

## CAPÍTULO 2

### El campo y el mundo del arte

*Ana Bugnone y Verónica Capasso*

#### Introducción

En este capítulo, en primer lugar, desarrollaremos una de las perspectivas más difundidas dentro de la Sociología del arte, la del sociólogo francés Pierre Bourdieu. Introduciremos los conceptos principales de la teoría de este autor en relación con el espacio social, el campo (con sus componentes) y el *habitus*, para pasar luego al campo artístico. Analizaremos cómo el campo artístico tiene sus propias reglas de funcionamiento, no dependiente de la forma en que lo hace la economía. Además, forman parte de este capítulo el problema de la autonomía y la heteronomía de este campo, la forma de su capital específico, la concepción de la obra de arte y el funcionamiento propio del campo.

En segundo lugar, abordaremos la propuesta del sociólogo estadounidense Howard Becker. Lo que guía la propuesta de este autor es que el trabajo artístico, como toda práctica humana, incorpora la actividad cooperativa de una serie de personas. De esta forma, el arte es, para Becker, resultado de una acción colectiva. Las actividades de cooperación pueden ser efímeras o estables, ejecutadas de acuerdo con normas y patrones establecidos y hacen posible la existencia de la obra de arte. Becker llama mundos del arte a esta red de interacciones.

#### La perspectiva de Pierre Bourdieu: relaciones sociales en el campo del arte

Bourdieu, como dijimos, fue un sociólogo francés (1930-2002). Realizó sus estudios de Filosofía en la École Normale Supérieure de París y en la École Pratique des Hautes Études de la misma ciudad. Produjo una teoría para explicar la sociedad pensada como espacio social, cuya base es tomada de las tres vertientes clásicas de la teoría social: las que produjeron Karl Marx, Max Weber y Emile Durkheim. De cada uno de estos tres autores, incorporó diferentes aspectos que pasaron a formar parte de la concepción de la sociedad de Bourdieu, tratando de superar tanto el objetivismo estructuralista como el puro subjetivismo. Sostuvo que su teoría era un constructivismo estructuralista, en tanto la realidad está construida históricamente y el mun-

do social tiene, al mismo tiempo, estructuras objetivas, independientes de la consciencia y la voluntad. La importancia que ha dado Bourdieu a estos aspectos objetivos, lo han acercado a concepciones deterministas en la relación individuo-sociedad. Asimismo, produjo una teorización sobre la educación y su capacidad de reproducir las desigualdades, así como un estudio sobre el campo del arte y la literatura.

## El espacio social

Antes de entrar de lleno a su teoría del campo artístico, para poder comprenderlo en el marco de su teoría general, haremos referencia a algunos aspectos generales de su teoría de los campos, aunque sin la intención de desarrollar un panorama completo de la misma. Así, diremos brevemente que para Bourdieu la sociedad está estructurada en campos, es decir, espacios sociales en lo que se encuentran tres componentes: capital, posición e interés. En todo el análisis de los campos que realiza este autor, lo social siempre tiene una dimensión histórica, de modo que no puede ser estudiado en el vacío.

Según Lahire, en la teoría de Bourdieu, “un campo es un microcosmos dentro del macrocosmos que constituye el espacio social (nacional) global” (2002, p. 1). Los campos son estructuras objetivas externas que forman espacios estructurados de posiciones e interacciones objetivas concentradas en la producción, la distribución y la apropiación de un capital. Un campo se define, entre otras cosas, por lo que está en juego y tiene reglas propias, irreductibles a las de otros campos. Allí hay agentes que ocupan posiciones y entran en interacción. El autor afirma que el campo es un espacio de luchas y de fuerzas. Esto se debe a que los agentes entran en lucha por la apropiación y la producción de un capital, siguiendo ciertos intereses, determinadas creencias y en base a las reglas de juego de ese campo. Al mismo tiempo, hay fuerzas del campo que atraviesan a todos los agentes que allí participan.

Bourdieu sostiene que el capital “es un poder respecto de un campo” (1990b, p. 283), afirmación que le permite salir de la concepción marxista clásica, ya que el capital puede exceder a lo económico. En el campo se desarrollan luchas que tienen como objetivo la apropiación de un capital específico, o bien la redefinición de ese capital, en los casos en que sea puesto en cuestión.

Al interior de un campo no hay una condición de igualdad entre los agentes. Así, los capitales y las posiciones son desiguales, por lo que Bourdieu desestima visiones idealizadas o ingenuas que desconozcan esta disparidad. Entonces, los agentes ocupan posiciones en distintos niveles, llamadas dominantes y dominadas, de acuerdo con el poder que puedan ejercer en un campo determinado, es decir, según su capital acumulado. Bourdieu enfatiza que estas posiciones se ven de manera relacional, vale decir, en las relaciones de unos con otros, no de manera abstracta ni individual. El autor afirma que “la estructura del campo es un *estado* de la relación de fuerzas entre los agentes o las instituciones implicados en la lucha, o si se prefiere así, de la distribución del capital específico” (Bourdieu, 1990b, p. 136).

Bourdieu distingue varios tipos de capital: el capital económico y el cultural forman los dos grandes principios de estructuración del espacio social. Esto significa que tanto el poder económico como el cultural son importantes para organizar la sociedad –diferenciándose de la mirada marxista más doctrinaria que sólo vería el capital económico–. El capital cultural puede tener tres estados: objetivado, es decir, los objetos culturales, como una escultura, un libro, un monumento y que son transmisibles en su materialidad; incorporado, lo que hemos ligado al cuerpo, lo que hemos aprendido y que no puede ser transmitido instantáneamente, sino adquirido; institucionalizado, lo que está legitimado por las instituciones, es decir, el reconocimiento institucional del capital cultural (Bourdieu, 1987). Por otra parte, el capital económico está formado por los bienes y el dinero. El capital económico y el cultural no tienen una relación directa, lineal –es decir, no puede deducirse que a mayor capital económico, mayor capital cultural, sin matices ni mediaciones– sino que hay una conexión mucho más compleja.

Por otro lado, existen otros dos capitales fundamentales: el capital social y el simbólico. El primero, se refiere a “una red duradera de relaciones más o menos institucionalizadas de conocimiento y reconocimiento mutuos” (Bourdieu, 2000, p. 148), que determinan las influencias y la pertenencia a un grupo. El simbólico es un capital intangible, no material, ya que es el prestigio y la autoridad que tiene un agente, producido por el reconocimiento que recibe de los demás, en función de sus propios capitales. Este capital significa una prueba de distinción (Bourdieu, 2013).

Otro concepto fundamental de la teoría de Bourdieu es el *habitus*: un

sistema de disposiciones adquiridas por medio del aprendizaje implícito o explícito que funciona como un sistema de esquemas generadores, genera estrategias que pueden estar objetivamente conformes con los intereses objetivos de sus autores sin haber sido concebidos expresamente con este fin (Bourdieu, 2002, p. 125).

Por lo tanto, el *habitus* no es un simple hábito, ni tampoco un cálculo puramente racional. Es el resultado de la interiorización de la condición económica y social, a las que se suman la posición y la trayectoria en el campo cultural.

Según el autor, se trata de un

sistema de disposiciones durables y transferibles que funcionan como principios generadores y organizaciones de prácticas y de representaciones que pueden adaptarse objetivamente a su meta sin suponer el proyecto consciente de fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente reguladas y regulares sin ser en nada producto de la obediencia y reglas y, además de ser todo eso, están colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta (Bourdieu, 1991, pp. 88-89).

Esto significa que cuando Bourdieu sostiene que el *habitus* es un sistema de esquemas generadores, se refiere a que produce prácticas y representaciones sin ser totalmente conscientes ni el resultado de un proceso de razonamiento donde se utilizan ciertos medios para llegar a determinados fines. Bourdieu (1998) también dice que produce percepciones, apreciaciones y acciones.

Para la formación del *habitus* es fundamental la experiencia escolar. Así, el autor sostiene que

la escuela proporciona a quienes han estado sometidos a su influencia directa o indirecta, no tanto esquemas de pensamiento específicos y particularizados, sino esta disposición general, generadora de esquemas específicos, susceptibles de aplicarse en campos diferentes del pensamiento y de la acción, que se puede denominar *habitus* cultivado (Bourdieu, 2002, p. 49).

Además de la actividad escolar, el *habitus* se produce por la interiorización de la estructura social. El autor explica que esta incorporación de lo social se puede percibir “en los detalles en apariencia más insignificantes del vestir, de la compostura o de las maneras corporales y verbales los principios fundamentales de la arbitrariedad cultural, situados así fuera de la influencia de la conciencia y de la explicitación” (Bourdieu, 2007, p. 112). Esa concepción implica que los agentes no son ni totalmente libres de actuar por su propia voluntad ni totalmente determinados por las estructuras sociales.

En el marco del espacio social, Bourdieu conceptualiza la importancia de la relación entre las posiciones sociales de los agentes dentro de un campo (concepto relacional), las disposiciones (los *habitus*) y las tomas de posición, que el autor define como las “‘elecciones’ que los agentes sociales llevan a cabo en los ámbitos más diferentes de la práctica, cocina o deporte, música o política, etc.” (1997, p. 16). Estos tres conceptos serán cruciales para comprender el funcionamiento del campo artístico. Desarrollaremos en el apartado siguiente qué características específicas toman en ese campo.

## El campo artístico

Esta breve introducción –que no pretende ser exhaustiva–, nos permitirá comprender la teoría de Bourdieu sobre el campo artístico. Para trabajar sobre este concepto, el autor se propone superar las dicotomías entre varias duplas conceptuales o escuelas, tal como lo han hecho otros teóricos. Puntualmente, Bourdieu sostiene que dejará atrás las dicotomías entre, en primer lugar, las interpretaciones internas y externas (o las lógicas del “reflejo”), es decir, aquellas a las que hemos hecho referencia en el Capítulo 1 de este libro, llamadas también humanistas y sociologistas. En segundo lugar, quiere superar la oposición que tiene lugar, dentro de los intérpretes internos, entre la obra de arte particular y la intertextualidad (es decir, la relación entre varias obras). Tercero, la dualidad entre el individuo y la sociedad –que pertenece a una

discusión clásica en las teorías sociales—. Por último, la dicotomía entre el discurso normativo (que participa de la celebración al arte) y el discurso positivista (que niega el valor artístico de una obra) (Bourdieu, 1990a). Además de estas oposiciones, el sociólogo señala un problema particular de este campo: el reduccionismo económico, “que impide reconocer como tal la economía específica del campo literario y artístico y la forma particular de creencia en que ella se basa” (Bourdieu, 1990a, p. 9). Es decir que la forma en que se organiza y funciona este campo no se da por la lógica económica, sino de un modo particular que veremos seguidamente. Sin dudas, en este aspecto, Bourdieu está discutiendo con las visiones economicistas más cercanas al marxismo.

Así como dijimos que para este autor el análisis de lo social siempre debe ser relacional, lo mismo se aplica para este campo específico. Para Bourdieu (1997)

hay que aplicar el modo de pensamiento relacional al espacio social de los productores [culturales y artísticos]: el microcosmos social en el que se producen las obras culturales, campo literario, campo artístico, campo científico, etc., es un espacio de relaciones objetivas entre posiciones —la del artista consagrado y la del artista maldito por ejemplo— y sólo se puede comprender lo que ocurre en él si se sitúa a cada agente o cada institución en sus relaciones objetivas con todos los demás (p. 60).

En este sentido, Bourdieu no solo se refiere al campo artístico de una forma relacional, sino que conjura la mirada que señala las determinaciones económicas externas como el eje de lo que sucede en su interior, ya que las transformaciones económicas o políticas solo influyen en la estructura del campo si se entiende que este tiene un cierto grado de autonomía, nunca de forma mecánica.

El proceso de constitución y autonomización del campo artístico se inicia a partir del Renacimiento y culmina en la segunda mitad del siglo XIX (con la idea de “el arte por el arte”, es decir, sin otro interés o relación con el mundo que el propio arte), como veremos más adelante. Entonces, el campo artístico se constituye en el siglo XIX y se atribuye como ley fundamental el derrocamiento de la ley económica, es decir, la implantación de su propia ley de funcionamiento, no dependiente de la forma en que lo hace la economía. Así, en este campo se disocian completamente los fines lucrativos y los fines específicos del universo artístico (Bourdieu, 1997). De este modo, surge la noción de “arte puro”, esto es,

única forma de arte verdadero según las normas específicas del campo autónomo, rechaza los fines comerciales, es decir la subordinación del artista, y sobre todo de su producción, a unas demandas externas y a las sanciones de esas demandas que son las sanciones económicas. Se constituye sobre la base de una ley fundamental que es la negación (o la denegación) de la economía: que nadie entre aquí si tiene preocupaciones comerciales (Bourdieu, 1997, p. 150).

Así, el campo artístico se basa en un verdadero “interés por el desinterés” (Bourdieu, 1997, p. 186), es decir, lo que importa es el desinterés económico. Por ello, el autor dice que el mundo artístico funciona como un “mundo económico invertido”, donde “las ‘locuras’ más antieconómicas son en determinadas condiciones ‘razonables’ puesto que el desinterés está reconocido y recompensado” (p. 186). En este sentido, en el campo del arte es fundamental la *illusio*, esto es, el interés que les agentes tienen allí, la creencia de que el juego vale la pena, de que merece ser jugado. Bourdieu se refiere con esto a que en el campo lo que importa es aceptar y jugar con las reglas de dicho espacio.

Si, como dijimos, el capital es un poder respecto de un campo, entonces en el campo artístico, el capital propio que se disputa es el capital artístico. Este capital tiene la particularidad de que es un capital simbólico, es decir, de reconocimiento, que puede estar institucionalizado o no y supone la creencia en ese capital por parte de los agentes del campo, por lo que “se basa en la creencia, es decir en las categorías de percepción y de valoración en vigor en el campo” (Bourdieu, 1997, p. 186). Para ejemplificar, el autor se refiere al fetichismo que genera el nombre de le autor y el efecto “mágico” de la firma.

En este sentido, el sociólogo sostiene que se produce una “economía de los bienes simbólicos”, es decir, un intercambio de bienes simbólicos (intangibles). Esta economía particular, “se opone al toma y daca de la economía económica en tanto que se basa no en un sujeto calculador sino en un agente socialmente predispuesto a entrar, sin intención ni cálculo, en el juego del intercambio” (Bourdieu, 1997, p. 167).

Para comprender mejor la complejidad del concepto de “economía de los bienes simbólicos” –central para el campo artístico y literario–, y la ambigüedad que implica, citamos nuevamente al autor cuando explica que

se basa en la represión o la censura del interés económico (en el sentido restringido del término). Consecuentemente, la verdad económica, es decir el precio, se ha de ocultar activa o pasivamente o dejar sin precisar. La economía de los bienes simbólicos es una economía de lo difuso y de lo indeterminado. Se basa en un tabú de la explicitación (tabú que el análisis infringe, por definición, exponiéndose así a hacer que parezcan calculadoras e interesadas unas prácticas que se definen por su oposición en contra del cálculo y del interés) (Bourdieu, 1997, p. 196).

Recordemos que los campos son espacios de luchas y, en este caso, priman las luchas por la legitimidad, el reconocimiento, la autoridad. Se lucha por el poder simbólico, que es un poder invisible, eufemizado, que no es económico ni físico.

Uno de los conceptos que más debates ha generado a lo largo de la historia por parte de las distintas disciplinas que se han ocupado del arte es, justamente, el de obra de arte. Bourdieu no duda en entrar en la disputa, dando una definición que podríamos calificar como típicamente sociológica. Así, define la obra de arte en función del campo, y no por sus cualidades intrínsecas ni fetichistas de belleza, estéticas o por la calidad de su autor. De esta forma, Bourdieu

denuncia otro tipo de definiciones e intenta concentrarse en una que permita un abordaje sociológico, aún a costa de ser criticado por desacralizar la obra de arte, de quitarla del lugar especial en que fue puesta durante siglos por diversas corrientes de pensamiento.

Según Bourdieu (1990a), “la obra de arte es un objeto que sólo existe como tal por la creencia (colectiva) que lo conoce y lo reconoce como obra de arte”, es, por lo tanto un “objeto simbólico dotado de valor”, únicamente “si es conocida y reconocida, es decir, instituida socialmente como obra de arte y recibida por espectadores aptos para reconocerla y conocerla como tal” (p. 10). De este modo, no solo interesan los artistas, sino también otros agentes sociales que participan del campo, como los museos, las galerías, las academias, los críticos de arte, los editores, los jurados, entre otros. Con esta definición, el autor quita del análisis de la obra de arte las interpretaciones que se basan en lo que tendría de espiritual, mágico, eterno o bello. Estas cualidades no son propias de la obra de arte, sino que son atribuidas en un tiempo y momento determinados, en función de una creencia, por los agentes del campo. Es, entonces, la institución de un objeto o acción como obra y su recepción como tal, los que permiten definir si algo es o no arte. Los efectos en el público, como goce, deleite o satisfacción, no proceden como categoría para identificar una obra, como tampoco los efectos contrarios. Del mismo modo, no son la inspiración de la artista, sus habilidades especiales, su “genio”, ni sus características psicológicas o espirituales las que determinan que una creación sea obra o no.

### **Funcionamiento del campo del arte**

Recordemos que, como señalamos al inicio de este capítulo, los campos se caracterizan por ser campos de fuerzas y de luchas para transformarlos, y estas características se mantienen en el campo del arte. Este campo se ubica dentro del campo del poder. Sin embargo, el campo del arte tiene la particularidad de que es relativamente autónomo, es decir, ni totalmente autónomo ni enteramente dependiente del campo económico o del campo político, con lo cual Bourdieu se distancia de las teorías que sustentan una u otra afirmación.

El campo artístico funciona como una “mediación específica” (Bourdieu, 1990a, p. 1) entre las determinaciones externas y la producción cultural, así como entre la obra y la clase productora o consumidora. Esto significa que no hay una relación directa entre determinaciones y producción, ni entre obra y producción/consumo. Siempre está entre ellos el campo. Esta aseveración implica no solo una definición conceptual, sino también metodológica, en la medida en que no pueden estudiarse las obras, los agentes, las influencias económicas y políticas, sin tener en consideración ese aspecto relacional y mediador que implica la existencia del campo.

Dijimos antes que en un campo hay diferentes posiciones. Como el campo artístico está poco institucionalizado<sup>15</sup>, las posiciones de los agentes se ven a través de las propiedades de los productores de obras, es decir, las prácticas y los bienes –simbólicos– de los artistas. Asimismo, las tomas de posición específicas son el conjunto de las manifestaciones de los agentes,

<sup>15</sup> Para entender a qué se refiere Bourdieu con la afirmación de que este campo está poco institucionalizado, citamos sus propias palabras: “esto se ve, entre otros indicios, en la ausencia total de arbitraje o de garantía jurídica o institucional en los conflictos de prioridad o de autoridad, y de manera más general, en las luchas por la defensa o la conquista de las posiciones dominantes” (1990a, p. 4).

por tanto, los estilos, las obras literarias o artísticas, así como las acciones no específicas que pueden ser políticas o éticas. Todas ellas dependen de las posiciones que les agentes ocupen en el campo, a saber, de la distribución desigual del capital simbólico (Bourdieu, 1990a, 1997). Vemos, de este modo, cómo interactúan en este campo los componentes fundamentales del mismo –que hemos definido antes–: el capital, los agentes, las posiciones y las tomas de posición. Del mismo modo, la lucha en este campo está generada por el sistema de oposiciones entre los agentes. Con respecto a esto, hay en este campo una particularidad: estar implicado en la lucha es ser objeto de críticas, ataques, polémicas, y este involucramiento –aunque sea valorado negativamente– es un criterio de pertenencia al campo.

Según el autor, metodológicamente, ambos aspectos (las posiciones y las tomas de posición) no puede estudiarse por separado, con lo cual propone una visión que incorpore tanto a los productores de arte como a las obras, sin excluir ninguno de los dos. Esta es una de las formas de superar las dicotomías que mencionamos al comienzo.

Ahora bien, en fase de equilibrio del campo artístico, no tienen el mismo peso las posiciones (los agentes) y las tomas de posición (las obras). “El *espacio de las posiciones* tiende a imponer el *espacio de las tomas de posición*”, afirma el Bourdieu (1990a, p. 4). Como consecuencia de eso, cuando se produce un cambio en el campo artístico, por ejemplo, las revoluciones artísticas o literarias, este resulta de las transformaciones de la correlación de fuerzas del espacio de las posiciones. Sin embargo, Bourdieu aclara que el efecto no es mecánico, por lo que la transformación de las posiciones no redundaría directamente en un cambio en las tomas de posición. Sino que hay una mediación por los *habitus* de los agentes: las disposiciones, el sentido de la orientación social, que está asociado al origen social (Bourdieu, 1990a).

Recordemos que en los campos los agentes ocupan posiciones dominantes o dominadas. En el campo artístico, como la relación entre las tomas de posición y las posiciones no es directa, el autor dice que existe una homología de posición entre ambas, lo que significa que los diferentes géneros y estilos se relacionan entre sí de la misma manera como lo hacen sus autores (Bourdieu, 1990a). Quiere decir con esto que la importancia en términos de dominación de un género o de un estilo artístico respecto de otros, se da del mismo modo en que el autor de ese género se posiciona de forma dominante respecto de otros. De eso se trata la homología.

Según Bourdieu, debido a estos principios de funcionamiento del campo artístico, no pueden estudiarse las tomas de posición (las obras) sin las posiciones, superando de este modo la visión interna o humanista de la que hablábamos antes. Asimismo, tampoco puede basarse en un criterio económico, puesto que el campo produce su economía específica y su creencia, superando de este modo la visión sociologista y economicista.

Ahora bien, Bourdieu avanza en el análisis y la teorización del campo artístico, y analiza los principios de heteronomía y autonomía dentro del campo artístico. Según el sociólogo, el campo artístico puede tener un principio de jerarquización heterónoma si se impone la ley del campo de poder y económico (el éxito), o bien un principio de jerarquización autónoma si es autónomo respecto de las leyes del mercado y lo que vale es la consagración específica (el prestigio literario o artístico), producida por otros agentes del campo. Cuanto más autónomo es el



campo artístico, más se convierte en un campo de producción restringida, puesto que los productores solo tienen por clientes a otros productores (por ej.: las vanguardias como “clubes de admiración mutua”). Esto ha implicado un progresivo alejamiento de la producción artística del público común, cuestión que veremos en el Capítulo 3.

Según Bourdieu (1997), la estructura de este campo enfrenta

a los intelectuales, ricos en capital cultural y pobres (relativamente) en capital económico, y a los empresarios de la industria y del comercio, ricos en capital económico y pobres (relativamente) en capital cultural. Por un lado, la independencia máxima respecto a la demanda del mercado y la exaltación de los valores de desinterés; por el otro, la dependencia directa, recompensada por el éxito inmediato, respecto a la demanda burguesa (...), incluso popular (p. 66).

Por eso, es fundamental señalar que hay un subcampo de producción restringida y un subcampo de gran producción. De esta forma, el campo del arte se estructura por la oposición entre los productores más autónomos y los productores más heterónomos, en la que ambos luchan por la aplicación de uno de los dos principios de jerarquización. Asimismo hay, dentro de los productores autónomos, luchas por la legitimación, cuando algunos recusan el principio de legitimación dominante, lo que Bourdieu, en analogía con la religión, llama “herejía”, mientras que otros quieren conservarlo. El autor señala que estas luchas y los cambios que conllevan pueden ser independientes de los factores externos al campo.

### Las reglas del arte

Para profundizar el análisis y ejemplificar los conceptos vistos en los apartados anteriores, veremos uno de los textos en que Bourdieu plasmó su estudio empírico sobre el campo literario francés: *Las reglas del arte* (2005). Este caso nos permite comprender de manera más concreta el funcionamiento del campo artístico y literario.

Es importante destacar que para este autor la noción de campo de producción cultural – artístico, literario y científico– permite romper con las vagas referencias al mundo social, al que se ha llamado “contexto”, “medio” o “trasfondo social”, utilizadas por la Historia social del arte y la Literatura. Como se señaló antes, para Bourdieu, la teoría de los campos conduce a rechazar tanto la puesta en relación directa de la biografía individual y la obra –o de la clase social de origen y la obra– como el análisis interno de una obra singular o aún la puesta en relación de un conjunto de obras. Para el sociólogo francés es necesario hacerlo de manera conjunta. De este modo, nos propone en *Las reglas del arte* abordar a la vez las condiciones de producción de la obra del escritor Gustave Flaubert y la aparición, al interior del campo social francés, de un campo literario como espacio relativamente autónomo que comienza a desarrollarse según reglas particulares, especificando un nuevo tipo de capital y de intereses.

En este libro se interroga, entonces, por el proceso histórico de autonomización del campo literario en Francia durante el Segundo Imperio (siglo XIX), en que los escritores del denomina-

do “arte por el arte” –Charles Baudelaire, Gustave Flaubert, entre otros– jugaron un rol importante. Los cambios morfológicos de la sociedad –causados, por ejemplo, por el flujo migratorio de jóvenes con capital cultural pero sin capital económico– produjeron una transformación de las relaciones entre los escritores y el campo del poder. El cambio supuso el paso de una dominación centrada en las vinculaciones personales –en relación a un mecenas– a una dominación estructural, menos percibida pero más compleja a causa del mayor número de agentes y relaciones en juego –por ejemplo, aparece un público diferenciado, casas de edición, críticos profesionales, juicio de pares, etc.– y de estrategias posibles. Fue entonces la ideología de “el arte por el arte” la que dio toda su fuerza a la autonomía de su trabajo y de los valores que la sostenían. Así, en esa época se considera a la literatura como obra de arte que obedece solo a las reglas que ella misma se da y que no está obligada a ser útil (como el “arte social”) ni comprometida con determinadas causas, ni con el gusto del público burgués (el “arte burgués”).

La consolidación de la autonomía de este universo de los escritores se expresa en el hecho de que la consagración de un escritor que se da progresivamente al interior del campo por parte de los otros escritores: es la consagración la que constituye la especificidad del capital literario. Tal como señalamos antes respecto del campo artístico, el reconocimiento de los pares juega el rol de criterio clasificador, marcando así los límites de lo que será considerado en cada caso literatura y aquello denostado como folletín o escritura utilitaria.

En el preámbulo de *Las reglas del arte*, Bourdieu se hace preguntas que son interesantes para comprender sus desarrollos posteriores en torno a la relación entre arte y sociedad:

¿Implica la reivindicación de la autonomía de la literatura [...] una lectura exclusivamente literaria de los textos literarios? [...] ¿Por qué a tantos críticos, escritores, filósofos les complace tanto sostener que la experiencia de la obra de arte es inefable, que escapa por definición al conocimiento racional (...), esa furia por afirmar la irreductibilidad de la obra de arte o, para usar una palabra más apropiada, su trascendencia? [...] ¿Por qué tanto empeño en conferir a la obra de arte –y al conocimiento al que apela– ese *estatuto de excepción*? (Bourdieu, 2005, pp. 10-11).

En base a ello, establece el rol que debería tener el sociólogo que analice el campo artístico. En primer lugar, debe dar cuenta, no de lo evidente o de los datos inmediatos de la experiencia sensible sino de las condiciones sociales de la producción y de la recepción de la obra de arte, lo cual, lejos de reducir o destruir, intensifica la experiencia literaria. Bourdieu intenta, de este modo, superar las dicotomías planteadas al inicio de este capítulo. Analiza desde esta perspectiva el caso específico de Flaubert, estudiando no la singularidad de le “creador”, sino las relaciones que vuelven inteligible a la obra, reconstruyendo el punto del espacio social a partir del cual se formó la visión del mundo del artista. En segundo lugar, según Bourdieu (2005), el sociólogo debe comprender la génesis social del campo literario, de la creencia que lo sostiene, del juego de lenguajes que en él se produce, de los intereses y de las apuestas materiales o simbólicas que allí se engendran. En tercer lugar, debe buscar en la lógica del

campo literario o artístico, el principio de la existencia de la obra de arte en lo que tiene de histórico y también de transhistórico. Por último, le sociólogo del arte debe renunciar al interés único por la forma pura en pos de una comprensión desde lo social.

En el apartado “La conquista de la autonomía” del mismo libro, Bourdieu realiza una presentación y una lectura de Flaubert –particularmente de *La educación sentimental* del año 1869– con el propósito de prepararse para “penetrar en el análisis sociológico del mundo social en el que ha sido escrita [su obra] y lo que pone de manifiesto” (Bourdieu, 2005, p. 79). Solo un análisis de la génesis del campo literario en el que se constituye el proyecto de Flaubert puede conducir a una comprensión tanto de la obra como del trabajo gracias al cual el autor consiguió ponerla en marcha. Tanto Flaubert como Baudelaire –y otros escritores– contribuyeron a la constitución del campo literario como un mundo diferente a otros, sujeto a sus propias leyes. Bourdieu, entonces, comienza por reponer el contexto histórico y social previo a la obra de Flaubert, el cual se caracterizó por la expansión industrial del Segundo Imperio en la época de Napoleón III, la emergencia de industriales y comerciantes de mucho capital económico – “nuevos ricos sin cultura” (Bourdieu, 2005, p. 80)–, la presencia de escritores y artistas sometidos a nuevas formas de dominación, un sentimiento de horror por la figura del burgués, la consideración de Napoleón III como impostor, quien hacía fiestas y daba regalos para ganarse a la prensa, escritores y pintores.

Era, entonces, una sociedad muy distinta a la erudita y a la de los clubes de la aristocracia del siglo XVIII. La relación entre productores culturales y dominadores ya no se relacionaba con la figura de le mecenas o protectore oficial del cual le artista dependía. Se produce una “subordinación estructural” (Bourdieu, 2005, p. 82) que se impone de diferente forma a les autores, según su posición en el campo y que se instituye a través de dos mediaciones principales: por un lado, el mercado, directamente, a través de sanciones o imposiciones sobre las empresas literarias o cifras de venta, en la generación de puestos de trabajo, etc., e indirectamente a partir de nuevos puestos de trabajo en sectores como el periodismo, la edición, la ilustración, entre otros. Por otro lado, a través de los salones como lugares de generación de vínculos duraderos, basados en afinidades de estilo de vida y sistemas de valores que unen a escritores con ciertos sectores de la alta sociedad.

Al no haber instancias específicas de consagración –la universidad, por ejemplo–, se identifica un dominio directo de las instancias políticas y miembros de la familia imperial sobre el campo literario y artístico, no sólo por sanciones –como la censura– sino también por beneficios simbólicos y materiales – como pensiones, cargos y distinciones.

En ese contexto, los salones asumieron un rol vital en tanto lugares donde les escritores y artistas podían juntarse por afinidades y entrar en contacto con personas poderosas. También se instituyeron como refugios elitistas frente a la literatura industrial y de les periodistas literates. Por último, fueron el medio para constituir articulaciones entre los campos: “los que ostentaban el poder político trataban de imponer su visión a los artistas y de apropiarse de la consagración y legitimación de la cual estos gozaban” (Bourdieu, 2005, p. 84) y les escritores y artistas actuaban “como peticionarios o grupos de presión, luchaban por asegurarse el control de

las prebendas materiales y simbólicas repartidas por el Estado” (Bourdieu, 2005, p. 84-85). Se produjo, así, una imbricación del campo literario y el campo político, consiguiendo aquello que no proveía el mercado. Por ejemplo, Bourdieu nombra el Salón de la Princesa Mathilde, quien acogió a Flaubert y pretendía actuar como mecenas y protectora de las artes. Los salones contribuyeron a estructurar el campo literario en torno a “literatos eclécticos y mundanos reunidos en los salones de la corte, grandes escritores elitistas, agrupados alrededor de la princesa Mathilde (...) y, por último, cenáculos de la bohemia (Bourdieu, 2005, p. 87).

Por otro lado, adquiere un rol particular y dominante la prensa, la cual amenazaba de censura y creaba reputación y porvenires a escritores y artistas. Los directores de periódicos iban a los salones y tenían vínculos con los dirigentes políticos. La prensa, a menudo, estaba bajo control de banqueros y condenada a dar cuenta de acontecimientos oficiales. Dio lugar al folletín, caratulado como “literatura industrial”, ya que se fabricaba según el gusto del público. La prensa, entonces, fue un indicio, entre otros, de la expansión del mercado de bienes culturales.

Se sumó a este contexto el flujo poblacional de jóvenes sin fortuna y formados en Humanidades que iban a París a probar suerte como escritores o artistas. Aquí, Bourdieu identifica uno de los determinantes del proceso de autonomización de los campos literario y artístico y de la transformación correlativa de la relación entre el campo del arte y la literatura y el campo político. Se creó, para él, un estilo de vida bohemia, contra la existencia formal de artistas oficiales y contra las rutinas de la vida burguesa. Los novelistas aportaron al “reconocimiento público de la nueva entidad social, especialmente al inventar y difundir la noción misma de bohemia y a la construcción de su identidad, valores, normas y mitos” (Bourdieu, 2005, p. 91).

En suma,

el campo literario y artístico se constituye como tal en y por oposición a un mundo “burgués” que jamás hasta entonces había afirmado de ese modo sus valores y su pretensión de controlar los instrumentos de legitimación en el ámbito de arte y de la literatura y que, a través de la prensa, trataba de imponer una definición degradada y degradante de la producción cultural” (Bourdieu, 2005, p. 95).

Asimismo, había un desprecio por los nuevos ricos “sin cultura” que privilegiaban obras banales y vehiculizadas por la prensa. Así, los escritores se dedicaron al arte independiente, desinteresado.

Por otra parte, como ya mencionamos, para Bourdieu es preciso rechazar la idea de una determinación directa de las condiciones económicas y políticas del campo literario. Es decir, para el autor, “a partir de la posición muy particular que ocupan en el microcosmos literario (...), [los artistas] aprehenden una coyuntura política que, percibida a través de las categorías de percepción inherentes a sus disposiciones, legitima y solicita su propensión a la independencia” (Bourdieu, 2005, p. 97).

De esta manera, Bourdieu reconoce en esa época y contexto histórico tres tipos de arte: el arte burgués, vinculado a la clase dominante; el denominado arte social, que busca tener una

función social o política –aquel producido por republicanos, demócratas, socialistas– y el llamado “arte por el arte”, una posición por hacer –es decir, está en construcción– y que no tiene un equivalente en el campo de poder –como sí lo tiene el arte burgués y el arte social–. Además, el “arte por el arte” tiene una posición dominante –compuesta por grandes escritores elitistas reunidos en los salones– y una posición dominada –a la cual pertenecen artistas bohemios, sin capital económico–. El “arte por el arte”, entonces, se caracteriza porque no está regido por lo útil ni por el gusto burgués y porque la obra no responde al poder dominante ni al mercado, sino a sus propios cánones y leyes. Además les artistas rechazan el arte burgués pero anhelan el reconocimiento social y también aparece la idea de ser profesional de tiempo completo, proponiendo el distanciamiento de las instituciones –sea del Estado, la Academia, el periodismo– y rechazando el compromiso, la consagración oficial y la prédica ética o política. Por último, los artistas del “arte por el arte” se niegan a someterse a las aspiraciones del público.

En síntesis, hasta aquí, hemos presentado, en primer lugar, la teoría de los campos de Bourdieu para, en segundo término, abordar específicamente cómo se conformó el campo artístico y qué características asumió. Es preciso que tengamos en cuenta que su análisis es situado, histórica y socialmente, es decir, es un estudio empírico sobre el campo literario francés del siglo XIX y que muchas veces, su extrapolación a otros casos puede no ser pertinente. Esto supone repensar y tener un estricto control sobre el lugar que ocupa la teoría en nuestras investigaciones y cómo utilizamos las categorías, los conceptos y las articulaciones analíticas que propone Bourdieu.

A continuación veremos la propuesta de Howard Becker, quien también nos ofrece un marco de análisis sobre la relación entre arte y sociedad en el marco de la Sociología del arte.

## Howard Becker y los mundos del arte

Howard Becker nació en 1928 y es un sociólogo estadounidense y pianista profesional de jazz. Estudió y se doctoró en Sociología en la Universidad de Chicago. Ha desarrollado sus trabajos en torno a la desviación, la educación, las profesiones y el arte, así como sobre la metodología y la escritura en las Ciencias sociales. Es heredero de la corriente de pensamiento microsociológica denominada interaccionismo simbólico, a la cual también pertenecieron Thomas Luckmann, Alfred Schütz y Erving Goffman. Esta perspectiva surgió como una alternativa al paradigma estructural-funcionalista, dominante hasta ese momento en la Sociología norteamericana, el cual focalizaba en un análisis macrosociológico que consideraba a la sociedad como estructura o sistema estable, autoregulado y en equilibrio, compuesto de partes –estructuras especializadas o instituciones sociales– que cumplían una función particular contribuyendo a mantener el normal desarrollo del conjunto. Frente a ello, el enfoque del interaccionismo simbólico propuso prestar atención casi exclusiva a la comprensión de la acción social desde el punto de vista de los actores. Así, metodológicamente, se enfatizó en comprender la definición que daba el individuo de sí mismo e interpretar lo que los actores hacían en una si-

tuación y contexto particular. El foco de estudio e investigación propuesto era, entonces, la trama de experiencias compartidas, los sujetos y sus interacciones sociales y sus intercambios simbólicos –en referencia al análisis de gestos, palabras y expresiones–.

La Sociología del arte puso su atención tradicionalmente en las relaciones entre la obra o le artista y la vida social. Lo que guía la propuesta de Becker es que “el arte es una actividad, algo que se hace” (Benzecry y Becker, 2009, p. 99) y que el trabajo artístico, como toda práctica humana, incorpora la actividad cooperativa de una serie de personas y la división del trabajo. De esta forma, el arte es, para el autor, resultado de una acción colectiva. Las actividades de cooperación pueden ser efímeras o estables, ejecutadas de acuerdo con normas y patrones establecidos y hacen posible la existencia de la obra de arte. Becker llama mundos del arte a esta red de interacciones. El autor analiza, así, diferentes producciones artísticas sin atenerse a jerarquías o prestigios, que van desde obras de artistas como Tiziano, historietas, temas de rock, obras de Beethoven, hasta películas de Hollywood.

En 1982, publica, entonces, *Los mundos del arte* (traducido al español por primera vez en 2008), donde estudia las redes de interacciones y las actividades colectivas que dan lugar al arte. Este libro se convertirá en obra de referencia en este ámbito. Lo interesante aquí es que el autor cruza

la singularidad del objeto cultural con las preguntas sociológicas que atraviesan diversos mundos sociales: los procesos de socialización e iniciación, las ceremonias que producen membresía, los mecanismos que resguardan las fronteras entre disciplinas similares y la acumulación de recursos que esto permite (Benzecry y Becker, 2009, p. 100).

Más tarde, Becker publicó en coautoría con Faulkner *El jazz en acción: la dinámica de los músicos sobre el escenario*, en donde se interesa por la práctica musical, centrándose en lo que los músicos de jazz hacen cuando están en un escenario, las habilidades que movilizan y las estrategias que desarrollan, haciendo y rehaciendo el "repertorio" en la acción e interacción colectiva (Faulkner y Becker, 2011). A continuación, desarrollaremos la perspectiva del autor abordando ambos libros, centrales a la hora de analizar cómo funciona para él el arte desde el punto de vista de la Sociología.

## Los mundos del arte

En *Los mundos del arte*, Becker (2008), al igual que Bourdieu, critica especialmente las teorías que sostienen la idea de le artista como una persona con dotes especiales que crea trabajos de belleza y profundidad excepcionales, y que expresan emociones humanas. Este libro, entonces, propone una mirada del arte como fenómeno social, respondiendo a una serie de preguntas: ¿qué es y qué no es arte?, ¿cómo se define quién es artista?, ¿cómo se explica la

existencia de una obra de arte?, ¿cómo se produce la cooperación en el mundo del arte?, ¿cuál es el lugar de las convenciones?, ¿cómo se obtienen recursos?, etc.

En el “Prefacio”, Becker parte de comprender el arte como el trabajo que hacen algunas personas, poniendo énfasis en los patrones de cooperación entre sí y no en las obras o en los artistas. De esta forma, sostiene que el arte no es algo muy diferente a otras clases de trabajo. Es así que los artistas son entendidos como trabajadores, y no -coincide en esto con Bourdieu- como genios o seres excepcionales. A su análisis, Becker incorpora la idea de mundo del arte, es decir una “red de personas cuya actividad cooperativa, organizada a través de su conocimiento conjunto de los medios convencionales de hacer cosas, produce el tipo de trabajos artísticos que caracterizan al mundo de arte” (Becker, 2008, p.10). El autor se concentra en las formas de organización social, por ende, su análisis es social y organizacional, no estético.

Becker se posiciona contra la visión internista desarrollada en la Introducción de este libro, y centrada en la creencia de le artista como un genio, en la excepcionalidad de su creatividad y en que en el arte se expresa el carácter esencial de la sociedad. En este sentido, la tradición dominante toma a le artista y a la obra de arte y no a la red de cooperación como puntos centrales del análisis del arte en tanto fenómeno social. Así, Becker propone hacer una Sociología de las ocupaciones aplicadas al trabajo artístico.

En el capítulo “Mundos del arte y actividad colectiva”, el autor enfatiza que el arte es una actividad, ya que hay una idea que debe ejecutarse, adopta algún tipo de forma física y en dicha ejecución hay redes cooperativas complejas a través de las cuales el arte tiene lugar. En algunos casos, se necesitan ciertas habilidades y formaciones. Otra actividad importante para la producción de obras es “la fabricación y distribución de materiales y equipos necesarios”:

Los instrumentos musicales, las pinturas y telas, las zapatillas y el vestuario de los bailarines, las cámaras y la película; todo ello debe hacerse y estar a disposición de las personas que lo utilizan para producir obras de arte (Becker, 2008, p. 20).

El trabajo, de este modo, se distribuye entre distintos actores y actividades: las actividades de apoyo que son las consideradas técnicas y domésticas; las actividades de respuesta y apreciación, propias de quienes responden al trabajo terminado y las actividades de creación y mantenimiento de la razón de ser de la obra de arte, llevadas a cabo por quienes elaboran los argumentos estéticos y la justificación filosófica de una obra.

En contraste con la perspectiva que ve a le artista como el único ser capaz de producir el objeto artístico, “en un mundo del arte cohabitan múltiples individuos y es solo por ‘medio de su cooperación’ que la obra de arte que finalmente vemos cobra existencia y perdura” (Becker, 2008, p. 17). Por ejemplo, en la industria cinematográfica, donde cada tarea se encuentra encargada a una especialista y donde no se puede asegurar que haya únicamente una artista, ¿quién produce la obra?, ¿es le actore principal o es le direttore o quien escribe el guión? Cada quien tiene un conjunto específico de tareas a su cargo. Lo mismo sucede, por ejemplo, en

la puesta en escena de una ópera en un teatro. Son situaciones complejas que requieren múltiples actores y actividades para poder llevarse a cabo.

Tenemos, entonces, a le artista, que tiene la actividad central y a un grupo de apoyo. Para Becker entra en juego la idea de reputación –que es importante como para Bourdieu–, por eso se considera relevante si le artista hizo la obra o no. Le artista trabaja en el centro de una red de personas y se forma un vínculo cooperativo cuando depende de otros. Pero le artista enfrenta alternativas en todo vínculo cooperativo –lo que quiere, lo que el grupo de apoyo sugiere, entre otros–.

A su vez, para el autor estadounidense, en la producción de una obra de arte entran en juego las convenciones. ¿Cómo llegan todas estas personas a acordar los términos de la cooperación? Hay acuerdos previos que se hicieron habituales, la forma convencional de hacer un arte, es decir las convenciones artísticas, todas las decisiones que deban tomarse y que además regulan las relaciones entre artistas y público y la coordinación eficiente de actividades entre artistas y personal de apoyo. Es preciso decir que, si bien toda convención está estandarizada, no es inmutable, por lo tanto, puede cambiar. Así, las convenciones se enseñan, se adquieren, pero también se pueden ignorar.

En suma, el concepto de mundos del arte es para Becker la unidad básica de su propuesta de análisis. Las obras de arte no son el producto de un genio o de un don especial, sino de una red cooperativa. Dichas formas son efímeras, pero muchas veces se transforman en patrones estables de comportamiento. Por ejemplo, la notación de una pieza musical, la escala de colores de una pintura, los encuadres y planos del cine y la fotografía, no son más que la cristalización de una rutina que logra, con el paso del tiempo, convertirse en un patrón dominante de actividad colectiva. Ello facilita tanto la interacción y, de esta manera, la producción de resultados, como también la inclusión de nuevos miembros. Son productos colectivos. Por último, para su análisis, Becker propone que el análisis sociológico de un mundo social debe percibir cuándo, dónde y cómo les participantes establecen líneas que distinguen lo característico, es decir, qué es arte y qué no. Encontramos aquí también una similitud con la teoría de Bourdieu, en cuanto para él son los agentes del campo y sus reglas de funcionamiento, los que determinan qué es considerado arte.

## **Sobre los repertorios y la coordinación de una acción colectiva en el arte**

El trabajo de Faulkner y Becker (2011), *El jazz en acción. La dinámica de los músicos sobre el escenario*, ahonda en algunas cuestiones puntuales del mundo del arte y privilegia la forma descriptiva con la particularidad de ser los propios autores músicos de jazz. Esto les permite incorporar cuestiones biográficas y un registro personal a lo largo de todo el libro, a la vez que utilizaron narraciones sobre “incidentes y presentaciones, de carreras y situaciones, para poner de manifiesto los mecanismos corrientes mediante los cuales los músicos crean y conservan el repertorio que sostiene su emprendimiento colectivo” (Faulkner y Becker, 2011, p. 286). Los



autores se concentran en la práctica específica de la música de jazz no solo porque son músicos de ese género, sino también porque este requiere cierta forma de ejecución basada en acuerdos entre los ejecutantes, sin los cuales no sería posible seguir adelante con esta práctica. Por ello, el caso del jazz permite entender de forma empírica la teoría de los mundos del arte, del mismo modo en que, como vimos anteriormente, el estudio del nacimiento del campo literario y artístico en París del siglo XIX es la base a partir de la cual Bourdieu escribe su teoría sobre este campo.

Faulkner y Becker analizan el problema de la coordinación de una acción colectiva, pues para ellos los músicos de jazz pueden tocar sin haber ensayado y lo hacen bien. Así,

el principal objetivo no es entender la ejecución de una rutina compartida ya conocida, sino más bien la creación colectiva de una actuación, algunos de cuyos elementos deben inventarse en el momento, de modo que la coherencia de la actuación proviene tanto de lo inventado como de lo ya sabido (Faulkner y Becker, 2011, p. 267).

Es decir, a la hora de la acción se activan ciertos recursos, acuerdos compartidos y repertorios, los cuales se van negociando entre los músicos y facilitan su interacción. La improvisación es una conjunción entre espontaneidad y un formato previo dado. Faulkner y Becker tratan el problema desde el concepto de cultura y critican dos cuestiones: por un lado, que la cultura no da pautas de qué hacer siempre y, por otro lado, que la cultura no implica automatismos.

Siendo sociólogos, a partir de este estudio, tratan de proponer alguna generalización que ayude a comprender otras áreas de actividad colectiva. Así, sostienen que “cuando las personas actúan juntas en pos de un objetivo común no actúan al azar ni tampoco responden a la situación sin pensar, sino que negocian” (Faulkner y Becker, 2011, p. 273). Los autores no vieron cómo el repertorio se elige o no sino cómo se construye y cómo se conserva (en este caso, con repertorio se alude al material musical utilizado por los músicos al actuar). Faulkner y Becker sostienen “una versión específica de la idea de repertorio”:

Hablamos del repertorio de los cantantes de ópera, entendiendo por ello los papeles que han representado y estudiado, y que están preparados para cantar con cualquier compañía de ópera que contrate sus servicios. O del repertorio de los pianistas solistas, quienes también tienen preparado cierto número de conciertos que están en condiciones de tocar con cualquier orquesta sinfónica, o de las partituras que han estudiado y practicado y están en condiciones de tocar en recitales. (2011, p. 278)

En suma, las características del proceso de ejecución musical se pueden aplicar, según los autores, a otros tipos de acción colectiva. Faulkner y Becker proponen que el estudio empírico de áreas como la danza, la ópera, la pintura o el jazz ofrece ámbitos para descubrir y entender el repertorio tal como lo hacen sus practicantes. En síntesis,

el repertorio, considerado como un proceso, como algo que continuamente se hace y se rehace a medida que las personas incorporan, intercambian, aprenden y enseñan los elementos relevantes, nos brinda un instrumento flexible para entender las formas de acción colectiva (Faulkner y Becker, 2011, p. 281).

Es decir, desde esta perspectiva, en el análisis de diferentes intervenciones y prácticas que colectivos artísticos y artistas desarrollan, es importante dar cuenta tanto de que el trabajo artístico comprende la actividad conjunta de una serie de personas, como que, a la hora de la acción, se activan ciertos recursos, acuerdos compartidos y repertorios que se van negociando y articulando espontaneidad con formatos previos.

## ¿Campo artístico o mundo del arte?

Para cerrar, teniendo presentes las propuestas de Bourdieu y de Becker, podemos decir que la diferencia fundamental entre ambos autores es que, mientras que el primero ve en el campo artístico agentes dominantes y dominados y capitales en disputa, para el segundo, en los mundos del arte, es la cooperación –y no el conflicto– lo que hace posible la creación y existencia de una obra. Así, podemos ver que en los mundos del arte de Becker no hay rastros de conflictividad, jerarquías o poder pues, como ya dijimos, su interés central es el trabajo cooperativo. Esta divergencia central entre los dos autores se sustenta en la raigambre marxista de Bourdieu -donde la desigualdad es un elemento central de su teoría-, en oposición a la visión de la Escuela de Chicago a la que pertenece Becker. Años después este autor escribió “El poder de la inercia”, donde explica cómo lo que denomina inercia, es decir, la continuidad de lo hegemónico, influye en las formas de hacer música –o del arte en general– (Benzecry y Becker, 2009). De esta forma, para Becker la inercia es la dimensión analítica que hace a la estabilidad del hacer, dadas ciertas convenciones y que, por lo tanto, vuelve difícil –aunque no imposible– el cambio. Además, según él, los cambios artísticos que tienen una base organizacional perduran. Es decir, para el autor, “solo los cambios que logran tomar las redes cooperativas existentes o desarrollar redes nuevas sobreviven” (Becker, 2008, p. 338).

Por otra parte, en el desarrollo conceptual del campo artístico en *Las reglas del arte*, Bourdieu (2005) retoma a Becker y reconoce la idea del carácter colaborativo de la producción artística. Bourdieu da cuenta de las diferencias entre los conceptos de campo y mundo, pero evade su confrontación de manera directa. Sin embargo, argumenta que el campo artístico no es reducible a la suma de agentes enlazados por simples relaciones de interacción, advirtiendo que no se debe considerar como un sistema de estructuras fijas donde los agentes sociales pueden moverse con mayor o menor libertad dentro de sus interacciones. Becker, por su parte, señala que el concepto de mundo del arte en términos analíticos es más útil que el de campo ya que “habla de cosas que se pueden observar, gente haciendo cosas en vez de fuerzas, trayectorias, inercias, que no son observables en la vida social” (Becker y Pessin, 2006, p. 280).

Por otro lado, los mundos del arte son estructuras que tienen como objetivo el hacer, a partir del trabajo cooperativo, una obra artística. Para lograrlo, las relaciones de cooperación suelen regirse por convenciones, las cuales son prácticas sociales que atraviesan todo el proceso desde la producción hasta las formas de recepción de la obra. En cambio, en el campo del arte, los actores no se organizan solo a partir de su voluntad, sino que lo hacen dentro de las posibilidades demarcadas por la estructura social, las condiciones históricas y las relaciones de poder. Recordemos que, según Bourdieu, el campo artístico se encuentra posicionado dentro de un campo de poder que, a su vez, está relacionado con la estructura de clases. Siguiendo esta línea, como vimos, el campo artístico posee una autonomía relativa respecto del campo de poder y del espacio social general, y está condicionado de múltiples formas por los procesos que lo atraviesan.

En suma, si bien la propuesta de cada autor se vincula con la tradición de la cual forma parte, lo cierto es que en ambos casos se propone, desde la Sociología, desmontar la idea romántica de que las obras de arte son inexplicables o que dependen de un genio creador y de que el arte no puede explicarse de manera racional. También coinciden en establecer cierto recorte de lo social en base a determinadas prácticas y relaciones que se entablan con objetivos – explícitos o implícitos–, en un caso, el campo, y en el otro, el mundo del arte. Asimismo, para ambos autores es tanto el mundo del arte como el campo del arte –con sus agentes y reglas– lo que determina qué es y qué no es arte.

Bourdieu y Becker construyen complejos andamiajes teóricos que buscan comprender y explicar la producción social del arte. Sin embargo, estos esfuerzos por vincular la creación artística a cuestiones sociales –como son las ideológicas y/u organizacionales– han hecho que, en muchos casos, la Sociología haya dejado de analizar las particularidades de los elementos estético-artísticos. Es por eso que consideramos preciso partir de una mirada transdisciplinaria (Bugnone, Fernández, Capasso y Urtubey, 2019) en tanto reinención de nuevas intersecciones y tránsitos entre “ciencias sociales”, “arte” y “humanidades” (Richard, 2010) en el marco de los Estudios sociales del arte. Este abordaje permitirá completar los abordajes de estos autores con enfoques que se concentren también en el tipo y la materialidad de producciones artísticas que se realizan, se valoran y se ponen en juego.

## Bibliografía

- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Becker, H. y Pessin A. (2006): “A dialogue on the ideas of ‘World’ and ‘Field’”. *Sociological Forum*, 21(2), 275-286.
- Benzecry, C. E., y Becker, H. (2009). El poder de la inercia. Introducción: Las artes del mundo. *Apuntes de Investigación del CECYP*, (15), 99-111.

- Bourdieu, P. (1987). Los tres estados del capital cultural. *Sociológica. Revista del Departamento de Sociología*, 2(5), s/p.
- Bourdieu, P. (1990a). El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método, *Criterios*, (25-28), 1-26.
- Bourdieu, P. (1990b). *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo.
- Bourdieu, P. (1991). El sentido práctico. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Santillana.
- Bourdieu, P. (2000). "Las formas del capital. Capital económico, capital cultural y capital social". En: *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor.
- Bourdieu, P. (2005). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (2013). Capital simbólico y clases sociales. *Revista Herramienta*, 52, s/p.
- 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.
- Faulkner, R. R., y Becker, H. (2011). *El Jazz en Acción: la dinámica de los músicos sobre el escenario*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lahire, B. (2002). Campo, fuera de campo, contracampo. *Colección pedagógica universitaria*, 38-39, 1-37.
- Richard, N. (Ed.) (2010). *En torno a los estudios culturales. Localidades, trayectorias y disputas*. Santiago de Chile: ARCIS/CLACSO.