyo representante más conocido fue el historiador del arte austrohúngaro Alois Riegl. Esta perspectiva procuró establecer criterios de descripción específicos que permitieran definir los rasgos de distintas etapas de las artes visuales, con un enfoque que priorizaba un análisis formalista de la obra de arte, lo cual se expresaría en un estilo de época. Unos años después, aparecen los escritos de otro historiador del arte, Heinrich Wölfflin. En *Conceptos fundamentales de la Historia del arte*, de 1915, Wölfflin (1961) responde a la necesidad de ordenar y conceptualizar la gran cantidad de hechos y datos que surgen en el estudio del arte y su evolución histórica. A través de un análisis comparativo entre obras del Renacimiento y del Barroco, Wölfflin llega a la caracterización de los dos estilos por la generalización de sus diferencias. La preocupación de Wölfflin se centraba en ese momento en entender la evolución de las formas artísticas y también el establecimiento de la Historia del arte como disciplina académica. Sus análisis tendían a desligarse del contexto social, económico o religioso, eligiendo o hablar de una "Historia de los estilos". En oposición a esto es que surgieron nuevas perspectivas para el estudio del arte durante el siglo XX: la llamada Historia social del arte. Esta respondió a la necesidad de en algunos casos complementar y en otros, confrontar, sobre todo, las consideraciones de orden positivista y formalista que parecían haberse impuesto en el marco de una historiografía académica.

⁵ Después de estudiar en Alemania e Italia entre 1919 y 1924, se trasladó a Viena de donde tuvo que huir hacia Inglaterra en 1938 por su origen judío. Permaneció en Londres hasta un año antes de su muerte a los 86 años, en que regresó a Hungría. De su extensa obra destacan los siguientes títulos, todos traducidos al castellano: *Fundamentos de la sociología del arte* (Madrid, 1975), *Historia social de la literatura y el arte* (Madrid, 1993), *Introducción a la Historia del Arte* (Madrid, 1973), *Literatura y manierismo* (Madrid, 1969), *El manierismo: crisis del Renacimiento* (Madrid, 1971), *Origen de la literatura y del arte modernos* (Madrid, 1974).

fomenta los intereses de un estrato social por la mera representación y por el reconocimiento tácito de sus criterios de valor morales y estéticos. El artista, que es mantenido por ese estrato social y que pende de él con todas sus esperanzas y perspectivas, se convierte involuntaria e inconscientemente en portavoz de sus ideas (Hauser, 1982, pp. 25-26).

Es decir que, para este autor, desde hace mucho tiempo las creaciones culturales, especialmente las artísticas, conscientemente o inconscientemente tienen un valor propagandístico, un fin práctico claro o encubierto. Hasta aquí parecería que, para el autor, el arte está siempre condicionado socialmente. Sin embargo, para Hauser no todo en el arte se puede definir socialmente. Es el ejemplo de la calidad artística, la cual no puede definirse sociológicamente porque no tiene ningún equivalente sociológico. Por ello, para el autor, la Sociología solo puede referir a los elementos ideológicos contenidos en una obra de arte.

En cuanto a la obra de arte, para Hauser, esta expresa su complejidad en la intersección de tres puntos que la condicionan: el punto de vista de la Sociología –que tiene que ver con las condiciones sociales del momento–, de la Psicología –que se relaciona con la libertad del sujeto creador de elegir entre distintas posibilidades dentro de la causalidad social y de crear nuevas posibilidades– y de la Historia de los estilos. Hauser aquí explica que focalizar solo en el estilo no explica por qué tuvo lugar un cambio en un momento histórico específico. Según él, una transformación surge cuando una forma estilística ya no puede expresar el espíritu de la época, estructurado según leyes psicológicas y sociológicas. De esta forma, ninguno de los tres puntos de vista –Sociología, Psicología e Historia de los estilos– explica por sí solo a la obra y a le artista.

Finalmente, para sintetizar sus ideas, el autor ejemplifica con dos artistas: Rubens⁶ y Rembrandt⁷ y se pregunta si la situación histórico-social de cada uno nos dice algo en concreto acerca de los problemas artísticos con los que tuvieron que luchar y también sobre la peculiaridad de sus obras. A lo que responde que ese contexto efectivamente nos ayuda a entender mejor tales cuestiones. Sin embargo, siguiendo su lógica, entender el genio de Rembrandt o la grandeza de Rubens y sus fines artísticos, es casi imposible. La Sociología se mueve aquí, claramente, dentro de límites fijos:

El hecho de que la sociología sea incapaz de poner al descubierto el último secreto del arte de un Rembrandt, ¿debe significar que hay que renunciar a aquello que la sociología está en situación de llevar a cabo? (...) ¿Que hay que renunciar al único medio de poner en claro un problema en sí casi inexplicable, como es el del nacimiento de dos direcciones artísticas distintas, el barroco flamenco y el naturalismo holandés, de una manera casi simultánea, en inmediata contigüidad geográfica, sobre la base de tradiciones culturales iguales y de un pasado político análogo, y sólo precisamente bajo condiciones económicas y sociales diversas? Por este medio, confesémoslo, no se

⁶ Peter Paul Rubens (1557-1640) fue un pintor barroco de la escuela flamenca.

⁷ Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669) fue un pintor y grabador del barroco holandés.

explican ni la grandeza de Rubens ni el secreto de Rembrandt. Ahora bien, si prescindimos del hecho sociológico de que Rubens creó sus obras en una sociedad aristocrático-cortesana y Rembrandt las suyas en un mundo burgués tendente a la inferioridad, ¿hay alguna otra explicación genética de la diferencia estilística entre ambas creaciones artísticas? (Hauser, 1982, p. 37)

Encontramos aquí una insistencia en que hay cuestiones del arte que no se pueden descifrar y que, al hacerlo, se podría reducir algo complejo a elementos demasiado simples. Hauser (1982) consideró esto como una destrucción, y, por consiguiente, una pérdida de la vivencia artística inmediata e insustituible. Asimismo, pese a sus análisis centrados en una postura sociohistórica y socioeconómica fuerte, Hauser ha realizado referencias al genio de ciertos artistas, como a continuación lo hace con Miguel Ángel⁸:

Su verdadera grandeza, empero, la inconmensurabilidad de sus fines artísticos continúa para nosotros tan inexplicable como es inexplicable el genio de Rembrandt, pese a nuestro conocimiento de las condiciones económicas y sociales en las que se desarrolló como artista (Hauser, 1982, p. 37).

Finalmente, para Hauser la Sociología ni hace milagros ni resuelve todos los problemas, pero es una ciencia central, con límites y también con posibilidades de expansión. Como hemos visto en este apartado, si bien su perspectiva adquiere elementos deterministas de lo social respecto de la producción artística, su posición es más compleja de lo que usualmente se entiende y reproduce.

Pierre Francastel: uno de los fundadores de la Sociología del arte

Francastel nació en París en 1900 y murió en esa ciudad en 1970. Fue un historiador y crítico de arte francés, considerado uno de los fundadores de la Sociología del arte. Centró su análisis en el campo de lo visual, enfatizando su especificidad y deslindando las artes plásticas de la literatura y la música. Para el autor, lejos de circunscribirse al solo placer estético, consideraba al arte como una producción social vinculado con su contexto. De esta manera, la Historia del arte ya no se limitaba exclusivamente al análisis de las obras, también apuntaba a la confrontación de la obra con su tiempo y su contexto de creación. Para él, “la misión del historiador [del arte] sería reconstruir, a través de conjuntos de obras, los sistemas figurativos característicos de un medio y una época determinadas y gracias a ello completar o rectificar nuestra interpretación general de un periodo dado de la historia” (Artola, 2015, p.123). En cuanto a los artistas, Francastel les consideraba como creadores de formas originales. De este modo, utilizando el lenguaje figurativo, no solo expresan los valores de una época sino también contribuyen a crearlos (Ocampo y Perán, 1993). El teórico francés aplicó sus métodos tanto al Renacimiento

⁸ Michelangelo Buonarroti (1475-1564), conocido en español como Miguel Ángel, fue un arquitecto, escultor y pintor italiano renacentista.

italiano como al arte francés del siglo XIX e incluso al arte moderno. Desarrolló sus teorías principalmente en dos obras: *Arte y Sociología* (1948) y *Pintura y Sociedad* (1951).

Francastel fue un crítico de la metodología sociológica de Hauser. Consideraba que este no tuvo en cuenta la obra en sí misma, en su individualidad, sino que partía de principios sociales generales para aplicarlos a grupos de obras (Ocampo y Perán, 1993). Asimismo, el autor se opuso a la idea de “reflejo” que estaba en la base de los escritos de Hauser –las obras de arte reflejaban las ideas y los procesos sociales de cada momento–. La Sociología del arte proyectada por Francastel se asentó sobre la importancia del lenguaje visual y la condición específica de le artista y sus obras, comprendiéndolas insertas en un entramado histórico, social y cultural. De esta manera sostuvo que:

Ninguna Sociología del arte digna de ese nombre es, en definitiva, susceptible de desarrollarse sin una previa toma de conciencia del carácter específico del lenguaje figurativo, sin una toma de conciencia de la existencia de un pensamiento plástico irreductible a todo otro pensamiento” (Francastel en Brihuega, 1996, p. 270).

El arte, entonces, no reflejaba ideas o valores sino que creaba mediante la técnica una obra portadora de múltiples significaciones. Este ensanchamiento de objetivos y referentes a la hora de interpretar una obra de arte, se debió a los aportes que Francastel tomó de la Iconología, el estructuralismo y la Antropología.

En la primera parte de *Sociología del arte* (1984), Francastel sentó las bases teóricas y hermenéuticas de la disciplina y, en la segunda del libro⁹, mostró, en concreto, la forma en que se debía explorar el nuevo campo de estudio. En la introducción, Francastel cimentó su postura confrontando con otros autores del campo de los Estudios del arte, dio algunas definiciones y características de la obra de arte y les artistas y, por último, esbozó lo que sería para él el campo de acción de la Sociología del arte.

El autor comenzó su escrito oponiéndose a la metodología de la Historia social del arte desarrollada por Hauser y Antal, sobre todo porque en esta perspectiva no hay un estudio directo de las obras, es decir, no aparece la idea de que la obra de arte pueda tener una significación propia, irreductible a cualquier cosa. Así, para Francastel las obras de arte no tenían una realidad y creación independiente de la colaboración de una artista y de la recepción. Para el autor francés, el signo artístico tenía otra naturaleza, diferente al signo verbal hablado o escrito. Además, la creación de una obra de arte no era una especulación intelectual, sino que era la culminación de una conducta técnica en el marco de la sociedad a la que pertenecía le artista. Por ello, también era necesario realizar análisis históricos precisos. De esta manera, la

⁹ En este libro, Francastel estudió los valores socio-psicológicos del espacio-tiempo, enfocándose en el Renacimiento, pero su análisis se extiende hasta después del siglo XIX. En el Capítulo dos se centra en el nacimiento del espacio en el arte italiano del siglo XV y se apoya en las investigaciones de Panofsky. En el último capítulo se dedica a tratar la destrucción del espacio plástico –y por lo tanto la configuración de un nuevo tipo de espacio– a partir de las obras de Cezanne y Van Gogh. Dedicó la parte final del libro al Cubismo.

Sociología del arte implicaría un nuevo enfoque en el cual primaría un análisis profundo de las obras de arte.

La propuesta de Francastel fue realizar un estricto análisis directo de obras de arte debidamente seleccionadas en función de su particularidad y teniendo en cuenta su influencia ulterior. Agregó que las obras no eran representativas en un solo sentido, sino que en ellas convergían distintos puntos de vista sobre el ser humano y sobre el mundo. Y era el artista quien, mediante la elección y las técnicas, le daba a la obra no sólo su calidad sino también su existencia.

Por otra parte, Francastel, al referirse a las obras, criticó la noción de lo Bello como concepto universal, al igual que la existencia de sensibilidades y percepciones universalmente compartidas. Para el autor, las obras nos revelan la validez de sistemas de comunicación y de relaciones específicas, inventadas en función de una conducta humana de carácter temporal y originadas en un medio histórico dado.

En cuanto a la Sociología del arte, Francastel (1984) desarrolló a lo largo de “Introducción. Para una sociología del arte: ¿método o problemática?” diferentes definiciones, circunscribiendo el campo de análisis de esta ciencia. En este sentido, remarcó que no proponía escribir un tratado de Sociología del arte ni ponderar un método, ya que para él aún era un campo por definir y explorar. Así:

La Sociología del arte descansa, en primer lugar, sobre el reconocimiento del hecho de que el arte es indefinible únicamente por sus frutos. Es a la vez técnica e intuición (...) (Francastel, 1984, p. 19).

Uno de los fines de una Sociología científica del arte debe ser, precisamente, atribuir una importancia igual a las obras de épocas relativamente cercanas a nosotros y a las obras más antiguas y alejadas, gracias a las cuales ha sido posible a menudo rescatar del olvido aspectos esenciales de las civilizaciones (...) Nuestro análisis abarca dos planos: el de la cultura general de una época y el de la capacidad artística del creador. (Francastel, 1984, pp. 25-26).

En síntesis, el objetivo del teórico francés fue poner en evidencia en qué sentido el arte puede ser revelador –y no, como en la tradición marxista, un efecto– de realidades colectivas y visiones del mundo (Heinich, 2010). Como historiador del arte partió de preocupaciones formalistas, pero su propuesta supuso un intento de abandonar el determinismo al que se había encaminado la Sociología del arte –con Hauser, por ejemplo–, intentando establecer bases más amplias de análisis, sustentadas sobre todo en el componente cultural del arte y de la sociedad. Francastel defendió el carácter específico del lenguaje artístico, optando por la obra de arte como punto de partida, en vez del contexto social. Su análisis fue multidisciplinar, aportando a la Sociología del arte recursos provenientes del estructuralismo y la Semiología. Así, para apreciar el valor y significado de una obra de arte concreta y particular, era preciso usar, a la vez que criterios estéticos, pautas interpretativas que la situasen en su contexto sociohistórico.

Según Heinich (2010), si bien Francastel se presentaba como sociólogo y aunque expandió los límites de la Historia del arte, se puede decir que a su enfoque no tiene una metodología y referencias conceptuales del campo de la Sociología, así como tampoco posee una concepción estratificada de la sociedad. Su propuesta también pierde de vista, al igual que la de Hauser, otras dimensiones de la experiencia estética como son el proceso de creación, el contexto de producción y la recepción. En este sentido, si bien, como Hauser, generó una renovación en relación a la tradición estética y abrió un nuevo campo a la Sociología, tiene puntos débiles.

Segunda generación

Volviendo a la clasificación realizada por Heinich (2010), la segunda generación es la de la “Historia social del arte”. Como su nombre lo indica, tiene su origen en esa disciplina y afirmaba que había que estudiar el arte *en* la sociedad. Los autores de esta generación creían que se debía tener en cuenta la importancia del contexto económico, social y cultural de la producción y la recepción de las obras de arte y utilizan métodos provenientes de la Historia para la investigación empírica sobre el pasado. Aquí hay una tendencia de salir de una mirada materialista economicista y pasar a reconocer otros aspectos más específicos del proceso de creación. Además, realizaron estudios documentados y no generalizantes, como sucedía con la generación anterior. Desde esta mirada, incorporaron temas nuevos para ser estudiados, como el mecenazgo, las instituciones artísticas, el proceso de recepción y los productores.

Entre sus integrantes, encontramos a Raymond Williams –a quien dedicamos el Capítulo 4 de este libro–, Roger Chartier, Peter Burke y Timothy James Clark. A continuación, focalizaremos en particular en la propuesta de Clark, importante a la hora de plantear una metodología específica para el análisis social del arte y crítica respecto de los autores de la “primera generación”.

Timothy Clark y la Historia social del arte

Clark nació en 1943 en Bristol, Inglaterra, y es historiador del arte. Este autor innova metodológicamente el paradigma clásico de la llamada Historia social del arte, buscando entender, a la luz de nuevas propuestas teóricas, las conexiones entre el mundo social y las prácticas artísticas. Para ello, retoma los aportes teóricos previos de distintos historiadores del arte como Friedrich Antal, Aby Warburg, Arnold Hauser, Francis Klingender, Erwin Panofsky, entre otros.

Clark comenzó su reflexión en el campo de la Historia del arte en 1973 a partir de la investigación de la relación entre la pintura, la literatura y la política. En 1984 publicó una de sus obras más importantes, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* (*La pintura de la vida moderna: París en el arte de Manet y sus seguidores*), donde parte de las obras del pintor francés Edouard Manet y algunos de sus contemporáneos, como Edgar Degas, Georges Seurat, Claude Monet y Camille Pissarro, para entender el proceso de modernización

de la ciudad de París a finales del siglo XIX. Primero estudió, en el periodo de 1848-1851, las relaciones entre los artistas –especialmente del estilo realista: Gustave Courbet, Honoré Daubier y Jean-François Millet– y la política, de manera que mostrasen las connotaciones ideológicas de sus obras. Luego se inclinó a reconstruir el contexto parisino de Manet y sus sucesores. Podemos decir que esta Historia del arte construye una narrativa de las imágenes que busca cubrir el máximo de información sobre la sociedad parisina del siglo XIX, en tanto, para él, las pinturas representan una fuente potencial para el estudio de la modernidad y la vida burguesa de París de esa época. En su análisis, tiene en cuenta a los artistas como personas que compartían este mundo, algunos de sus códigos y valores. Clark interpreta no solo la obra de arte, sino también su contexto de producción. Es decir, sus análisis remiten a fenómenos claramente delimitados que se pueden documentar. Por lo tanto, no se limita a realizar un análisis formalista de la obra de arte. Por otro lado, si bien Clark se interesa en las influencias políticas, culturales y sociales del entorno de producción de la obra de arte, tampoco se restringe a un análisis marxista mecanicista, ya que rechaza a la obra como reflejo de las condiciones materiales de vida. El trabajo de Clark no subsume la obra al contexto ni el contexto a la obra. Es decir, está lejos de ver las obras de arte desde lo meramente estilístico y desde una autonomía histórica – y en este sentido también desecha la idea de que el punto de referencia de la artista como ser social es, *a priori*, la comunidad artística–, así como tampoco lo hace en tanto reflejo de cierto contexto social.

Clark (1981) reconoce que para dar cuenta de los factores de producción artística es imposible eludir referencias históricas y contextuales. Aclara que hay lazos entre forma artística, los sistemas de representación vigentes, las teorías en curso sobre arte, las otras ideologías, las clases sociales y las estructuras y procesos históricos más generales. En cuanto a la Historia social del arte, ésta

se dispone a descubrir el carácter general de las estructuras que el artista encuentra forzosamente; pero también le interesa localizar las condiciones específicas en que se realiza el encuentro. De qué manera, en cada caso particular, un contenido de la experiencia se vierte en forma, un acontecimiento se traduce en imagen, el tedio se convierte en su representación, la desesperación en *spleen* [–rencor, tristeza, melancolía, animadversión– N. del T.]. Éstos son los problemas. Problemas que nos fuerzan a regresar a la idea de que el arte es a veces eficaz históricamente (...) El material de una obra de arte puede ser la ideología (dicho en otras palabras, las ideas, imágenes y valores aceptado por todos, dominantes), pero el arte *trabaja* el material: le da una forma nueva, y en determinados momentos esta nueva forma es en sí misma subversiva de la ideología (Clark, 1981, p. 13).

La Historia social del arte supone escribir sobre la tradición pictórica, las formas y esquemas que permitieron ver y pintar a una artista, pero también las barreras que se interpusieron entre ella y su representación. Por eso, la idea es no limitarse a dar cuenta solo de una aptitud artística. La situación y experiencia histórica de la artista puede permitir descubrir los fundamentos

de sus temas y estilos. Es así que Clark trabaja con un artista en particular, Courbet, y se pregunta “¿qué contribuyó en determinado momento a hacer el arte de Courbet original y potente?”, a lo que responde:

Para encontrar la respuesta debemos adentrarnos en terrenos peregrinos, pasar de la pintura a la política, del juicio sobre un color a cuestiones más generales, cuestiones que se refieren al Estado, que despierten furor y alegría porque afectan a un gran número de personas. Sin embargo, descubriremos la política en lo particular, en un acontecimiento, en la obra de arte. Nuestro punto de partida es un determinado instante de coyuntura histórica, un gesto o una pintura que se nos aparecen cargados de significado histórico (...). (Clark, 1981, p. 18).

A su vez, el autor tiene en consideración la relación artista-público. El público es previsto o imaginado dentro de la obra y durante el proceso de producción. A veces es inventado por el artista, en otras ocasiones es representado directamente. Para Clark, el hecho de que el artista invente, confronte, satisfaga y desafíe al público, forma parte de su acto creativo.

En síntesis, Clark inaugura una nueva propuesta de Historia social del arte. Para el autor es imposible hacer Historia del arte independientemente de los demás tipos de historia, siendo necesario dar cuenta de múltiples puntos de vista para el estudio detallado de cualquier época o problema¹⁰. De esta manera, propone el estudio de las relaciones entre la Historia social del arte y los sistemas de representación, la ideología o los procesos históricos generales, entendiendo al arte como un proceso de estructuración de sentido, como un acontecimiento histórico más entre otros.

Tercera generación

Según Heinich (2010), la “Sociología de los cuestionarios” es la tercera generación. Si bien la autora la denominó de este modo, no se vincula solo con las encuestas, sino con los métodos propios de la Sociología. Los autores de esta generación, se proponen analizar el arte *como* sociedad, es decir, “el arte como una forma de actividad social que posee características propias” (Heinich, 2010, p. 43). Como dice la autora, en esta generación ya es imposible pensar el arte fuera de la sociedad.

Esta tercera generación se independiza de la orientación estética y de la Historia del arte y pasa a formar una rama específica de la Sociología. Se ocupa de estudiar el funcionamiento del entorno del arte, esto significa, los actores y sus interacciones, así como la estructura interna de dicho espacio. Incorpora los procesos (causas y resultados) vinculados con las obras.

¹⁰ Por ejemplo, en relación a París del XIX, detalla las distintas cuestiones a tener en cuenta: “Primero, el papel dominante del clasicismo en el arte del siglo XIX (...) Segundo, el asentamiento progresivo del individualismo en el arte francés (...). Tercero, el dilema de ensalzar las nuevas clases dominantes, o de buscar un modo de socavar el poder (...). Cuarto, el problema del arte popular, parte de la crisis general y de la inseguridad de esta época (...). Y quinto, la paulatina desaparición del arte (...). (Clark, 1981, pp. 20-21).

Como dijimos, aplica diseños metodológicos de la Sociología, especialmente métodos empíricos para estudiar el presente, tales como estadísticas, entrevistas y observaciones. Los temas de los que se ocupa son: las acciones, los objetos, los actores, las instituciones y las representaciones respecto de los fenómenos artísticos.

Esta generación puede subdividirse en cuatro, en función de los objetos de los que se ocupa¹¹. La primera, se trata de un grupo de autores que se encargan de la recepción de las obras de arte, por lo que analizan principalmente a los públicos, su morfología, comportamientos, motivaciones y emociones. El problema que señala Heinich en este grupo es que no llevan a una mejor comprensión de la obra de arte. Entre quienes lo componen, podemos nombrar a Paul Lazarsfeld, Pierre Bourdieu –trabajaremos en profundidad sobre su teoría en el Capítulo 1–, Claude Grignon y Jean-Claude Passeron.

Otro grupo se ocupa de la mediación, es decir de todo lo que media o interviene entre una obra y su recepción. Así, se centra en la mediación de personas, instituciones, palabras y “cosas” en general. Aquí encontramos a Raymond Moulin –de quien hablaremos en el Capítulo 3 en vinculación al mercado del arte–, Antonie Hennion –autor que trabajaremos particularmente en el Capítulo 5–, Pierre Bourdieu, Svetlana Alpers y Tia de Nora.

El tercer grupo se enfoca en la producción. Su foco se posiciona en los creadores de arte, entendidos colectivamente, es decir, fuera de la idea del “genio” creador. Estudia los artistas, su actividad entendida como profesión, las relaciones de dominación y legitimidad, así como la interacción y el trabajo colectivo que desarrollan, y sus representaciones. Raymond Moulin, Pierre Bourdieu, Howard Becker –lo abordaremos en profundidad en el Capítulo 2– y Norbert Elias, han investigado desde esta perspectiva.

Las obras son el centro de atención del cuarto grupo, según Heinich. Se trata de sociólogos del arte que estudian las obras consideradas en conjunto, su relación con fenómenos colectivos, la evaluación y valoración de las obras, su interpretación y observación, para comprender qué *hacen* las mismas en situación. Vemos coincidir en este grupo a Nathalie Heinich, nuevamente Pierre Bourdieu y Jean-Claude Passeron. Heinich muestra en su libro varias dudas sobre la posibilidad de analizar obras desde la Sociología del arte, ya que encuentra varios problemas. El más importante, según la autora, es que no hay un método propio para analizar las obras, sino que se utilizan los de la Crítica y la Historia del arte.

Con respecto a este último punto, no consideramos que se trate de un inconveniente, sino un elemento más que confirma que es desde la transdisciplinariedad que las diferentes modalidades de prácticas artísticas pueden abordarse. La búsqueda de un método absolutamente propio de la Sociología para analizar obras no parece ser, desde nuestro punto de vista, una dificultad, sino más bien un estímulo a trabajar simultáneamente desde diversos saberes¹². Asimismo, entendemos que la visión de Heinich en este punto agudiza la puja entre las visiones humanistas y sociologistas que ya vimos.

¹¹ Como se trata de una división esquemática y algunos autores han investigado en más de un tema, veremos que en ciertos casos se repiten

¹² Para conocer más sobre nuestra perspectiva de la transdisciplinariedad en el estudio de las prácticas y objetos artísticos, ver: Bugnone, A., Fernández, C., Capasso, V. y Urtubey, F. (2019).

En relación con Latinoamérica, consideramos que un autor clave de esta tercera generación es Néstor García Canclini, quien desarrolló una extensa producción teórica y participó de la construcción del campo de la Sociología del arte desde los años setenta hasta la actualidad.

Néstor García Canclini: la Sociología del arte como problemática

García Canclini nació en la ciudad de La Plata, Argentina, en 1939 y desde 1976 está radicado en México. Es Profesor y Doctor en Filosofía y reconocido por realizar importantes estudios culturales desde perspectivas antropológicas y sociológicas. El autor se propuso estudiar la metodología propia de la Sociología del arte, aunque desde una perspectiva crítica plantea que la relación entre arte y Sociología es “una historia de obstáculos y malentendidos” (García Canclini, 1979, p. 39).

Hubo, según García Canclini (1979), dentro del campo teórico, quienes realizaron un tratamiento más cuantitativo, el cual fue importante para la Sociología de la comunicación, difusión y recepción del arte pero que impidió avanzar en la Sociología de la creación artística, ya que estaba centrada en encuestas y estadísticas –algo de esto también lo retomaremos en el apartado sobre público de arte en el Capítulo 3–. Frente a estos desarrollos, afirmaciones y metodologías, García Canclini sostiene que es fundamental plantear correctamente las relaciones entre la base empírica y la construcción teórica. De esta forma, asevera que no hay técnicas neutras de análisis, que el objeto de estudio se construye y que el análisis estadístico es solo uno de los métodos utilizados para abordar procesos estéticos que debe ser complementado con técnicas cualitativas como observación participante, entrevistas y análisis de obra.

Para García Canclini lo importante es que las diversas técnicas empleadas en el análisis de fenómenos estéticos sean sometidas a una reflexión epistemológica que controle sus supuestos y organice los datos artísticos en el marco de relaciones y procesos sociales. De esta manera, para el autor (García Canclini, 1977), hay principalmente tres problemas clave que aparecen a la hora de analizar fenómenos artísticos: el determinar el contexto con el que se relaciona el arte, el conocer el carácter de esta relación y el explicar en qué consisten las semejanzas y diferencias de los hechos artísticos respecto de los demás hechos sociales.

La preocupación por el contexto surge con el historicismo y positivismo del s. XIX. Ambos se posicionan contra el “arte por el arte”, corriente que propugnaba la libertad del arte y de le artista con respecto a las instituciones, el mercado y la trama sociohistórica. García Canclini aborda, entonces, a diferentes autores que emergen en esta búsqueda por definir el contexto social del arte, a partir de sus aportes y debilidades: Hippolyte Taine, Erwin Panofsky, Pierre Francastel y Arnold Hauser. Se detiene particularmente en Hauser por considerar que su producción teórica es la más ambiciosa, aunque le realiza fuertes críticas. García Canclini reconoce un problema en el manejo de conceptos científicos por parte de Hauser. ¿Es Sociología?, se pregunta. Le critica que el lenguaje que utiliza es más el de un historiador que el de un sociólogo porque no incorpora discusiones de las corrientes de la Sociología contemporánea de su momento –como fueron el funcionalismo y el estructuralismo– y porque su elaboración teórica no se organiza en relación con conceptos elaborados científicamente, adopta caprichosamente la

teoría marxista y posee una desactualización bibliográfica que vuelve inconsistente su análisis. A su vez, la falta de una teoría sociológica, lo lleva a que se cuelen en su teoría nociones idealistas y prejuicios –por ejemplo, prejuicios de clase al hablar de lo popular y de la elite–.

Para el autor, entonces, para estudiar el arte es preciso contar con una teoría de la sociedad, en la que se ubique al arte y se definan sus relaciones con las demás actividades. De todas formas, en este momento, al hablar del marco social del arte, García Canclini (1977) piensa en determinaciones socioeconómicas. Si bien su apuesta es no pensar al arte reducido a la obra sino como el proceso de producción, y recepción, aún queda ligado a un pensamiento centrado en los condicionantes socioeconómicos¹³.

Para cerrar, García Canclini identifica tres clases de obstáculos para analizar la correlación arte-sociedad:

- Las posiciones idealistas y románticas que ven al arte ajeno a las condiciones sociohistóricas y socioeconómicas, reducen el análisis al estilo de la obra y de le artista y a obras aisladas.
- Los análisis sociológicos orientados por el positivismo que se centran en la metodología cuantitativa, pero descuidan la cualitativa e interpretaciones globales.
- Hay historiadores que tienen presente la especificidad del hecho artístico y su inscripción social, pero carecen de una teoría científica sobre la sociedad.

En suma, para el autor, la Sociología del arte es más una problemática que un espacio teórico definido. Tengamos en cuenta que *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte* es del año 1979, por ende la Sociología del arte era aún una rama en construcción dentro de la Sociología.

Algunos desafíos

Tal como mencionamos antes, la Sociología del arte tiene que enfrentar ciertos problemas. Retomaremos para ello algunos señalamientos que realizaron García Canclini (1979) y Heinich (2010). También nos referiremos brevemente a la propuesta de Janet Wolff (1997) con respecto a las dificultades de este campo de estudios. Diferentes sociólogos del arte, con distintos marcos teóricos, coinciden en señalar los mismos obstáculos y desafíos para la existencia de la Sociología del arte.

Para Heinich (2010), el principal reto es inscribir a la Sociología del arte en las cuestiones propias de la Sociología. Esto implica, en primer lugar, darle autonomía a la disciplina respecto de la Crítica y de la Historia del arte, para apartarse del estadio pre-sociológico. Los problemas de este estadio son: el privilegio acordado de facto a las obras (descontextualizadas), las aporías normativas y la manía interpretativa, fuera del trabajo empírico. En esto coincide García Canclini (1979), quien sostiene que Sociología del arte tiene una difi-

¹³ Es preciso tener en cuenta que en este apartado estamos mencionando solo los textos iniciales del autor, y que la producción de Néstor García Canclini es vasta y abarca varias décadas en las cuales su pensamiento respecto al abordaje de objetos y prácticas artísticas fue mudando.

cultad para abordar el fenómeno estético, y los autores que han abordado esta problemática suelen reconocer que la propia materialidad artística es difícil de aprehender con los instrumentos habituales de la Sociología.

Partiendo de Hauser, García Canclini acuerda con que hay dos cuestiones problemáticas que se relacionan con el método: por un lado, hay una insuficiencia metódica, asociada al procedimiento analítico, por medio del cual se descompone algo complejo –el arte– en elementos simples ignorando otro tipo de relaciones; por otro lado, hay, a veces, un lenguaje compuesto de categorías y conceptos pobres, esquemáticos, rígidos, para explicar los fenómenos artísticos.

Por ello, para Heinich es fundamental ubicar a la Sociología del arte en las problemáticas y métodos de la Sociología. Si bien para la autora este desafío se puede resolver evitando centrarse en las obras, no acordamos con esta visión, en tanto es posible, como sosteníamos antes, analizar las obras y, al mismo tiempo, mantener una mirada sociológica desde una metodología transdisciplinaria. Además, no consideramos como un problema la autonomía a la disciplina.

En segundo lugar, Heinich señala la importancia de escapar del sociologismo. El sociologismo –que implica un problema más allá de la Sociología del arte– significa considerar lo social, lo general, lo colectivo o lo común como el fundamento, la verdad o el determinante de lo particular, la singularidad, la individualidad. En el caso de la Sociología del arte, esto significa explicar los fenómenos y prácticas artísticas exclusivamente por los procesos sociales (y/o económicos), considerados estructurales, frente a lo que el arte no tendría ninguna participación, más que como expresión de dichos procesos. La autora señala que la Sociología del arte debería salir de este reduccionismo y dejar de privilegiar lo general sobre lo particular o viceversa.

El tercer desafío es salir de la crítica que toma posición respecto de los valores (sean “dominantes” o “dominados”), lo cual sesga la investigación, valorando, por ejemplo, positivamente las posiciones dominadas y rechazando las dominantes o viceversa. Heinich propone, en cambio tomar como objeto de estudio la relación que tienen los actores con los valores. Sugiere distanciarse, también, del sentido común y de los critiques y pasar a describir los desplazamientos de la relación entre lo individual y lo colectivo, sus representaciones, su experiencia y poner en evidencia la pluralidad de formas de dominación en el arte.

En cuarto lugar, la autora sostiene que debe pasarse de una posición normativa a una descriptiva. Esto conlleva no decidir si los actores tienen o no razón, sino analizar y mostrar sus razones, e implica pasar de la Sociología crítica a una Sociología de la crítica.

El quinto reto es pasar de la explicación a la comprensión, es decir, de la mirada de las Ciencias naturales al enfoque de las Ciencias sociales y humanas. En la explicación se busca encontrar las causas a través de instrumentos estadísticos, así como las correlaciones entre los hechos y sus causas. En cambio, en la comprensión se extraen las lógicas subyacentes que confieren coherencia a la experiencia vivida por los actores (Heinich, 2010).

Para finalizar, mencionamos brevemente una problemática señalada por Wolff (1997) a inicios de los años ochenta, que es la marcada tendencia sexista de la Sociología del arte – como de la Sociología en general– que se hace evidente tanto en el lenguaje que emplea, el corpus que crea y las áreas de análisis que considera dignas de estudio. El desafío que presenta la autora es que

no es solo cuestión de escribir ‘el/ella’ u otro equivalente en lugar de emplear siempre el masculino, aunque yo creo que eso también es importante y no se trata solo de una cuestión lingüística superficial. La cuestión es que si uno *no* está especialmente interesado en investigar sobre las divisiones sexuales en la sociedad y en las artes, le resultará muy difícil incorporar los puntos de vista feministas a un análisis consistente (p. 20).

Asimismo, Wolff menciona la dificultad que tiene el marxismo para entender como centrales el sexismo y el patriarcado, relegándolos a un lugar marginal. Veremos que en la actualidad autoras como Bidaseca (2017) están trabajando desde una visión feminista para superar este desafío.

Miradas recientes

El conjunto de estudios y perspectivas teóricas que se han encargado de analizar los fenómenos artísticos desde los Estudios sociales en general y desde la Sociología del arte en particular, tuvieron un notable crecimiento en los últimos años, tanto a partir de relecturas, críticas y revisiones de autores clásicos, como en la emergencia de nuevas miradas que permitieron entrecruzamientos disciplinares, teóricos y metodológicos.

En ese vasto campo encontramos los aportes de la especialista en Estudios culturales e Historia del arte estadounidense, Janet Wolff (1997), cuyos trabajos analizan al arte a partir de su vinculación con el contexto histórico-político en donde se produce. Además, la autora se pregunta por la dimensión filosófica del arte (la Estética), incursiona en una mirada feminista y en la crítica cultural. En esa línea, retomamos los aportes de Ángela McRobbie (2009), cuyos trabajos, también desde el campo de los Estudios culturales en Gran Bretaña, se han destacado por integrar preocupaciones referidas a la cultura, el mundo del trabajo y las industrias culturales en un contexto neoliberal, a partir de una mirada de género.

En relación con las producciones argentinas, un trabajo reciente de Lucena (2018) reconstruye los aportes realizados en el país dentro del campo de la Sociología de la cultura, destacando en la mirada de los autores, perspectivas renovadas de los clásicos. En ese marco, la autora destaca el libro coordinado por Carlos Altamirano (2002), *Términos críticos de sociología de la cultura*. Especialmente, hace referencia la entrada escrita por Andrea Giunta –retomado en el primer apartado de este capítulo–, quien se encarga de señalar las especificidades del campo de la Sociología del arte, aunque la autora provenga de la Historia del arte.

Por otra parte, Gisele Sapiro, discípula de Pierre Bourdieu, aborda lo literario como un hecho social en *La sociología de la literatura* (2016). Con la propuesta de superar la escisión entre análisis interno y externo, la autora enfatiza en el análisis de la obra como también en las mediaciones que existen entre el texto literario y su contexto social de producción y de circulación, dando a conocer la existencia de variados enfoques y estudios sobre los vínculos entre literatura y sociedad. Finalmente, en los últimos años, la socióloga Karina Bidaseca (2016, 2017) se ha abocado a analizar lo que ha denominado arte feminista descolonial, cruzando el arte, el cuerpo y la experiencia del exilio desde la investigación puntual de la producción artística de la cubana Ana Mendieta, la iraní Shirin Neshat y la vietnamita Trinh T. Minha¹⁴.

Como hemos visto, los Estudios sociales del arte y, específicamente, la Sociología del arte, son áreas que se encuentran en notable crecimiento. Hasta aquí hemos reconstruido una serie de aportes que, si bien introducen diversas líneas de debate y de objetos de investigación, no agotan la multiplicidad de estudios existentes.

Referencias

- Altamirano, C. (comp.) (2002) *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Artola, J. P. (2015). *Modelos y Teorías de la Historia del Arte* (Vol. 4). Bilbao: Universidad de Deusto.
- Bidaseca, K. (2016). *Genealogías críticas de la colonialidad en América Latina, África, Oriente*. Buenos Aires: CLACSO e IDAES.
- Bidaseca, K. (2017) *La revolución será feminista o no será. La piel del feminismo descolonial*. Buenos Aires: Prometeo.
- Brihuega, J. (1996) La sociología del arte. En Valeriano Bozal (Ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías estéticas contemporáneas* (pp. 264-278). Madrid: Visor.
- Bugnone, A; Fernández, C.; Capasso, V. y Urtubey, F. (2019). Estudios sociales del arte: una propuesta para su abordaje. *Cultura y Representaciones Sociales*, 13(26), 388-411.
- Clark, T. J. (1981) *Imagen del pueblo: Gustave Courbet y la revolución de 1848*. Barcelona: G. Gilli,
- Clark, T. J. (1984). *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*. Londres: Thames and Hudson.
- Francastel, P. (1984) *Sociología del arte*. Madrid: Alianza – Emecé.
- García Canclini, N. (1977). *Arte popular y sociedad en América Latina: teorías estéticas y ensayos de transformación*. México: Editorial Grijalbo.
- García Canclini, N. (1979). *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México: Siglo Veintiuno Editores.

¹⁴ La historiadora del arte Andrea Giunta (2018) se ha abocado recientemente al estudio de la “experiencias socialmente pautadas como femeninas” (p.15) en las artes visuales, analizando el cuerpo como lugar de expresión privilegiado de una subjetividad en disidencia en América Latina.

- Giunta, A. (2002) Arte, Sociología del. En Carlos Altamirano (Comp.), *Términos críticos de sociología de la cultura* (pp. 1-7). Buenos Aires: Paidós.
- Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano: Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Hauser, A. (1951). *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona: Labor.
- Hauser, A. (1982). *Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*. Barcelona: Labor.
- Heinich, N. (2010). *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Lucena, D. (2018). Sociología del arte. Un mapa posible para su desarrollo en Argentina. Apuntes de Investigación del CECYP, (30), 151-160.
- McRobbie, A. (2009). Industria cultural. En MACBA (ed), *Ideas recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea* (pp. 150-170). Barcelona: Museu D'Art Contemporani de Barcelona.
- Ocampo, E. y Perán, M (1993). *Teorías del arte*, Barcelona: Editorial Icaria.
- Richard, N. (1994). *La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Richard, N. (2002). Saberes académicos y reflexión crítica en América Latina. En: Daniel Mato (coord.). *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder* (pp. 363-372). Caracas: CLACSO y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela.
- Richard, N. (2012). Humanidades y Ciencias Sociales: travesías disciplinarias y conflictos en los bordes. En: Rosa N. Buenfil, Fuentes, Silvia y Treviño, Ernesto (Coords.) *Giros teóricos II. Diálogos y Debates en las Ciencias Sociales y Humanidades* (pp. 23-41). México: Facultad de Filosofía y Letras-UNAM.
- Richard, N. (2014) *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte: Leonor Arfuch, Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Andrea Giunta*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Sapiro, G. (2016). *La sociología de la literatura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Wölfflin, H. (1961) *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Wolff, J. (1997). *La producción social del arte*. Madrid: Istmo.
- Zolberg, V. (2002). *Sociología de las artes*. Madrid: Fundación Autor.