

# Sociología del arte

Pau Waelder Laso

PID\_00197854



Los textos e imágenes publicados en esta obra están sujetos –excepto que se indique lo contrario– a una licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 España de Creative Commons. Podéis copiarlos, distribuirlos y transmitirlos públicamente siempre que citéis el autor y la fuente (FUOC. Fundación para la Universitat Oberta de Catalunya), no hagáis de ellos un uso comercial y ni obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.es>

# Índice

<b>Introducción</b> .....	5
<b>Objetivos</b> .....	7
<b>1. ¿Qué es la sociología del arte?</b> .....	9
<b>2. Limitaciones de la sociología del arte</b> .....	11
<b>3. Hacia una sociología del arte: reflexiones sobre arte y sociedad en los siglos XVIII y XIX</b> .....	12
<b>4. Arte y sociedad en el siglo XX</b> .....	15
4.1. La estética marxista .....	15
4.1.1. Plejánov: el arte utilitario .....	16
4.1.2. Lukács: la toma de partido en el arte .....	17
4.1.3. Hadjinicolau: la historia del arte desde la perspectiva marxista .....	18
4.2. La historia social del arte .....	18
4.2.1. Antal: el determinismo social .....	19
4.2.2. Hauser: la historia social del arte .....	20
4.2.3. Francastel: de la historia a la sociología del arte .....	21
4.3. La sociología del arte .....	22
4.3.1. Simmel: el marco de la obra de arte .....	23
4.3.2. Bourdieu: el arte como sociedad .....	24
4.3.3. Mundos del arte y cultura de masas .....	25
<b>Bibliografía</b> .....	27



## Introducción

A pesar de que el arte siempre ha estado vinculado a la sociedad donde se ha creado, tradicionalmente la producción artística se había estudiado de una manera aislada, con referencias más bien tangenciales a su contexto: en cierto modo, se podría decir que el arte se creaba en un universo propio, con la historia como telón de fondo del que extraer una información general para situar lo que a menudo era básicamente una historia de la evolución de los estilos artísticos.

Esto no significa que no hubiera nadie que se interesara por la relación entre arte y sociedad. Desde la famosa crítica a la poesía por sus efectos negativos en la sociedad, formulada por Platón en el siglo IV a. C., encontramos referencias a esta relación en varios autores. Sin embargo, hay que esperar hasta mediados del siglo XVIII para encontrar a autores como **David Hume** o **Johannes-Joachim Winckelmann**, que consideran de una manera más sistemática los efectos del arte en la sociedad y, especialmente, la influencia de la sociedad en el arte. Los cambios revolucionarios del siglo XIX conducirán a una mayor reflexión sobre la sociedad, lo que asentará las bases de la sociología y, al mismo tiempo, inspirará a autores como **Jacob Burckhardt** a concebir una historia de la cultura (no solo del arte) y a **Hippolyte Taine** a considerar los factores ambientales que originan un determinado tipo de arte.

La Revolución Industrial comportó profundos cambios en la sociedad, que pronto vería cómo las jerarquías del antiguo régimen eran reemplazadas por un sistema en el que se imponían los requerimientos de la industria y el mercado, una sociedad marcada por las condiciones económicas. Las ideas de **Karl Marx** y **Friedrich Engels** sobre el control que ejercen las relaciones de producción en todos los estratos de la sociedad marcaron profundamente el pensamiento de finales del siglo XIX y definieron toda una corriente de tradición marxista a lo largo del siglo XX. Muchos autores vieron en el arte un reflejo de las aspiraciones sociales de las clases sociales, determinadas por las condiciones de la estructura social, económica y política. Esta convicción llevó a **Gueorgui Plekhànov** a criticar la noción del arte por el arte y a declarar que todo arte debe cumplir una función utilitaria para la sociedad, mientras que **Georg Lukács** sentenciaba que toda obra de arte supone una toma de partido ideológica y, por lo tanto, no puede desligarse de su momento histórico.

Desde la historia del arte, los esfuerzos por integrar la práctica artística dentro de un contexto social también se encuentran bajo la influencia de la visión marxista. La historia social del arte empieza a escribirse con la mirada centrada en la sociedad florentina del Renacimiento, cuyas complejas relaciones entre mecenas y artistas inspiran a **Frederick Antal** una lectura basada en los principios de la lucha de clases. De manera similar, **Arnold Hauser** llevará a cabo

el monumental esfuerzo que supone revisar toda la historia del arte (partiendo de la prehistoria) desde una perspectiva que pretende explicar las transformaciones en la producción artística a partir de los intereses de las clases dominantes. No obstante, el trabajo de estos grandes historiadores llevará a cuestionar si realmente el arte se puede explicar exclusivamente desde la sociedad.

Por su parte, la sociología tardó en interesarse por el arte, pero progresivamente irá configurando una disciplina propia, con unos objetivos específicos. La ecléctica variedad de intereses que animaban el trabajo de **Georg Simmel** incluyó una serie de reflexiones sobre el arte, que considera atrapado en una contradicción entre la creación de un mundo propio y la pertenencia al mundo que lo rodea. Más adelante, el método de investigación empírica, fundamentado en encuestas estadísticas, conduce a **Pierre Bourdieu** a realizar sorprendentes descubrimientos sobre la realidad del público del arte y a considerar que la producción artística define un campo propio en el que no solo se encuentra el artista, sino un amplio conjunto de agentes con motivaciones diferentes. Así, la sociología del arte nos proporciona un conocimiento más claro y profundo del mundo del arte, un mundo que, tal como indica **Howard S. Becker**, no es singular, sino plural.

De este modo, la sociología del arte se configura hoy en día como una disciplina que toma elementos de la estética, la historia del arte y la sociología para analizar la interacción entre el artista, la obra de arte y el público. Tiene en consideración tanto la manera en que el contexto social afecta al artista, y por lo tanto a la obra, como los efectos que esta última tiene en la sociedad. Se trata de una disciplina que topa con las limitaciones y problemáticas correspondientes a su naturaleza interdisciplinar, pero al fin y al cabo necesaria para la comprensión del arte en una sociedad en constante y acelerada transformación.

## Objetivos

Una vez trabajado y estudiado este apartado del módulo didáctico, el alumnado debe haber alcanzado los objetivos siguientes:

1. Conocer las principales características y limitaciones de la sociología del arte.
2. Enumerar las principales aportaciones teóricas sobre la relación entre arte y sociedad en el siglo XIX.
3. Explicar las aportaciones de la estética marxista a la sociología del arte.
4. Diferenciar entre la historia social del arte y la sociología del arte.
5. Analizar las discusiones en torno al determinismo social en la historia del arte.
6. Describir los conceptos de campo y *habitus* propuestos por Pierre Bourdieu.





## 1. ¿Qué es la sociología del arte?

En el año 1968, en un número del *International Social Science Journal* dedicado a “las artes en la sociedad”, **Alphons Silbermann** (1909-2000) celebraba que la sociología del arte había adquirido, finalmente, “derecho a ciudadanía”. Una disciplina que se había ignorado hasta aquel momento empezaba a suscitar cada vez más estudios en torno a la relación entre arte y sociedad. Sin embargo, esta disciplina que empezaba a expandirse presentaba también ciertos problemas, que Silbermann no tarda en señalar y que podemos resumir en su posición tanto dentro del estudio de las artes como dentro de la sociología: ¿la sociología del arte debe ser una disciplina independiente o una rama auxiliar de la historia del arte? ¿Cómo puede incorporarse a la sociología para no ser relegada a una posición marginal?

Como estudio interdisciplinar, la sociología del arte se enfrenta a las dificultades que genera el encuentro entre las diferentes visiones y objetivos de las disciplinas que une. Por un lado, desde la sociología a menudo se ha descartado el estudio de las artes, que se consideran demasiado variables y ambiguas, centradas en una lógica propia. Por otro lado, como veremos, los métodos de la sociología topan con frecuentes críticas desde la historia del arte al denominado **determinismo social**, críticas que podemos resumir en una visión de la evolución del arte determinada por las condiciones sociales y políticas, que olvida o da poca importancia a la creatividad del artista y al valor individual de las obras de arte.

### **Determinismo social**

Teoría según la cual la sociedad determina los valores y las conductas de los individuos que pertenecen a ella. A diferencia de otros determinismos (biológico o psicológico, por ejemplo), el determinismo social es relativo a cada sociedad concreta, que adopta unos valores y unas normas propias.

Además de la historia del arte y la sociología, tenemos que considerar otra disciplina, la estética, que elabora teorías generales sobre la belleza y el arte. En ocasiones se ha acusado a los autores de reflexiones sobre estética y teoría del arte de olvidar el contexto sociocultural en el que se produce el arte, cuya naturaleza es su objeto de estudio.

Así, llegamos a la consideración de la **sociología del arte como fruto de una interconexión entre tres disciplinas**, según indica V. Furió (1995, págs. 14-15):

- En el campo de la **historia del arte**, nos referimos a la **historia social del arte**, aquella que dedica especial atención a las relaciones entre la obra de arte y el artista con su entorno social y cultural.

### **Alphons Silbermann**



Alphons Silbermann (Colonia, 1909-2000). Sociólogo, musicólogo y emprendedor. Estudió musicología, sociología y derecho en las universidades de Colonia, Friburgo y Grenoble. Después de doctorarse, el ascenso del nazismo lo llevó a emigrar a Holanda y más tarde a Australia, donde creó una exitosa cadena de restaurantes. A partir de 1944 vuelve a desarrollar su carrera académica en las universidades de Colonia, Lausana y Burdeos. Fue un importante pionero de la sociología empírica.

- En el campo de la **estética**, hablamos de **estética sociológica**, es decir, la reflexión sobre la belleza, la naturaleza y las funciones del arte, teniendo en cuenta la influencia que ejercen los factores sociales.
- En el campo de la **sociología**, definimos una **sociología del arte** que se nutre de las dos anteriores y se dedica, en resumen, a examinar las relaciones entre el arte y la sociedad, concretamente en los procesos de producción, distribución y recepción de las obras de arte.

Alphons Silbermann hace hincapié en este último aspecto al indicar los objetivos de la sociología del arte, que no se limitan a la obra de arte, al artista o al contexto social considerados de manera individual, sino que se dirigen hacia el análisis de un “proceso social continuo”. En este proceso destaca la relación de interdependencia que se establece entre el artista, la obra de arte y la sociedad, de modo que **debemos considerar la relación entre arte y sociedad como una interacción entre varios elementos**. Sobre la base de esta idea, nos encontramos con una serie de objetos de estudio de la sociología del arte (Silbermann, 1971, págs. 33-35):

- La interacción entre artista, obra de arte y público, ya mencionada.
- El artista dentro de su contexto social.
- El efecto social de la obra de arte.
- El público artístico, es decir, el conjunto de personas que reciben la obra de arte y reaccionan a ella.

Vemos así cómo la sociología del arte se diferencia de la historia social del arte y de la estética sociológica en tanto en cuanto no se centra exclusivamente en la obra de arte y su evolución o en la naturaleza del arte, sino que considera la práctica artística como un elemento dentro del entramado social, en el que participa de una manera tanto activa como receptiva.

## 2. Limitaciones de la sociología del arte

A pesar de todo lo expuesto, el estudio de las relaciones entre arte y sociedad presenta ciertas limitaciones. Por un lado, la **especificidad de las relaciones entre el arte y su contexto sociocultural dificulta la formulación de una teoría que explique de manera global el modo en que estos dos factores se influyen mutuamente**. Es fácil constatar que no todo el arte ejerce la misma influencia en la sociedad: el trabajo de un artista local, poco conocido, que expone en una galería de una pequeña ciudad no puede alcanzar el mismo grado de notoriedad que el de un artista de renombre internacional que presenta su obra, por poner un ejemplo de la actualidad, en la TATE Modern de Londres. Al mismo tiempo, una obra de contenido polémico puede generar una respuesta mucho más amplia que otra que no suscita la misma reacción en el público. También podemos afirmar que el contexto sociocultural no influye del mismo modo en todos los artistas: a algunos artistas les interesa particularmente tratar temas de la realidad social y política de su momento, mientras que otros prefieren centrarse en cuestiones formales.

Otra de las limitaciones que debemos tener en cuenta, particularmente en el estudio de épocas pasadas, es la **dificultad que supone comprobar los hechos en los que se basan las relaciones entre arte y sociedad**. Podemos decir que este tipo de limitación se encuentra ya en la historia del arte, pero a pesar de que la propia obra de arte constituye en sí misma un documento que podemos consultar para analizarla e identificar aquellos elementos de la cultura de su momento que ejercen una influencia en su creación, nos resultará más difícil trazar la respuesta que la obra generó en su entorno social. Este es uno de los motivos que ha llevado a la mayoría de los historiadores del arte a dedicar más atención a la influencia de la sociedad en el arte que a la inversa.

Finalmente, debemos tener en cuenta que **el concepto de lo que es arte se ha ido modificando a lo largo de los siglos**, y por tanto, no podemos considerar el arte como un hecho invariable y fácilmente identificable en todas las épocas, sino que hay que analizar cómo se valora la producción artística en las diferentes sociedades y momentos históricos. La propia concepción de lo que es arte y lo que no lo es puede ser diferente según la cultura a la que pertenece el artista, incluso en nuestra propia era, marcada por la globalización.

### 3. Hacia una sociología del arte: reflexiones sobre arte y sociedad en los siglos XVIII y XIX

Una vez mencionadas las principales características y limitaciones de la sociología del arte, examinaremos las condiciones en las que tomaron forma las reflexiones sobre las relaciones entre arte y sociedad. Aunque ya en la antigüedad Platón hizo referencia a las posibles influencias del arte en la sociedad (*República*, 401a-402c), y en épocas posteriores varios autores hablan de la función social del arte, hay que esperar hasta los siglos XVIII y XIX para encontrar un interés específico en tratar las relaciones entre arte y sociedad. En el siglo XVIII, **David Hume** (1711-1776), en los *Ensayos sobre moral y política* (1741-1742), elabora una serie de reflexiones en las que otorga a las artes una influencia positiva en la sociedad, mientras que **Johannes Joachim Winckelmann** (1717-1768) ya escribe una historia del arte que tiene en cuenta el contexto sociopolítico: *Historia del Arte de la Antigüedad* (1764). En el siglo XIX, las profundas transformaciones que introduce la Revolución Industrial, como el desarrollo de la burguesía y el sistema capitalista, incitarán un interés creciente por la reflexión en torno a la naturaleza y la función social del arte. En este periodo la atención se centra principalmente en la cuestión “¿cómo puede el arte crear una sociedad mejor?”.

En primer lugar, se va poniendo de relieve la relación entre arte y sociedad al buscar en las condiciones sociales y ambientales una explicación para el desarrollo de unas formas particulares de arte. **Jakob Burckhardt** (1818-1897) sentó las bases de un estudio de la historia en el que se examinan todos los aspectos de la cultura, de la que el arte forma parte, como la expresión de una época, una sociedad y un lugar determinados. En su ensayo más conocido e influyente, *La cultura del Renacimiento en Italia* (1860), explica la transición de la sociedad medieval a la del Renacimiento según la concepción actual que tenemos de este periodo como momento histórico en el que confluyen varias influencias en el ámbito cultural, social, político y artístico. Por su parte, **Hippolyte Taine** (1828-1893) adopta un enfoque marcadamente determinista de la relación entre arte y sociedad. En *Filosofía del arte* (1865-1869) indica que la obra de arte depende del entorno donde se produce y que este mismo entorno la explica, es decir, que “el estado del espíritu del país y el momento” en el que se crea la obra de arte es “la causa inicial” que determina su producción. Taine habla incluso de un “clima moral”, que es el origen de determinadas formas de arte.

Las ideas de Taine contaron con muchos seguidores, pero también suscitaron numerosas críticas por promover una visión demasiado determinista, en la que la producción artística es solo un efecto de ciertas condiciones sociales. Con todo, la concepción de un “clima moral” enlaza con una idea que encontramos en otros autores: la vinculación entre ética y estética. **John Ruskin**

(1819-1900), cuyos escritos tuvieron una profunda influencia en su época y en el siglo XX, defendía que el arte no se limitaba a una cuestión de gusto, sino que involucraba toda la experiencia vital humana, así como sus valores morales. Su rechazo al positivismo científico y las innovaciones tecnológicas inspiró a **William Morris** (1834-1896) y el movimiento *Arts & Crafts* en su recuperación de la artesanía, en contra de la mecanización de los medios de producción. Tanto Ruskin como Morris volvían la vista entonces hacia la sociedad medieval, que idealizaban como una época de grandeza en las artes decorativas, producidas por artesanos felices con su trabajo. La recuperación de los motivos medievales y los métodos de producción artesanales tenían que conducir por fuerza a una renovación de la vida social, que la industrialización había llevado a una profunda decadencia. Así pues, el arte tenía que ejercer una función social concreta en la educación del hombre. Ruskin lo expresa en la definición del arte que abre su conocido volumen *Modern Painters* (1848), donde afirma que:

“el arte más grandioso es aquel que suscita en la mente del espectador, por cualquier medio, el mayor número de las más grandes ideas”.

(Ruskin, 1848, pág. 11)

Las “grandes ideas” que el arte tiene que comunicar, según Ruskin, conducirían a una formación del individuo que permitiría que crease una sociedad mejor. Sus ideas conectan así con la corriente del socialismo utópico, al que se opone el socialismo científico de **Karl Marx** (1818-1883) y **Friedrich Engels** (1820-1895). A pesar de que no elaboran una teoría sobre el arte, los escritos de Marx y Engels influyeron decisivamente en las teorías posteriores sobre las relaciones entre el arte y la sociedad, que otorgan al arte un papel más pasivo en la sociedad, como receptor de un conjunto de relaciones entre diferentes factores, entre los cuales se imponen finalmente las condiciones económicas. La postura de Marx y Engels contrasta con la de su contemporáneo **Pierre-Joseph Proudhon** (1809-1865), quien adopta, como Ruskin o Taine, la visión del arte como elemento activo en el entorno social que contribuye al desarrollo de los individuos y la sociedad. Entre las reflexiones que dedica al arte en su obra póstuma *Du principe de l'art et de sa destination sociale* (1865), lo define como:

“una representación idealista de la naturaleza y de nosotros mismos, con vistas al perfeccionamiento físico y moral de nuestra especie”.

(Proudhon, 1865, pág. 43)

La vinculación entre el arte y el desarrollo del individuo vuelve a estar presente aquí, al igual que en las reflexiones de **Jean-Marie Guyau** (1854-1888), quien expone la función social del arte en *El arte desde el punto de vista sociológico* (1887) como una forma de conexión con la vida mediante la expresión de sentimientos. Crítico con el determinismo de Taine, Guyau matiza los efectos que tiene el contexto social en la producción artística y reivindica el papel activo que pueden adoptar los artistas en los cambios sociales de su época. De manera similar a Guyau, **Lev Tolstói** (1828-1910) expresa en *¿Qué es el arte?* (1898) una concepción de la finalidad del arte como portador de las ideas más

elevadas de la humanidad. Tolstoi cierra su escrito, que ejemplifica una de las principales preocupaciones en las reflexiones sobre el arte y la sociedad en el siglo XIX, con la convicción de que el arte es el único medio para comunicar los objetivos más trascendentes de la vida humana.

## 4. Arte y sociedad en el siglo XX

A lo largo del siglo XX nos encontraremos con una gran variedad de aproximaciones a las relaciones entre arte y sociedad, en las que mayoritariamente se deja de lado la idea de que el arte puede ejercer una profunda influencia en la sociedad, si bien encontramos a menudo esta pretensión en los manifiestos de las vanguardias artísticas de primera mitad de siglo. Con todo, no se deja de considerar la participación del arte en una red de relaciones con otros factores que afectan al conjunto de la sociedad. A continuación veremos algunas de las principales perspectivas desde las cuales se ha planteado la sociología del arte.

### 4.1. La estética marxista

Como hemos comentado en el apartado anterior, Marx y Engels no elaboraron una teoría del arte, aunque sí situaron la producción artística dentro de un entramado social en el que se imponen, en última instancia, las condiciones económicas. Si examinamos con algo más de atención sus ideas, veremos más claramente el peso de la economía en su concepción de la estructura social. Para Marx, el dominio económico es la base de la sociedad, que denomina infraestructura, y se compone de las fuerzas productivas y las relaciones de producción. El resto de los aspectos de la sociedad, como la política, la cultura o el arte, se agrupan bajo la denominación de superestructura, que, como podemos imaginar, no es independiente sino que viene determinada por la base económica y, por lo tanto, por la clase social que controla los medios de producción. Así pues, solo podemos entender las transformaciones de los elementos de la superestructura si analizamos los cambios que se producen en la base económica que los sustenta. Siguiendo este razonamiento, Marx indica que las sociedades solo avanzan mediante la superación de los antagonismos que se producen en su base material, la mencionada infraestructura, cuando las fuerzas productivas entran en conflicto con las relaciones de producción.

Este conflicto se traduce en la conocida lucha de clases, que según Marx es lo que mueve la historia.

#### **Materialismo histórico**

Aproximación metodológica al estudio de la historia, la sociedad y la economía articulada por Karl Marx como “la concepción materialista de la historia”. Según esta aproximación, las causas de los cambios y evoluciones en la sociedad se encuentran en los medios por los cuales los humanos producen colectivamente los bienes necesarios para su vida. Así, las clases sociales, las estructuras políticas y las formas de pensamiento en la sociedad son el reflejo de la actividad económica.

Si trasladamos estas ideas generales del marxismo al ámbito del arte (elemento que, como hemos visto, forma parte de la superestructura), observaremos que la producción artística no puede basarse en la expresión de un espíritu universal o de las ideas del artista, sino que se basa en los cambios que se producen en el ámbito económico en la sociedad a la que pertenece.

El arte se convierte así en un reflejo de las aspiraciones de las clases sociales, que están determinadas por las condiciones de la estructura social, económica y política.

Así pues, según la visión marxista, los elementos de la infraestructura determinan las ideas y los contenidos que se transmiten mediante el arte, pero también afectan directamente a la obra de arte, dado que, como objeto con un valor de cambio, se integra en un mercado en el que su valoración económica puede determinar su valoración estética. Las ideas de Marx y Engels tuvieron una notable repercusión en el pensamiento de otros autores, que contribuyeron a sistematizar lo que se conoce como estética marxista.

#### 4.1.1. Plejánov: el arte utilitario

**Georgi Plejánov** (1856-1918) fue uno de los primeros autores en ocuparse de la sistematización de las ideas expresadas por Marx y Engels en relación con el arte. Plejánov establece dos esferas en la actividad humana, la económica y la no económica, situando el arte (y el juego) en esta segunda esfera. De manera similar a lo que ya hemos visto con la infraestructura y la superestructura, para Plejánov la esfera no económica depende de la económica o utilitaria, por lo que el arte se ve sujeto a los mismos condicionantes que señalaba Marx. Pero el arte también cumple una función social, educativa, que consiste en reflejar la sociedad en la que se produce, siempre dentro de los parámetros de la historia. Así pues, el artista no es ya un genio que puede marcar sus propias normas, sino un creador que sabe expresar de la mejor manera posible las condiciones de su época. Para hacerlo, el artista emplea un lenguaje plástico, que el crítico traduce en un lenguaje que la sociedad pueda entender. Encontramos aquí, excepcionalmente, la figura del crítico como intermediario entre el artista y la sociedad, pero eso no significa que para Plejánov el arte pueda ser abstracto o puramente formal, sino que debe comunicar una idea concreta, destinada a cumplir su función social. En su conocido ensayo *El arte y la vida social* (1912), el autor critica la noción del arte por el arte y las experimentaciones de las vanguardias artísticas (del cubismo dice que es “el absurdo elevado al cubo”), al tiempo que reclama el carácter utilitario de la producción artística, señalando que todo arte debe presentar un contenido ideológico.

Las ideas de Plejánov, que lo llevaron a defender el realismo socialista, niegan la autonomía del arte, algo que **Galvano della Volpe** (1895-1968) tratará de matizar en una visión que procura conciliar la especificidad del arte con su

**Georgi V. Plejánov**



Georgi V. Plejánov (1856-1918). Revolucionario ruso y teórico marxista. Fundador del movimiento Social-Democrático en Rusia, fue perseguido y tuvo que emigrar a Suiza en 1880, donde continuó su actividad política para derribar el régimen del zar. Después de la Revolución Rusa de 1917, vuelve al país, a pesar de que se opone al régimen instaurado después de la revolución y se muestra hostil con Lenin y el partido bolchevique. Después de su muerte, se convirtió en una figura muy apreciada por el Partido Comunista y fue considerado uno de los padres del marxismo.



determinación social. En la *Crítica del gusto* (1960), Della Volpe defiende la necesidad de tratar las obras de arte no como cualquier otro producto social, sino teniendo en cuenta su particularidad. El autor busca un fundamento teórico para la estética y lo encuentra en la racionalidad: argumenta que toda producción artística debe basarse en la razón para tener una coherencia interna, por lo que el arte no puede basarse simplemente en la fantasía o la intuición, sino que debe articularse de una manera racional.

#### 4.1.2. Lukács: la toma de partido en el arte

Coincidiendo con otros autores marxistas, Georg Lukács (1885-1971) considera que el arte es el ámbito en el que se muestran los conflictos ideológicos de la lucha de clases, hasta el punto de que los artistas y las obras son partidarios, lo quieran o no, de una u otra clase social. Según Lukács, el artista toma partido, con su obra, por una determinada posición ante la sociedad, de manera espontánea e inevitable. El autor explica esta “particidad” en su ensayo *Prolegómenos a una estética marxista* (1954), en el que incide particularmente en la idea de la obra de arte como reflejo de la realidad, que contrapone al reflejo científico en tanto que el arte no busca leyes universales. La obra de arte es efecto de la mencionada “toma de posición” por parte del artista como reacción a la realidad que lo rodea, pero entonces, ¿dónde queda su papel creador, su originalidad? El autor reconduce el concepto de originalidad no hacia el arte mismo, sino hacia el momento histórico en que se produce la obra: nos dice que el artista tiene que ser el descubridor de los nuevos aspectos de la realidad que ha aportado la sociedad y que debe poner de manifiesto mediante la obra de arte. Así pues, la novedad que refleja el artista en su obra no proviene de su imaginación, sino de la evolución de la sociedad, y se tiene que manifestar más todavía de una manera “adecuada” a lo que introduce tal novedad.

El autor niega la posibilidad de una obra de arte nacida únicamente de la imaginación del artista o realizada como simple imitación de la realidad, carente de toda ideología, y afirma que los artistas que defienden estas opciones se engañan a sí mismos. De hecho, considera que un arte que quisiera ignorar la sociedad, la lucha de clases o la mencionada toma de posición del artista “se suprimiría a sí mismo como arte” (Lukács, 1969, pág. 304). Por tanto, podría parecer que este arte supeditado a los efectos de la lucha de clases y al momento histórico en que se produce, un arte que no es sino el reflejo de la realidad, debería tener un papel menor en la sociedad. Sin embargo, Lukács le otorga una función muy elevada (exclusiva de las “grandes obras”), que podemos resumir como la afirmación de la vida humana y de la evolución de la humanidad.

**György Lukács o Georg Lukács**



Georg Lukács (Budapest, 1885-1971). Nacido en el seno de una familia de banqueros judíos, estudió en Budapest, Berlín y Heidelberg, donde fue discípulo de Max Weber. Miembro del Partido Comunista húngaro en 1919, se exilió a Viena y después a Moscú. En 1945 volvió a Hungría, donde participó en la revolución de 1956 y fue ministro de cultura del gobierno de Imre Nagy, pero después del fracaso fue deportado a Rumanía. En 1957 se le permitió volver, hizo una autocrítica y se mantuvo fiel a la línea oficial del partido hasta su muerte, en 1971.

### 4.1.3. Hadjinicolau: la historia del arte desde la perspectiva marxista

Para finalizar este repaso a la estética marxista, analizaremos las aportaciones del historiador Nicos Hadjinicolau (1938-), un autor que no parte de la estética, sino de la historia del arte, y que precisamente en la introducción de su conocido ensayo *Historia del arte y lucha de clases* (1973) afirma ignorar las figuras de Plekhànov y Lukács debido a su interés en la literatura (en lugar de en las bellas artes) y al hecho de que hayan planteado sus reflexiones desde la estética y no desde la historia del arte (Hadjinicolaou, 1974, pág. 5).

Hadjinicolaou considera que la historia del arte, como disciplina universitaria, se encuentra estancada y requiere un nuevo planteamiento, para el cual propone introducir los principios del **materialismo histórico** formulado por Marx. El autor considera que la historia del arte todavía se mueve dentro del principio del arte por el arte, que solo contribuye a imponer los valores de las clases dominantes, y considera indispensable introducir conceptos como el de clase social, lucha de clases o, sobre todo, ideología en imágenes. La principal pregunta que plantea su ensayo es: ¿afecta la lucha de clases a la producción de imágenes? Para responder a esta cuestión, el autor define en primer lugar la ideología, “conjunto de coherencia relativa de representaciones, valores y creencias”, como parte orgánica de la sociedad. La ideología forma parte de la vida social, insertada dentro de aspectos como el gusto, el estilo, la moda, el modo de vida en general. Así entendida, la ideología participa de la lucha de clases, dado que es la clase dominante la que impone su ideología en la sociedad.

El arte, como parte del nivel ideológico de la sociedad, se ve determinado por la ideología de la clase dominante. De hecho, el autor agrupa la crítica de arte, la historia del arte, la filosofía del arte, la estética y la sociología del arte bajo la denominación “ideología estética” (Hadjinicolaou, 1974, pág. 14) y considera que la historia del arte ha estado dominada por la ideología burguesa desde sus orígenes. Partiendo de esta relación del arte con la ideología, Hadjinicolau sustituye el término *estilo* por la expresión *ideología en imágenes*, de manera que vincula claramente las transformaciones en las formas de producción artística con los cambios en la ideología de la clase dominante. Basándose en este concepto, llega a la definición de la historia del arte como una disciplina vinculada a las ciencias sociales y destinada a analizar las relaciones entre el arte y las clases dominantes, que se hace explícita en los estilos artísticos, rebautizados como “ideologías en imágenes”.

## 4.2. La historia social del arte

La mayoría de los trabajos de historia del arte incluyen, en cierta medida, indicaciones sobre el contexto histórico y social. Ya en las *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* (1550) de Giorgio Vasari (1511-1574), considerado fundador de la historia del arte, encontramos referencias sobre

las condiciones de vida de la sociedad florentina. Más adelante, como hemos visto, historiadores como Winckelmann o Burckhardt establecen en los siglos XVIII y XIX las bases para un estudio de la historia del arte que incorpora la producción artística dentro de un contexto histórico y social determinado. Con todo, hay que esperar hasta el siglo XX para encontrar una formulación concreta de la historia social del arte, que se nutre del materialismo histórico y se mueve, no sin conflictos, entre la historia del arte y la sociología.

#### 4.2.1. Antal: el determinismo social

**Frederick Antal** (1887-1954) se formó bajo el enfoque formalista de su maestro Heinrich Wölfflin, pero a partir de 1935 se desvincula de su influencia para defender la consideración de que las obras de arte están determinadas por factores políticos, económicos y sociales. En este sentido, fue uno de los primeros autores en reflexionar sobre los problemas de método en la historia del arte como disciplina, a pesar de que su obra principal, *El mundo florentino y su ambiente social* (1948), tuvo una difusión tardía. En este trabajo explica el trascendente cambio en la pintura florentina entre 1300 y 1434 según las actitudes de las clases sociales en la sociedad de Florencia durante aquellas décadas. Aplicando el materialismo histórico que hemos visto en Marx, considera que el estilo artístico es fruto principalmente de la expresión de una ideología, de las creencias políticas y las aspiraciones de una determinada clase social.

En la introducción de *El mundo florentino*, Antal justifica la necesidad de analizar los estilos artísticos desde una perspectiva más amplia, que incluya también el estudio de la sociedad y las ideas predominantes. Empleando una serie de datos relacionados con la historia social y económica de Florencia, Antal se propone elaborar un “cuadro realista, alejado de todo romanticismo” del mundo del Renacimiento que parte del análisis de las clases sociales para averiguar sus ideas políticas, económicas y sociales, para trasladar todos esos datos al terreno del arte y “asociar cada estilo [artístico] al concepto de vida que le corresponde”.

Más adelante, el autor hace explícita esta relación que él percibe entre arte y clase social aplicando criterios claramente marxistas. Así, por ejemplo, el estilo racional de Giotto o Masaccio se explica por el surgimiento de una clase media-alta progresista, mientras que el estilo sentimental, dramático y místico de sus contemporáneos se debe a la clase media-alta conservadora y a la clase media-baja. También, según Antal, las ideas que surgen en estos grupos sociales son la causa de las nuevas formas artísticas que van surgiendo; el autor considera que el hecho de que una determinada clase social aceptara una forma de arte era prueba de que la había generado. Si bien se muestra cauteloso en la introducción de su trabajo, su metodología ha sido objeto de numerosas críticas por el hecho de que se fundamenta en un **determinismo social**, según el cual las obras de arte son fruto de las ideas de la clase social a la que pertenece el mecenas o benefactor (con lo cual se infravalora la capacidad creativa de

#### Frederick Antal

Historiador del arte (Budapest, 1887 - Londres, 1954). Fue discípulo de Heinrich Wölfflin y de Max Dvorák. Se doctora en Historia del Arte en 1914 y en 1916 se une al grupo de intelectuales *Sonntagskreis*, donde conoce al filósofo Georg Lukács, al sociólogo Karl Mannheim y al historiador del arte Arnold Hauser, entre otros. Entre 1923 y 1933 reside en Berlín. Huyendo del régimen nazi, en 1933 se instala en el Reino Unido. Sus últimos escritos, centrados en la pintura neoclásica y romántica francesa, fueron publicados de manera póstuma.

los artistas), así como por presentar sus hipótesis como verdades indiscutibles. Por otro lado, se le ha reprochado la dudosa aplicabilidad de la terminología marxista al contexto de la Florencia del siglo xv.

Antal se propone elaborar unas leyes generales que pretende hacer aplicables a todos los casos, a pesar de que en ocasiones la realidad de las relaciones entre artistas, mecenas y público resulten ser más complejas de lo que tales leyes establecen, con lo cual se ve forzado a ignorar aquellos ejemplos que no responden a su planteamiento teórico o a forzar los términos para encontrar una explicación satisfactoria, algo que no siempre resulta plausible.

#### 4.2.2. Hauser: la historia social del arte

**Arnold Hauser** (1892-1978) es conocido principalmente por su monumental *Historia social de la literatura y del arte* (1951), una obra que inició como introducción a una antología sobre sociología del arte y que desarrolló a lo largo de diez años, en la que elabora una detallada visión de la historia del arte occidental, desde el arte rupestre hasta “la edad del cine”, bajo la perspectiva del materialismo histórico. Siguiendo la crítica al positivismo de la Escuela de Viena y las ideas de Georg Lukács, Hauser analiza la producción artística en relación con su contexto histórico, prestando especial atención a los factores sociales y económicos. La gran difusión de su trabajo, que compagina con una intensa labor como docente, le llevó a ser considerado el paradigma ortodoxo de la sociología del arte. Este hecho le procuró numerosos seguidores y detractores, y también lo llevó a adoptar una postura rígida en años posteriores, hasta el punto de ignorar las aportaciones que habían hechos otros autores en el momento de escribir su *Sociología del arte* (1974). Notablemente, esta obra se inicia con la afirmación:

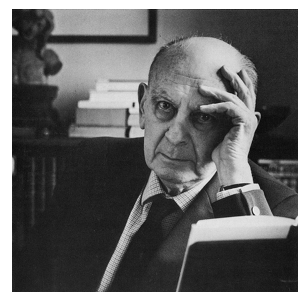
“publico esta obra en la creencia de ofrecer la primera discusión completa sobre el tema”.

(Hauser, 1982, pág. 7)

Sus aportaciones fueron olvidadas posteriormente, al ser identificadas, como en el caso de Frederick Antal, con cierto determinismo social.

La *Historia social de la literatura y del arte* no incluye una introducción sobre la metodología que pretende aplicar su autor, sino que empieza directamente en la prehistoria y avanza hasta el siglo xx a lo largo de cuatro volúmenes. En esta obra perfila su percepción de la relación entre estilo artístico y clase social, que se puede resumir en identificar el estilo rígido, hierático y conservador con la aristocracia agraria, y el estilo naturalista, subjetivo e inestable con la clase media urbana. Ya en ese momento encuentra dificultades para mantener tal teoría, por lo que se ve obligado a buscar justificaciones en las limitaciones de la propia investigación científica.

**Arnold Hauser**



Arnold Hauser (Temesvar, Hungría, 1892 - Budapest, 1978). Historiador del arte. Estudia en Budapest, Viena y Berlín. En París estudia con Henri Bergson y conoce a Georg Lukács y Karl Mannheim. Trabaja en la industria del cine en Italia, Alemania y Austria. En 1938 se traslada al Reino Unido, donde escribe la *Historia social de la literatura y del arte* y trabaja como docente en la Universidad de Leeds (1951-1957) y en el Hornsey College de Londres (1959-1962). También fue profesor invitado en la State University de Ohio (1963-1965). En 1977 vuelve a Hungría como miembro honorario de la Academia Húngara de las Ciencias.

Hauser defendió más tarde la falta de una introducción que explicara sus principios metodológicos por las “proporciones ya excesivas” de su obra (Hauser, 1982, pág. 9). Donde expone sus teorías sobre la historia del arte por primera vez es en la *Introducción a la historia del arte (Philosophie der Kunstgeschichte, 1958)*, en la que plantea los objetivos y límites de la sociología del arte, matizando las afirmaciones recogidas en su libro anterior. Aquí dedica especial atención a las aportaciones de **Heinrich Wölfflin** y su “historia del arte sin nombres”, según la cual el arte evoluciona en un proceso autónomo, que obedece a leyes internas y es independiente de las condiciones sociales e, incluso, de la psicología individual del artista. Hauser se muestra interesado por las ideas de Wölfflin, pero al mismo tiempo afirma que sus tesis son insostenibles, con lo que reafirma su visión del arte como un fenómeno histórico, sujeto a las condiciones sociales de un periodo concreto.

El autor también asigna al arte una función primordialmente social (como instrumento del poder, el culto, la ostentación y la propaganda) y afirma que muy raramente la obra de arte tiene una finalidad puramente estética. Esta convicción lo llevará posteriormente a estudiar, en clara conexión con los intereses propios de la sociología del arte, los diversos agentes del mundo del arte, desde el papel del público a la crítica de arte, pasando por el comercio artístico y los museos. A pesar de las críticas que se han dirigido a sus métodos, Arnold Hauser realiza aportaciones pioneras al estudio del contexto social del arte, y repasa también el arte de su tiempo, con reflexiones sobre lo que consideró la “decadencia del arte” que resultan sorprendentemente aplicables a nuestra cultura actual.

#### 4.2.3. Francastel: de la historia a la sociología del arte

**Pierre Francastel** (1900-1970) se encuentra entre los que critican a Hauser y Antal, a quienes reprocha particularmente el hecho de que su enfoque parta de la sociedad y no de la propia obra: ambos autores emplean el arte como un reflejo de la sociedad, de modo que en primer lugar analizan el entorno social y después buscan las obras que ilustran las ideas generadas en este contexto. Francastel optará por el método inverso: en primer lugar analiza las obras, partiendo de preocupaciones formalistas (en especial los estilos en pintura y escultura) y después procura vincularlas a la sociedad del momento. El arte es entendido así no como un producto pasivo de la mentalidad de la época, sino como creador de nuevas ideas y visiones del mundo donde es creado, un agente activo en la sociedad. Con todo, Francastel describe en gran medida las influencias del arte en la sociedad en formas muy generales y abstractas, empleando expresiones como “nueva concepción general de la vida” o “modificación de la existencia cotidiana”, que muestran las limitaciones de su aproximación a la sociología. De hecho, como afirma la socióloga Natalie Heinich, la obra de Francastel muestra:

#### **Pierre Albert Émile Ghislain Francastel**

Historiador del arte (París, 1900-1970). Estudia literatura en la Sorbona y a partir de 1925 trabaja en el Departamento de Conservación Arquitectónica del Palacio de Versalles. En el mismo año es nombrado director del Instituto Francés en Varsovia, donde estudia las teorías materialistas de la historia del arte. En 1948 ocupa el nuevo cargo de profesor de Sociología del arte en la École Pratique des Hautes Études. Entre sus estudiantes se encontraba el historiador Nicos Hadjinicolaou.

“la voluntad de apertura de un historiador del arte atípico más que una contribución realmente útil para los sociólogos”.

(Heinich, 2004, pág. 23)

Un aspecto destacado de las ideas de Francastel es su alejamiento del pensamiento marxista, que había dominado en la mayoría de los historiadores del arte, y su acercamiento a la sociología. El autor incide en su percepción de la obra de arte como elemento que participa de una compleja red de relaciones en la sociedad y no solo como producto de una ideología o una clase social. Con todo, el autor insiste en la especificidad de la producción artística para evitar caer en el determinismo sociológico de Hauser o Antal. Este interés por la especificidad del lenguaje artístico le llevó a considerar la pintura, la escultura y la arquitectura como formas específicas de conocimiento, que requieren un estudio centrado en sus características específicas. Entre sus obras más influyentes hay que destacar *Pintura y sociedad* (1952) y *Arte y técnica en los siglos XIX y XX* (1956). Este último muestra una visión de la evolución de la arquitectura que se aleja de las principales teorías de los historiadores de su momento.

### 4.3. La sociología del arte

Mientras se producen varios acercamientos desde la historia del arte hacia la sociología, en esta última disciplina el interés por el arte se produce más tarde y, de hecho, entre los principales impulsores del estudio académico de la sociología (Emile Durkheim, Max Weber, Georg Simmel, Ferdinand Tönnies y Vilfredo Pareto), solo Weber y Simmel escriben puntualmente sobre temas vinculados a la producción artística. **Max Weber** (1864-1920) dedicó al arte solo unas pocas ideas, que están recogidas en algunos ensayos y en un texto inconcluso, *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*, publicado póstumamente en 1921. Weber coincide con los historiadores del arte que defienden que no se puede hablar de un “progreso” en el arte basado solo en criterios estéticos, pero sí considera que esta noción se puede aplicar en relación con la evolución de los medios técnicos, que, además, en su opinión, son los que generan los cambios entre los diferentes estilos artísticos, más que la propia voluntad artística. El autor aplica este principio a su análisis del gótico, como estilo originado “como resultado de la solución técnica de un problema”, o de la música armónica, de la que dice:

“no en la *voluntad* de expresión artística sino en los *medios* técnicos de expresión reside la diferencia de aquella música antigua respecto de la música cromática”.

(Weber, 1990, pág. 251)

A pesar de que el autor dedicó poco espacio a estudiar los aspectos relativos al arte, profundizó en algunos conceptos capitales para la historia del arte.

### 4.3.1. Simmel: el marco de la obra de arte

Georg Simmel (1858-1918) considera que la estética no se tiene que aislar de la vida, sino que forma una parte importante de las relaciones entre cultura y sociedad. A pesar de que reconoce la afición de su momento por la concepción del arte por el arte, rechaza la separación entre el arte y la sociedad y se interesa constantemente por la función social del primero, como se puede deducir de sus ensayos sobre temas tan diferentes como el paisaje, los escombros, el puente y la puerta, o artistas como Dante, Miguel Ángel, Rembrandt o Rodin. Iniciador de la reflexión sociológica sobre la modernidad y fundador de la sociología de la cultura, Simmel es una figura todavía poco explorada.

En el conocido conflicto entre las diferentes maneras de afrontar las relaciones entre arte y sociedad, que conducen, por un lado, al aislamiento del arte respecto a su entorno social y económico y, por otro, a un determinismo social, Simmel encuentra un punto de equilibrio: su planteamiento, según indica W. Goetschel (2010, pág. 267), toma en consideración los diferentes modos de producción, consumo e interpretación del arte como artefacto social dentro de un momento histórico y cultural determinado. De este modo, subraya la dimensión social del arte sin dejar de lado el aspecto de la creatividad individual. En este sentido, Simmel indica la existencia de una contradicción intrínseca en la obra de arte, dado que crea un mundo propio, establece una unidad indivisible, pero no está completa si no se pone en relación con su entorno. En el libro *Sobre la filosofía del arte* (1922), desarrolla esta idea en “El marco. Un ensayo estético”, en el que este elemento define la relación entre la obra y el mundo que la rodea, hasta la conclusión de que la obra de arte se encierra en sí misma.

Esta diferenciación entre la obra de arte y la vida cotidiana se hace explícita en la consideración de la diferencia entre la obra de arte y el objeto cotidiano, que Simmel explora en *El problema del estilo* (1908), donde plantea que una de las características que definen la obra de arte es su falta de utilidad, en el sentido en que una silla o un cuchillo son objetos útiles. Del mismo modo que la obra de arte no puede responder a una utilidad, los objetos cotidianos no pueden reclamar la especificidad que pertenece a las obras de arte. Estas últimas, pues, justifican su existencia en sí mismas, en el mundo propio que han creado. Así, la obra de arte se encuentra en la contradictoria situación de situarse fuera de la vida, mientras es al mismo tiempo una afirmación de esta. El autor introduce aquí, además, un factor que resultará esencial en la modernidad estética, como indica Liessman (2006, pág. 97): se establece un provocativo juego entre la obra de arte y el objeto de uso cotidiano, no porque la frontera que los separa sea permeable, sino porque se permite plantear los límites. Este juego, que estará muy presente en el arte del siglo XX, nos lleva nuevamente a la relación entre el arte y la sociedad.

Georg Simmel



Georg Simmel (Berlín, 1858 - Estrasburgo, 1918). Sociólogo, filósofo y crítico. Simmel estudió historia y filosofía en la Universidad de Berlín, donde se doctoró en 1881 con una tesis sobre Kant. En 1885 empieza a trabajar como docente en la universidad y adquirió popularidad como conferenciante. Con Ferdinand Tönnies y Max Weber, fundó la Sociedad Alemana de Sociología. Interrumpida su actividad académica debido a la Primera Guerra Mundial, se retiró a la Selva Negra y murió de cáncer de hígado en Estrasburgo. La obra de Simmel influyó en los estudiantes Georg Lukács, Ernst Bloch, Siegfried Kracauer o Margarete Susman.

### 4.3.2. Bourdieu: el arte como sociedad

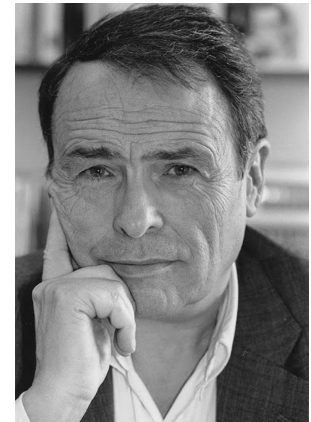
**Pierre Bourdieu** (1930-2002) es el representante más destacado en Francia de la que la socióloga Natalie Heinich denomina “generación de la sociología de encuesta”. Partiendo de una investigación empírica, el trabajo de Bourdieu y otros sociólogos no considera ya el arte y la sociedad, ni el arte *en* la sociedad, sino el arte *como* sociedad, interesándose por el funcionamiento del entorno artístico, sus agentes, interacciones y su estructura interna (Heinich, 2004, pág. 40). Emancipada de la historia del arte y la estética, la sociología del arte considera la práctica artística como una forma de actividad social, se libera de la necesidad de generar una teoría del arte y de la obligación de aportar una explicación sobre las obras. Otros factores, entre los que destaca el público, se revelan como sujetos válidos para una investigación que aportará igualmente un mayor conocimiento del hecho artístico.

Bourdieu es uno de los principales iniciadores del uso de las encuestas estadísticas, antes reservadas al marketing, para investigar en el mundo de la cultura. En 1966 publica, con Alain Darbel, *El amor al arte*, un estudio cuantitativo sobre el público de los museos europeos, que aportó conclusiones de gran valor para la comprensión de la recepción del arte. En primer lugar, no se puede hablar ya de un público en general, sino de una variedad de públicos, que visitan los museos por motivos muy diversos, no solo por un simple “gusto desinteresado”, como se había supuesto hasta el momento. El nivel de formación académica del público se revela como un factor determinante, lo cual llevará a Bourdieu a introducir el concepto de **capital cultural**, comparable a la noción marxista de capital económico en su influencia sobre las relaciones entre arte y sociedad. El capital cultural se vincula a las clases sociales y participa también en la modulación de las motivaciones que conducen a un determinado público a visitar el museo, convirtiendo esta actividad en obligación para unos e incluso en cierto tabú para otros.

Para Bourdieu, la creación de la obra de arte es fruto de la interacción de varios elementos del entorno donde se crea. El autor rompe así con las posturas que explican la obra de arte en relación directa con la pertenencia a un grupo social, indicando que lo que hay que estudiar es un entorno específico, el “campo de producción artística”, donde intervienen tanto los productores como el público y todos aquellos que participan en la valoración de la obra de arte como tal. Bourdieu emplea aquí dos términos clave de su obra, el *habitus* y el **campo**, que se añaden al concepto antes citado de **capital cultural**. Resumimos brevemente estos tres conceptos:

- El *habitus* es el conjunto de las maneras de actuar, pensar y sentir del individuo asociadas a su posición social. Define las percepciones de la realidad que tiene una persona y, por lo tanto, es el efecto de las estructuras sociales sobre la propia individualidad. El *habitus* determina que personas de un entorno social similar tengan intereses y gustos similares.

**Pierre Bourdieu**



Pierre Bourdieu (Denguin, 1930 - París, 2002). Sociólogo. Licenciado en la Faculté des Lettres de París y profesor de Filosofía en la École Normale Supérieure en 1954. Ayudante de Raymond Aron en la Sorbona entre 1960 y 1961, es profesor de Sociología en la Universidad de Lille de 1961 a 1964. Director de estudios del Haute École en Sciences Sociales de París desde 1964, en 1993 recibe la Medalla de Oro del Centre National de Recherches Scientifiques (CNRS) por sus contribuciones a la investigación científica.



- El **campo** es un espacio social creado en torno a la valoración de hechos sociales como el arte, la ciencia, la religión o la política. Cada campo se constituye como un espacio de juego que define sus propias reglas y valores y que funciona con una lógica específica, y cuenta con una distribución no equitativa de un capital cuya obtención es el objetivo de los agentes que participan en ese campo. Así pues, el campo se crea a partir de la existencia de una serie de individuos con un *habitus* que valore el capital por el que se lucha.
- El **capital cultural** es el conjunto de los conocimientos intelectuales adquiridos mediante la educación, en el hogar y en la escuela. De manera análoga al capital económico, otorga poder a su poseedor y también determina su *habitus*. Las titulaciones académicas son una forma institucionalizada del capital cultural que permiten al individuo alcanzar una determinada posición social.

Estos conceptos son empleados por Bourdieu, entre otros, en su análisis de las estructuras del mundo del arte, lo cual le permite enfocar la sociología del arte desde una perspectiva que evita las tradicionales disputas entre la historia del arte y la sociología.

#### 4.3.3. Mundos del arte y cultura de masas

Entre las aportaciones a la sociología del arte que se realizan en la segunda mitad del siglo XX, hay que destacar el trabajo de diferentes autores provenientes tanto de la estética como de la historia del arte o la sociología. En primer lugar, y en relación con lo que defendía Pierre Bourdieu, es preciso mencionar el trabajo del sociólogo **Howard S. Becker** (1928), quien aporta la idea del arte como fruto de una acción colectiva. En un artículo titulado, precisamente, "Arte como acción colectiva" (1974), Becker indica que ni desde la sociología ni desde la historia del arte se ha prestado especial atención al sistema que apoya la creación artística, al trabajo de todos los individuos que fabrican los materiales y las herramientas con los que se crea la obra, y que facilita su presentación y difusión. Algunas de estas actividades se consideran artísticas, pero otras no, lo que genera una división del trabajo basada en un consenso y el uso de una serie de convenciones (Becker, 2003, págs. 85-95). En su libro *Art Worlds* (1982), Becker desarrolla esta idea con un análisis de las estructuras de colaboración que hacen posible el arte y que denomina "mundos del arte", poniendo en plural el término propuesto por Arthur C. Danto en 1964. Los mundos descritos por Becker y la importancia que da a las convenciones son comparables a los conceptos de campo y *habitus* en Bourdieu, lo que refuerza la concepción de la producción artística como el resultado de las acciones que tienen lugar dentro de un sistema complejo en el que interactúan numerosos agentes. Con todo, hay que tener en cuenta que no se trata de términos sinónimos: como indica Becker, el concepto de campo se basa en la experiencia de Bourdieu en el mundo académico (muy jerarquizado y con una fuerte compe-

tencia) y, por lo tanto, describe un espacio cerrado y definido, mientras que el concepto de mundo se refiere a un área de actividad compartida, más abierta (Becker, 2008, pág. 373-376).

El escritor y crítico **Raymond Williams** (1921-1988) aportó una nueva perspectiva al concepto de cultura en su libro *Cultura y sociedad* (1958), que tuvo una gran difusión. Williams estudia los cambios de significado de las palabras *cultura*, *democracia*, *clase*, *arte* e *industria*, indicando que las modificaciones en el uso de estos términos son características de nuestra manera de pensar la vida en común (Williams, 2001a, pág. 13). En su análisis de la palabra *arte*, Williams coincide con Becker en la consideración del arte como actividad inscrita en una estructura en la que el artista es un “trabajador cualificado”. El autor hace mención explícita del mercado del arte, un aspecto de la producción artística largamente obviado y que trata con profusión la socióloga francesa **Raymonde Moulin** (1924) en su obra principal, *El mercado de la producción artística en Francia* (1967), en la que analiza los mecanismos de ese sector y sienta las bases para un campo de investigación específico en la sociología del arte.

El trabajo de Moulin se desarrolló, notablemente, en un ambiente en Francia donde crece con fuerza la sociología, con las destacadas aportaciones de Bourdieu y otro sociólogo que dedica una atención primordial al arte y la literatura, **Jean Baudrillard** (1929-2007). Interesado en el signo y el consumo, Baudrillard ve en la historia del arte desde el Renacimiento una procesión de “simulacros”, que se inicia en el momento en que la obra pasa a representar una realidad exterior, después entra en la fase de producción en masa y se integra en la sociedad de consumo. Según Baudrillard, el arte pierde su capacidad de crítica y deviene superficial. En un conocido y polémico artículo, “El complot del arte” (1996), el autor acusa al arte contemporáneo de haber perdido el “deseo de ilusión” y se pregunta “¿qué puede significar todavía el arte en un mundo hiperrealista por anticipado, *cool*, transparente, publicitario?” (Baudrillard, 2006, pág. 57).

La visión negativa que tiene Baudrillard de la cultura de masas apunta, entre otras cosas, que no puede ser obviada, y en este sentido resulta particularmente importante la aportación del semiólogo **Umberto Eco** (1932) al conjunto de ensayos titulado *Apocalípticos e integrados* (1965). Eco analiza los niveles de cultura y dedica una especial atención a aquellas formas de la cultura y el arte que han sido tradicionalmente ignoradas o despreciadas: lo cómico, la música popular, el cine de Hollywood y lo *kitsch*, característico de la diferenciación entre alta y baja cultura. Las aportaciones de estos y otros autores configuran el complejo y rico panorama en el que se mueve la sociología del arte actual.

## Bibliografía

### Bibliografía principal comentada

**Becker, H. S.** (2008). *Art Worlds. 25th Anniversary Edition*. Berkeley: University of California Press.

Principal obra del sociólogo Howard Becker. La edición especial del 25.º aniversario incluye una entrevista en la que el autor comenta las diferencias entre el “mundo del arte” y el “campo” (Bourdieu).

**Bozal, V.** (ed.) (2002). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (vol. 2). Madrid: Antonio Machado Libros.

El segundo volumen de esta completa antología de textos sobre la historia de las ideas estéticas incluye un capítulo dedicado a las relaciones entre arte y sociedad, con artículos sobre la estética marxista y la figura de G. Lukács, además de un artículo dedicado a la sociología del arte.

**Furió, V.** (1995). *Sociología de l'art*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona.

Concebido como manual universitario, este volumen presenta los objetivos y límites de la disciplina y las principales tendencias que se han desarrollado a lo largo de los últimos dos siglos, para examinar a continuación los principales temas que estudia la sociología del arte.

**Heinich, N.** (2010). *La sociología del arte*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Este breve pero conciso manual presenta un repaso a la historia de la disciplina (dividida en generaciones) y repasa algunos de los principales objetivos de la sociología del arte actual.

**Murray, C.** (ed.) (2010). *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Madrid: Ediciones Cátedra.

El volumen editado por Murray contiene artículos de varios autores que tratan de cuarenta y nueve pensadores clave sobre arte en el siglo XX, entre ellos varios nombres vinculados a la sociología del arte, como Baudrillard, Bourdieu, Hauser o Simmel, entre otros. Los artículos presentan un resumen de las principales ideas de cada autor y facilitan bibliografía adicional.

**Sánchez Vázquez, A.** (ed.) (1978). *Antología Textos de estética y teoría del arte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Recopilación de textos de varios pensadores que incluye fragmentos clave de autores como Marx, Engels, Lukács, Hauser o Franca, entre otros.

**Silbermann, A. y otros** (1971). *Sociología del arte*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Traducción al castellano del número especial de la *Revue Internationale des Sciences Sociales / International Social Science Journal UNESCO* 1968, vol. XX, núm. 4 titulado “Las artes en la sociedad”. Incluye textos de Silbermann, Bourdieu y otros. El número original (en inglés) se puede descargar en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0002/000245/024595eo.pdf> [consultado el 9 de octubre del 2012].

**Tanner, J.** (ed.) (2003). *Sociology of Art: A Reader*. Londres / Nueva York: Routledge.

Antología de textos de varios sociólogos y pensadores, entre los cuales encontramos a Marx, Weber, Simmel, Becker, Bourdieu y Hauser, entre otros. Disponible en versión e-book.

### Referencias bibliográficas

**Antal, F.** (1989). *El mundo florentino y su ambiente social. La república burguesa anterior a Cosme de Médicis: siglos XIV-XV*. Madrid: Alianza.

**Baudrillard, J.** (2006). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires: Amorrortu.

**Becker, H. S.** (2003). “Art as Collective Action”. En: Jeremy Tanner (ed.). *Sociology of Art: A Reader*. Londres / Nueva York: Routledge.

**Becker, H. S.** (2008). *Art Worlds. 25th Anniversary Edition*. Berkeley: University of California Press.

- Bourdieu, P.** (1971). "Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística". En: Alphons Silbermann y otros. *Sociología del arte*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Bourdieu, P.** (1999). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P.** (2003). "But who created the «creators»?". En: Jeremy Tanner (ed.). *Sociology of Art: A Reader*. Londres / Nueva York: Routledge.
- Bourdieu, P.; Darbel, A.** (2003). *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. Barcelona: Paidós.
- Brihuega, J.** (2002). "Arte y sociedad. Genealogía de un parámetro fundamental", "La sociología del arte". En: Valeriano Bozal (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (vol. 2). Madrid: Antonio Machado Libros.
- Della Volpe, G.** (1991). *Critique of taste*. Nueva York / Londres: Verso.
- Francastel, P.** (1961). *Arte y técnica*. Valencia: Fomento de Cultura.
- Furió, V.** (1995). *Sociología de l'art*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona.
- Goetschel, W.** (2010). "Georg Simmel (1858-1918)". En: Chris Murray (ed.). *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Gombrich, E. H.** (1998). "La historia social del arte". En: *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte* (págs. 86-94). Madrid: Debate.
- Guyau, J.-M.** (2002). *L'art au point de vue sociologique*. Edición electrónica de Pierre Tremblay. Chicoutimi: Bibliothèque Paul-Émile-Boulet, Université du Québec.
- Hadjinicolau, N.** (1974). *Historia del arte y lucha de clases*. México / Buenos Aires: Siglo XXI.
- Hauser, A.** (1961). *Introducción a la Historia del Arte*. Madrid: Guadarrama.
- Hauser, A.** (1977). *Sociología del arte. 5. ¿Estamos ante el fin del arte?*. Barcelona: Labor.
- Hauser, A.** (1978). "Condicionamiento social y calidad artística". En: Adolfo Sánchez Vázquez (ed.). *Antología Textos de estética y teoría del arte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Hauser, A.** (1982). *Fundamentos de la sociología del arte*. Barcelona: Labor.
- Hauser, A.** (1988). *Historia social de la literatura y del arte* (vol. 1). Barcelona: Labor.
- Hebdige, D.** (2008). "Flat Boy vs. Skinny: Takashi Murakami and the Battle for «Japan»". En: Paul Schimmel (ed.). © *Murakami*. Los Ángeles: Museum of Contemporary Art / Rizzoli International Publications, Inc.
- Heinich, N.** (2004). *La sociologie de l'art*. París: Éditions La Découverte.
- Liessmann, K. P.** (2006). *Filosofía del arte moderno*. Barcelona: Herder.
- Lukács, G.** (1969). *Prolegómenos a una estética marxista*. Barcelona: Grijalbo.
- Marx, K.** (1978). "Desarrollo desigual de la sociedad y el arte". En: Adolfo Sánchez Vázquez (ed.). *Antología Textos de estética y teoría del arte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Meiss, M.** (junio, 1949). "Florentine Painting and Its Social Background by Frederick Antal". *The Art Bulletin* (vol. 31, núm. 2, págs. 143-150). <<http://www.jstor.org/stable/3047231>> [consultado el 9 de octubre del 2012].
- Murray, C.** (ed.) (2010). *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Ortega y Gasset, J.** (1999). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Espasa.
- Plekhanov, G.** (1912). *Art and Social Life*. Marxist's Internet Archive <<http://www.marxists.org/archive/plekhanov/1912/art/index.htm>> [consultado el 9 de octubre del 2012].

**Proudhon, P.-J.** (1865). *Du principe de l'art et de sa destination sociale*. París: Garnier Frères.

**Rojek, C.** (2007). "Georg Simmel". En: Tim Edwards (ed.). *Cultural Theory. Classical and Contemporary Positions*. Londres: SAGE Publications.

**Ruskin, J.** (1848). *Modern Painters* (vol. 1). Londres: Smith, Elder.

**Silbermann, A.** (1971). "Introducción. Situación y vocación de la sociología del arte". En: Alphons Silbermann y otros. *Sociología del arte*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

**Taine, H.** (2000). *Filosofía del arte*. El Aleph.com [traducción de A. Cebrián].

**Tolstoi, L.** (1996). *What is Art?*. Indianápolis: Hackett Publishing Company [traducción de Aylmer Maude].

**Weber, M.** (1990). *Ensayos sobre metodología sociológica*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

**Williams, R.** (2001). *Cultura y sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

**Williams, R.** (2001). *Palabras Clave*. Buenos Aires: Nueva Visión.

