

## **La sociología del arte se redefine**

Pedro Alzuru

La sociología del arte también se inserta en ese campo fluido de disciplinas que tienen como objeto al arte, junto a la crítica, la estética, la historia del arte. Por supuesto el nivel de comunicación entre esos vasos depende de las perspectivas teóricas y metodológicas, desde quienes ven las fronteras bien definidas hasta quienes no ven fronteras en absoluto. A esto se agrega que se produce poco en el campo de la sociología del arte, si consideramos otros campos de esta disciplina, representa muy poco de la producción sociológica en general. No obstante esa poca producción hace ruido porque compromete la definición de la sociología en general y porque molesta a las disciplinas vecinas que empiezan a verla como invasora de sus cotos.

El sociólogo del arte debe conocer muy bien las teorías y los métodos de las disciplinas afines, antes nombradas, porque finalmente todas tienen que ver con las ciencias sociales en general, la sociología, la historia, la psicología, la economía, el derecho, la politología, la antropología, etc., no vemos cómo puede ser de otra manera.

La sociología del arte se practica sobre todo en la universidad y la practican sobre todo los historiadores del arte, los críticos de arte y de literatura, los filósofos, no precisamente los sociólogos; está presente en los comentarios, en las interpretaciones de las obras, tiene lazos estrechos con todas las ciencias sociales y con la filosofía, lazos no siempre reconocidos. Sus resultados aparecen en intervenciones en eventos académicos y culturales y son publicados en revistas especializadas, en libros y hasta en los diarios.

También encontramos sociología del arte en departamentos de estadísticas de instituciones públicas y privadas interesadas en el arte y la cultura aunque no precisamente en las obras, más bien en el público, las mismas instituciones, el financiamiento, el mercado, los productores, los compradores y consumidores; sus resultados no tienen como fin la publicación sino la toma de decisiones de los organismos involucrados.

Existen además centros de investigaciones y departamentos especializados en el área, igualmente públicos y privados, sus productos tienen perspectivas teóricas y metodológicas más amplias, desde las más teóricas hasta las más aplicadas, cuantitativas y cualitativas, no dependen tanto de limitaciones académicas y pragmáticas ni de funciones normativas, responden más a la investigación

fundamental y sus publicaciones tienen entonces eco tanto en la disciplina como en la sociedad en general, por su capacidad de determinar tendencias, transiciones, fenómenos inéditos.

Es característica de la sociología del arte la coexistencia de diversas generaciones y, por ello, de criterios y métodos heterogéneos, puede acercarse a la tradición de la historia del arte y tratar las relaciones entre los artistas y las obras o a la de la estética que trata las relaciones entre las obras y los espectadores, es una disciplina joven con multiplicidad de acepciones. La fascinación que ejerce su objeto junto a su legitimación, la diversidad de sus discursos quizá no contribuye al interés en sus métodos, útiles y prácticas. Por esto es conveniente tratar de discernir lo específicamente sociológico en este campo de múltiples disciplinas y tendencias.

La sociología del arte se puede confundir con la sociología de la cultura aunque éste es un término muy polisémico: desde prácticas relativas a las artes hasta todo lo que concierne a las costumbres y a la cultura de una sociedad determinada. La sociología del arte se enfoca en las prácticas que conciernen a las artes en sentido estricto, prácticas de creación reconocidas como tales y los procesos a través de los cuales tal reconocimiento se efectúa, sus variaciones en el tiempo y en el espacio. No remite de ninguna manera a una toma de posición en cuanto a la naturaleza intrínseca del arte (Heinich 2004:6). La comunicación, el entretenimiento, la vida cotidiana, la arqueología, el patrimonio, artesanía, son objetos cercanos pero que no el mismo.

Las artes plásticas, la literatura, la música, las artes escénicas, el cine, las artes aplicadas, etc., constituyen las distintas formas de este objeto, relativas a diferentes corrientes de la sociología del arte. En la historia de la disciplina se destacan tres generaciones cronológicas e intelectuales: la estética sociológica, la historia social del arte y la sociología de investigación. Los resultados, las temáticas, la recepción, la mediación, la producción y las obras de arte son los temas específicos de esta disciplina con el fin de comprender la naturaleza de los fenómenos y de la experiencia artística y que constituye a la vez un desafío para la sociología en general al poner en cuestión su definición y sus límites.

La sociología del arte no tiene su origen en la sociología, la sociología le ha dado un débil aporte ya que sus fundadores le dieron muy poca importancia a la estética, actitud que se mantiene aún hoy: Durkheim (1912) aborda el arte sólo por su relación con la religión; Weber (1921), en un texto póstumo, pone las bases para una sociología de las técnicas musicales; Simmel (1925), trata de

hacer evidente el condicionamiento social del arte, la influencia de las visiones del mundo sobre las obras, entre los fundadores es el más inclinado al arte y a la “historia cultural”.

Entre los autores de finales del s XIX e inicios del XX, mientras más se aproximan al arte, se alejan de la sociología y se acercan a la historia del arte, conformando entre ambas la “historia cultural del arte”, las premisas de la sociología del arte.

Entre estos trabajos, premisas de la sociología del arte, contamos *La civilización del Renacimiento en Italia*, Jacob Burckhardt 1878, trata más de contexto político y cultural que de arte propiamente dicho; los historiadores del arte ingleses, John Ruskin, William Morris (1878) se interesan en las funciones sociales del arte y en las artes aplicadas; en Francia, Gustave Lanson, 1904; pero en el siglo XX es sobre todo en Alemania y en Austria, entre las dos guerras, que la historia cultural del arte encontrará desarrollos importantes. Edgar Zilzel, 1926, *El genio. Historia de una noción desde la Antigüedad al Renacimiento*, muestra cómo el valor inicialmente atribuido a las obras, tiende a ser atribuido a la persona y cómo el deseo de gloria era una motivación normal en el Renacimiento; Otto Rank, *El mito del nacimiento del héroe* 1909; Max Scheler, *El santo, el genio, el héroe* 1933, sitúa al artista en el conjunto de los procesos de singularización y de valorización de los seres considerados excepcionales; Ernst Kris y Otto Kurz 1934, *La imagen del artista. Legenda, mito y magia*, una investigación sobre las representaciones del artista, a través del estudio de biografías y de los motivos recurrentes que sugieren un imaginario colectivo, con una perspectiva casi antropológica que no tuvo continuidad durante dos generaciones; la obra del más celebre historiador del arte alemán del siglo XX, Erwin Panofsky, su *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico* 1951, pone en evidencia la homología entre las formas arquitecturales y el discurso ilustrado en la Edad Media, en *Galileo crítico de arte* 1955<sup>a</sup>, revela la homología entre sus concepciones estéticas y sus posiciones científicas; su contribución a la interpretación de las imágenes reside en su diferenciación de tres niveles de análisis: icónico (la dimensión específicamente plástica), iconográfico (las convenciones picturales que permiten su identificación), iconológico (la visión del mundo que sostiene la imagen), este tercer nivel permite relacionar las obras de arte con las “formas simbólicas” de una sociedad (1955b). Panofsky pone en evidencia las relaciones de interdependencia entre el nivel general de una “cultura” y el nivel particular de una obra, muestra que no se puede endurecer exageradamente la frontera entre historia del arte y sociología, esto lo hace un modelo intelectual, más allá de las filiaciones disciplinarias.

Los que reconocieron inicialmente hacer sociología del arte no fueron precisamente sociólogos ni historiadores de la cultura, fueron especialistas de estética y de historia del arte en ruptura con la focalización tradicional sobre el binomio artistas/obras, introduciendo en los estudios sobre el arte un tercer término “la sociedad”. En esta nueva disciplina se pueden distinguir tres tendencias donde se cruzan generaciones intelectuales, orígenes geográficos, afiliaciones disciplinarias y principios epistemológicos.

Interesarse en el arte y la sociedad es, en relación a la estética tradicional, el momento fundador de la sociología del arte, a estos primeros esbozos de la disciplina sería más acertado calificarlos hoy de estética sociológica. La preocupación por el nexo arte-sociedad surgió simultáneamente en la estética y la filosofía de la primera mitad del siglo XX, en la tradición marxista, tomó una forma esencialmente especulativa, conforme a la tradición germánica, esta “estética sociológica” fue lo que se enseñó en las universidades como “sociología del arte”.

Hacia la segunda guerra, aparece otra generación formada por historiadores del arte con una orientación más empírica, particularmente en Inglaterra e Italia. En vez de establecer puentes entre arte y sociedad, trataron de situar el arte en la sociedad: no hay entre los dos una exterioridad que hay que denunciar sino una inclusión que se debe explicitar. Se puede llamar a esta segunda tendencia historia social del arte, sustituyó la tradicional relación autores/obras por los contextos en los cuales estos evolucionan, aunque menos ambiciosos, estos historiadores sociales obtuvieron muchos resultados concretos y durables.

En los años '60 emerge una tercera generación, la sociología de investigación, con métodos estadísticos y etnometodológicos. Francia y Estados Unidos son sus principales núcleos. Ya no se considera tanto el arte y la sociedad ni el arte en la sociedad sino el arte como sociedad, es decir el conjunto de interacciones, actores, instituciones, objetos, que evolucionan juntos y hacen existir eso que llamamos “arte”. El interés de la investigación no es ya interior al arte (las obras) ni exterior (los contextos): sino lo que lo produce y lo que él mismo produce, las querellas metafísicas (el arte o lo social, el valor intrínseco de las obras o la relatividad de los gustos) son sustituidas por el estudio concreto de las situaciones. El itinerario sería entonces a partir de la estética sociológica, pasando por la historia social del arte y la sociología de investigación, hasta llegar en los años '60 del siglo pasado, a la sociología del arte (Heinich, 2004: 16).

## 1. Estética sociológica

Con la estética sociológica se da el desplazamiento fundador de la sociología del arte: se sustituyen las tradicionales interpretaciones espiritualistas y estetas por el estudio de las causas exteriores y menos “legítimas” (intereses materiales y mundanos). Se profundiza la desautonomización y la desidealización, junto a una crítica más o menos explícita de la tradición estética, sinónimo de elitismo, individualismo y espiritualismo. Por ejemplo se explica el desarrollo de la arquitectura gótica, la altura de los campanarios particularmente, no como impulsado por la elevación espiritual, sino por una concurrencia entre ciudades con el fin de afirmar su potencia por la visibilidad de sus sitios de culto (Elias en Heinich 2000b). Las causalidades externas pueden ser de distinto orden: sociales, materiales, culturales.

La idea de una determinación extra-estética tiene sus antecedentes en la filosofía: ya en el siglo XIX, Taine 1865, afirmaba que el arte y la literatura varían según la raza, el medio y el momento, en su impulso positivista afirmaba la necesidad de conocer el contexto; más tarde, Lalo 1921, establece las bases de una “estética sociológica”, distinguiendo en la “consciencia estética”, los hechos “anestéticos” (p.ej. el sujeto de una obra) y los hechos “estéticos” (p.ej. sus propiedades plásticas), al afirmar “no admiramos la Venus de Milo porque es bella; es bella porque la admiramos”, opera una inversión análoga a la realizada veinte años antes por Marcel Mauss (1904) en la teoría de la magia, un acto mágico es consecuencia no causa de la creencia.

En la tradición marxista, el arte, ya como objeto “sociológico”, se evidencia ámbito privilegiado para la ejecución de las tesis materialistas. No en Marx, quien le dedica algunos párrafos en la *Contribución a la crítica de la economía política* 1857, a través de la constatación del “eterno encanto” del arte griego, sugiriendo una ausencia de relación entre “ciertas épocas de florecimiento artístico” y el “desarrollo general de la sociedad”. Es Plekhanov 1912, quien planteará las bases del abordaje marxista del arte, elemento de la “superestructura”, determinado por la “infraestructura” material y económica de una sociedad; Lukács propondrá una aplicación menos mecánica, al considerar que el “estilo de vida” de una época es el nexo entre las condiciones económicas y la producción artística, remite los diferentes géneros novelísticos a las grandes etapas de la historia occidental (1920) y relee la literatura a través de las luchas proletariado-burguesía (1922-23); Raphael (1933); Goldmann (1959).

El análisis marxista de las artes plásticas fue desarrollado sobre todo por los historiadores del arte inglés: *Art and the Industrial Revolution*, Francis Klingender 1947; *Florence et ses peintres*, Frederik Antal 1948; Arnold Hauser (1951), una explicación de toda la historia del arte a partir del materialismo histórico, las obras de arte como un reflejo de las condiciones socioeconómicas; Ernst Gombrich 1963, cuestiona la violencia de este abordaje, la instauración de una relación de causalidad entre obra de arte y clase social. Historias del arte marxistas se publicaron hasta la década de los '70: *Historia del arte y lucha de clases*, Nicos Hadjinicolaou 1973, considerando las obras de arte como instrumentos de la lucha de clases, "ideología en imágenes".

En los años 30, paralela a la corriente marxista, aparece un conjunto de ensayos sobre el arte, obra de filósofos alemanes, conocidos luego como Escuela de Francfort (Adorno, Benjamin, Kraucauer, Horkheimer, Neumann, Marcuse). Esta corriente pone en el centro de sus reflexiones las relaciones entre arte y vida social, su dimensión "heterónoma", su obediencia a determinaciones no exclusivamente artísticas pero, se aleja de la tradición marxista y de los fundamentos desidealizantes de la sociología del arte, por su exaltación de la cultura y del individuo, su estigmatización de lo "social" y de las "masas": Adorno ve la música como un hecho social donde se oponen modernismo moderado y radicalismo, *Filosofía de la nueva música*, 1958<sup>a</sup>, considera el arte y la literatura como instrumentos de crítica de la sociedad, *Notas sobre la literatura*, 1958<sup>b</sup>, defiende la autonomía del arte y del individuo contra la "masificación", *Teoría estética*, 1970; la obra de Benjamin, trata de hacer converger el ideal progresista y los fenómenos culturales, analizando el arte y la cultura como medios de emancipación de las masas de la alienación.

Una tercera corriente, contemporánea de los historiadores marxistas y de los filósofos de Francfort, proviene de la misma historia del arte, trata de poner en evidencia lo que en el arte puede ser revelador, no efecto, de las realidades colectivas, las visiones del mundo o las "formas simbólicas". Francastel, *Pintura y sociedad*, 1951; *Estudios de sociología del arte*, 1970, parte de preocupaciones formalistas, privilegiando el análisis de los estilos pero trata de ponerlos en relación con la sociedad de sus tiempos, esboza así una historia de las mentalidades a partir de las grandes obras de la historia del arte, haciendo del arte no el reflejo de sus condiciones de producción sino el creador de visiones del mundo a ellas contemporáneas. Duvignaud, propone una "sociología de lo imaginario", 1972, y en su *Sociología del teatro*, 1965, trata de demostrar que los períodos del teatro corresponden a mutaciones de la sociedad. En esta perspectiva, el arte aparece menos determinado y más determinante, pero en tanto "sociología del arte" adolece de la metodología y de las

referencias conceptuales propias de esta disciplina, por ello las realidades a las cuales remite no son “sociales” sino “culturales”.

La “estética sociológica”, se prolongó durante cierto tiempo, en propuestas básicamente especulativas, no desemboca en una verdadera investigación: entre el arte y lo social, “el desplazamiento que debía permitir a la sociología ocuparse del arte ha sido sólo de intensidad” (Hennion 1993). Sus tendencias tuvieron en común la desautonomización del arte, la búsqueda de los nexos arte-sociedad, pero distintas valoraciones de su objeto: la tradición marxista relaciona heteronomía y desidealización, “reduciendo” los hechos artísticos a sus determinaciones extra-estéticas; la historia del arte sociologizante relaciona la heteronomía y la idealización, acreditando al arte de poderes sociales; la escuela de Fráncfort también relaciona heteronomía e idealización, recurriendo a la autonomización del arte contra la alienación de lo social. Hubo renovación, pero permanecen las debilidades: el fetichismo de la obra, el sustancialismo de lo “social” y la tendencia al causalismo. Hay que decir que estos límites no están totalmente ausentes de la 2da generación ni siquiera de la 3ra generación de la sociología del arte.

## 2. Historia social del arte

La segunda generación, la de la historia social, se desarrolla a partir de los años '50, se interesa en el arte en la sociedad, en el contexto de producción de las obras, recurre a la investigación empírica, no subordinada (o no tanto) a la demostración de una convicción ideológica o una perspectiva crítica. Entre sus precursores: Wackernagel 1938, analiza las relaciones entre las grandes comandas, la organización corporativa, la demografía, los públicos, el mercado, el estatus de la religión. La cuestión del mecenazgo les permite relacionar el proyecto explicativo (partir de las obras para “explicar” la génesis o las formas) con la exterioridad de las determinaciones (en continuidad con la estética tradicional); Haskell, *Mecenas y pintores. El arte y la sociedad en el barroco italiano*, 1963, analiza los tipos de determinaciones propios de la producción pictórica, el mecanismo de formación de los precios, su estandarización, la excepcionalidad que autoriza precios también excepcionales, cómo un mecenazgo demasiado comprensivo entraba la innovación y, al contrario, las limitaciones eventualmente obligan a darle la vuelta a las reglas impuestas; Kempers 1987, pone en evidencia las diferencias económicas, políticas y estéticas entre las categorías de mecenas.

Por otro lado, esta historia social del arte se concibe a partir de los cambios en las relaciones entre el artista y el mundo que lo circunda y ya no en relación a los cambios de estilo, Pevsner 1940; Teyssèdre 1957, hace una reconstitución minuciosa de los entretelones institucionales propios de los primeros debates académicos; Harrison y Cynthia White 1965, utilizando archivos y estadísticas, ponen en evidencia la diferencia entre, por un lado, la rutina y el elitismo académicos que ponía las instituciones bajo el poder de un grupito de pintores ancianos y conservadores y, por otro lado, el número creciente de pintores y de posibilidades del mercado en la Francia del siglo XIX; esto explica que las nuevas formas de expresión emergieron en ruptura con el sistema académico francés del mismo siglo.

El contexto de producción y de recepción de las obras ha sido el interés general de los historiadores del arte: Meiss 1951, ve en la gran peste del siglo XIV, una condición material determinante de la producción pictórica en Toscana, el retorno de la religiosidad y su uso por los conservadores contra el arte humanista; Duby 1976, explica la emergencia de nuevas formas artísticas en el siglo XIV por la interacción de los cambios geográficos en la repartición de las riquezas, las nuevas creencias y mentalidades y la dinámica propia de las formas expresivas. La perspectiva estrictamente materialista cede ante parámetros menos economicistas y más respetuosos de la especificidad de las determinaciones propias de la creación: Williams 1958, hace la genealogía de la aparición de los términos culturales, de los cambios en la relación autor-público y de la emergencia de la autonomía del autor; Burke 1972, se ocupa del funcionamiento del “sistema del arte” al interior de la sociedad; Clark 1973, de la relación entre los artistas (Courbet, Daumier, Millet) y la política para poner en evidencia las connotaciones ideológicas de las obras; Charle 1979, las relaciones de fuerza entre escuelas literarias y entre géneros en la segunda mitad del siglo XIX; Schapiro 1953, Gombrich 1982, el estilo como relación entre un grupo social y un artista particular, cómo las constantes estilísticas juegan un rol en los nacionalismos y los racismos culturales en Europa; en Italia, Castelnovo 1976 y Ginzburg 1983, examinan la interdependencia entre centros y periferias y la transformación de la periferia espacial en retardo temporal en el mundo del arte; Baxandall 1972, *L’Oeil du Quattrocento*, analiza la cultura visual de la época, estudia el interés de los letrados por las imágenes (1974), muestra el nexo entre el temor a la idolatría y el desarrollo de una percepción propiamente estética, centrada más en la forma que en el tema (1981); Alpers 1983, analiza la cultura visual contemporánea a los grandes maestros holandeses, 1988, la forma en que Rembrandt construyó la recepción de sus obras, esto llevó a las características formales más que al tema, condiciones para una percepción específicamente estética. Se proclamaba en la práctica la



excelencia de la pintura como tal, anticipando la concepción romántica del arte; Gamboni 1989, desarrolla las modalidades paradójicas con las cuales las artes plásticas, al final del siglo XIX, pudieron liberarse del modelo literario dominante. Hacer del artista el constructor y no solo el objeto pasivo de su propia recepción, es la tendencia fundamental de la nueva historia social del arte que se desarrolla en los años '80, esto nos lleva a la recepción ya no a las condiciones de producción de las obras -el mecenazgo, el contexto material y cultural: corte útil aunque artificial si consideramos lo intrincado de la relación entre condiciones y efectos, de los actores y de las acciones, de los objetos y las miradas, la recepción es exterior a las obras, de alguna manera, no pretende explicar su génesis y su valor; justamente por esto rompe con la perspectiva explicativa tanto tiempo dominante (Heinich, 2004: 33).

De la producción a la recepción, Haskell 1963, 1976; La historia social del coleccionismo, Alsop 1982; Pomian 1987, la noción de “público”; Crow 1985, su emergencia a partir del siglo XVIII, paralelamente a la crítica de arte, en el espacio público de los Salones, esto permitió cierta liberación del gusto de los amateurs con relación a las normas académicas y a la jerarquía de los géneros. A partir de entonces se instaura un juego entre cuatro: la Academia, la administración de Bellas Artes, la prensa y el público, al menos en el caso particular de Francia.

Schucking 1923, estudia los factores constitutivos del gusto; Escarpit 1958 propone una sociología de la literatura, producción, distribución, consumidores; los modelos, las competencias propias del acto de lectura, Leenhardt y Jozsa 1982; Chartier 1987, una historia social del libro y de la edición. A partir de los trabajos de sociología del conocimiento de Mannheim y las reflexiones sobre la hermenéutica de Gadamer, surge la “escuela de Constance”, Iser, Jauss 1972, insiste sobre la historicidad de la obra y su carácter polisémico, de aquí la pluralidad de las recepciones.

La cuestión de la percepción estética es para la sociología tan interesante como sus significados - perspectiva común a la estética y la historia del arte-, o sus usos prácticos -perspectiva de la sociología de la recepción. En esta perspectiva, las variaciones del valor artístico abordado desde la problemática de la innovación y de la originalidad, Klein 1970; el estatus de la imagen y sus modificaciones según el público, Belting 1981; la historicidad de la percepción estética, Junod 1976, entendida como la capacidad, desigualmente distribuida, de hacer abstracción del “contenido”, dando prioridad a las “formas”.

Mecenazgo, contexto, recepción, así nos alejamos de una perspectiva explicativa centrada en las obras, se da otro paso cuando nos interesamos en el estatus del artista al romper con la idea primitiva de una exterioridad de lo “social” con relación al “arte”. El estatus del productor de arte puede abordarse desde una perspectiva institucional o en términos de identidad o de imagen del artista, perspectiva abierta desde 1934 por Kris y Kurz, retomada por Smith 1988. El imaginario del artista no está menos relacionado con el estatus o la identidad efectiva de los creadores, cuyas mutaciones se leen en las estructuras que organizan su actividad.

En lo que concierne a las artes plásticas: Martindale 1972, Warnke 1985, Montias 1982, Heinich 1993, el paso de pintor a artista, creación a mediados del siglo XVII de la Academia real de pintura y escultura como reivindicación del estatus liberal de las artes de la imagen, las mutaciones del estatus del artista entre el Renacimiento y el siglo XIX, en función de tres regímenes que se suceden y hasta se superponen: el régimen artesanal del oficio, el régimen académico de la profesión, y el régimen artístico de la vocación, que aparece en la primera mitad del XIX y se expande en el XX, el seguimiento de las dimensiones objetivas y subjetivas de la construcción de una “identidad” de artista. Trabajos sobre el estatus de las artes en la modernidad, afinidad con la exaltación de la marginalidad política y social, las figuras románticas de la “bohème”: Grana 1964, Egbert 1970, Seigel 1987, Ferguson 1991.

### 3. Sociología de investigación.

La investigación empírica es lo que caracteriza a la sociología de investigación, tercera generación en la conformación de la sociología del arte, como a la historia social del arte, pero aplicada a la época presente, mediciones estadísticas, entrevistas sociológicas, observaciones etnológicas, que aportan resultados, problemáticas, diálogo con otros ámbitos. Va a considerar ya no el arte y la sociedad, ni el arte en la sociedad, sino el arte como sociedad, interesándose en el funcionamiento del medio artístico, sus actores, sus interacciones, su estructuración.

En las dos últimas generaciones la sociología se ha autonomizado, la sociología del arte, uno de sus ámbitos, también se ha emancipado de la vieja tutela de la filosofía, de la estética y de la historia del arte, lejos de los fundadores y de la tradición especulativa. Las interrogaciones sobre el arte y la sociedad y sobre el arte en la sociedad, aparecen como un estadio superado de la disciplina, ésta ya tiene su historia, sus precursores, sus ancestros e innovadores, ya no es posible imaginar un arte

fuera de la sociedad pero tampoco a su interior, pues ambas se constituyen juntas. El arte es una entre muchas formas de actividad social. Finalmente los sociólogos del arte pueden consagrarse a la búsqueda de las regularidades que gobiernan las acciones, objetos, actores, instituciones, representaciones que componen la existencia colectiva de los fenómenos comprendidos por el término “arte” (Heinich, 2004: 42-43).

La sociología del arte presenta hoy resultados concretos no solo concepciones del arte y de la sociedad, en función de sus métodos y sus problemáticas, propuestos en relación con áreas geográficas, escuelas, tradiciones, o con las diferentes artes; basándose en bienes únicos, bienes reproducibles o espectáculos en vivo; o en los momentos de la actividad artística: recepción, mediación, producción, obras.

Decía Duchamp que los observadores hacen los cuadros, ya había dicho Mauss que son los clientes los que hacen al mago, el arte no es pues un dato natural sino un fenómeno histórico y práctico. La sociología del arte dirige su mirada a cualquier parte del arte, por ejemplo los públicos, su morfología, sus comportamientos, motivaciones, emociones; no necesita que le recuerden los valores estéticos ni las demostraciones sociológicas y este punto, la recepción, no conduce a una mejor comprensión de las obras, conduce a un conocimiento de la relación que los actores sostienen con los fenómenos artísticos.

El acto fundador de la sociología del arte se da en los '60, la aplicación de los métodos estadísticos a la asistencia a los museos de bellas artes revelaron ser instrumentos ideales para medir las diferencias de conducta en relación con los estratos sociodemográficos, fue Bourdieu quien inició esta práctica en *L'amour de l'art* 1966, el abordaje de la cuestión pasó de las intuiciones al saber positivo. Desde entonces no hablamos de público sino de “públicos”, según los medios sociales con marcadas diferencias en su asistencia a los museos de arte; resulta que en el *amor al arte*, que se creía una disposición personal, es determinante el origen social, la inculcación familiar, el *gusto puro y desinteresado* que depende de la subjetividad y tiene como fin el deleite se desvela como relación de las prácticas estéticas con la pertenencia social y los *usos sociales del gusto*, la *distinción* por la posesión de *bienes simbólicos*.

Bourdieu agrega al *capital económico* el *capital cultural*, el acceso a los *bienes simbólicos*, así aparece que el *amor al arte* concierne básicamente a las “fracciones dominadas de la clase

dominante”, más dotadas de capital cultural que de capital económico. Ignorando estos factores sociales los museos multiplican los obstáculos invisibles, en vez de ser instrumentos de la democratización del arte, agravan la separación entre profanos e iniciados, así como las universidades profundizan la distancia entre dominantes y dominados. En consecuencia, en Francia, a partir de estas publicaciones, la gerencia de los museos empieza a tomar en cuenta las necesidades pedagógicas de los públicos, esta es si se quiere, la vocación democratizante de la sociología del arte. Por esto subraya las disposiciones culturales de los actores, más que las propiedades estéticas de las obras, abriendo dos líneas de investigación, la estadística de las prácticas culturales y la sociología del gusto.

Entre las dos, el concepto de “*habitus*” hará el puente, de *L’amour de l’art* a *La Distinction* 1979, conjunto coherente de capacidades, hábitos e indicadores corporales, que forman al individuo por inculcación no consciente y por la interiorización de las maneras de ser de un medio, sobre el cual se aplica la verdadera “alcabala” de los lugares de la alta cultura: no tanto falta de medios financieros y de conocimiento, sino falta de soltura y de familiaridad (Heinich, 2004: 49-50).

Los estudios estadísticos y la consecuente atención de las necesidades pedagógicas y de señalética luego de más de cuatro décadas, han arrojado resultados paradójicos, ha habido un poco significativo aumento de la asistencia aunque un importante crecimiento por entrada en cifras brutas, sin embargo, puede tratarse de una *democratización* del público o de una *intensificación* de la práctica por las mismas categorías sociales. En el segundo caso, la *intensificación* de las prácticas, el objetivo es la rentabilización de los establecimientos públicos de la cultura; en el primer caso, el objetivo es el acceso a la cultura de la población más desfavorecida, en el que se empeñan las políticas públicas. Pero la democratización vincula dos opciones denunciadas por sus adversarios o como *legitimista* o como *populista*. La primera consiste en tratar como una privación el débil acceso de las clases populares a la cultura “legítima” y a remediarla con una política activa de “aculturación” (a esto tiende la postura de Bourdieu). La segunda, rechaza esta forma de proselitismo cultural y revaloriza la “cultura popular”, tratada ya no como ausencia de cultura (“legítima”) sino como modalidad específica de relación con los valores, con una lógica y una validez propias (Grignon y Passeron, 1989, se posicionan así contra la postura bourdieusiana, remitiéndose a los análisis de Hoggart, 1957).

El abordaje estadístico responde a la pregunta ¿quién ve qué?, cuando no simplemente ¿cuántos?, pero no ¿qué es lo visto? y ¿cómo es visto? Las estadísticas deben ser complementadas, en una perspectiva más cualitativa, con entrevistas a profundidad para conocer los *usos sociales* (Bourdieu, 1965), método que luego se hizo frecuente en la sociología del arte y de la cultura; así como la observación, tomada de la etnología, se propone una etnología de la exposición (Veron y Levasseur, 1983), una tipología de las visitas (Passeron y Pedler, 1991), la duración de la mirada puede denotar competencia especializada o voluntad cultural entorpecida por falta de referencias pertinentes.

Podemos considerar las manifestaciones de admiración pero el rechazo y la destrucción con frecuencia dicen más, la depreciación y el disgusto transformado en vandalismo, tienen una lógica (Heinich, 1998b), revelan valores artísticos y sociales o su falta, esto se ha hecho más intenso en la contemporaneidad y lleva a toda una reflexión en torno a la relación entre estética y democracia (Doss, 1995); se inspira en la sociología política y moral y despeja los “registros de valores” comunes a los que participan de una misma cultura, principios usados para calificar las obras propios del arte moderno y contemporáneo que mezcla las categorías estéticas del sentido común (Heinich, 1998a). El arte moderno y sobre todo el contemporáneo, divide al público entre una minoría de iniciados y una mayoría de profanos, estas reflexiones las inició desde 1925 Ortega Y Gasset, hablando de la deshumanización del arte.

La sociología de la recepción regresa a la sociología del gusto, cuestiona ya no las preferencias sino las condiciones que permiten la emergencia de un juicio en términos de “belleza”, de “arte”, la respuesta no se encuentra exclusivamente en las obras (estética), ni en la mirada del observador o en sus características sociales, todos estos factores son necesarios en la emergencia del juicio estético. La sociología del arte tiende así a una sociología de los valores, desbordando el origen, el valor y el sentido de las obras. En el repertorio de “registros de valores” propios de una cultura, la estética es sólo una de las modalidades de calificación de las obras y sus autores, también intervienen la moral, la sensibilidad, la economía, la justicia, la política, etc., la simple existencia de estos diversos registros debe interesar a la sociología, ya que esta no trata de juzgar a los actores sino a comprenderlos. Por esto el rechazo importa tanto como la admiración, los profanos como los iniciados, el mal gusto tanto como el bueno, las personas tanto como las obras. Todo lo que interviene entre una obra y su recepción: el mercado, los intermediarios culturales, los críticos, las instituciones, personas, instituciones, palabras y cosas. Una obra de arte no tiene lugar sino gracias a la cooperación de una red compleja de actores: vendedores, coleccionistas, críticos, expertos,

tasadores, conservadores, restauradores, comisarios, historiadores, sin los cuales no encuentra observadores, editores, impresores, auditorio, lectores.

Moulin 1967, observa la “construcción de los valores artísticos”, desde la cota financiera de los artistas hasta sus reputaciones póstumas, a través de la acción de los diversos intermediarios, con intereses complementarios o divergentes; esto permite discriminar lo común y lo diverso del arte con otros campos, el rol jugado por la posteridad es una dimensión fundamental del éxito artístico, así como la importancia acordada a la rareza (material o estilística), factor constante del encarecimiento de las obras (1995); las especificidades del arte contemporáneo, la acción primordial de las instituciones, con el desdoblamiento de un “arte para el mercado” a un “arte para el museo” (1992); ciertas categorías de actores, los expertos Moulin y Quemín (1993); los comisarios-subastadores Quemín (1997).

Estos y tantos otros aspectos de la mediación son objeto de la sociología del arte: estilos, logros y tipos de público, conceptualismo, contextualización de la relación con el arte e imposición del criterio de innovación, economía de las relaciones entre artistas, marchantes y coleccionistas, economía del arte, sociología de las profesiones, cómo el comisario de exposición (curador) pasa de tener un estatus “profesional” a tener un estatus de “autor”, la actividad de los críticos puede ser objeto de una sociología de la recepción; estas personas ejercen su actividad en el marco de instituciones que tienen también su historia y sus lógicas propias, como las disciplinas de las ciencias sociales; la economía es convocada por Baumol 1966, al mostrar como las administraciones contribuyen al encarecimiento de los espectáculos en vivo; lo mismo pasa con los organismo del Estado consagrados a la música contemporánea, Menger 1983; la historia jurídica del estatus de las obras y de los autores; la sociología de las organizaciones orientada a la solicitud de experticia interna de los establecimientos públicos de difusión cultural; cómo han evolucionado los grandes ejes de las políticas culturales: constitución de colecciones, ayuda directa a los artistas y esfuerzos de difusión hacia el gran público; la organización interna de la ópera influye en la producción musical, Martorella 1962, y los coleccionistas influyen en el medio artístico, 1990; las estrategias de los principales “decididores” en el medio internacional del arte pueden influir en la geografía de sus valores; los museos también influyen sobre los valores económicos y culturales de las obras, Gubbels y Van Hemel 1993; las exposiciones constituyen la mediación obligada que revela y preforma un fenómeno cultural, Heinich y Pollak 1989; las “academias invisibles” constituidas por los administradores

expertos orientan las políticas culturales y, en consecuencia, la creación, Urfalino 1989, Urfalino y Vilkas 1995.

Las palabras, las cifras, las imágenes, los objetos, también se interponen entre una obra y las miradas que se le dirigen, estas mediaciones son a la vez invisibles y evidentes: la fotografía, las imágenes de otras obras con las cuales establecemos, consciente o inconscientemente, comparaciones, la edición forma parte ahora del entorno estético, monografías, ediciones de la correspondencia, biografías, todo esto aumenta todavía más el grosor de la cultura visual, musical o literaria. Las mismas paredes de las instituciones “enmarcan” la visión y la audición, después de haber sido ellas mismas enmarcadas por las múltiples determinaciones -técnicas, administrativas, económicas, artísticas- de su edificación (Urfalino 1990); la misma firma que autentifica objetos únicos, es un operador de esta “aura” que cubre a la obra de arte; las copias, las reproducciones, los plagios (Fraenkel, 1992; Dutton, 1983); la publicidad, las cifras fabulosas.

De manera menos visible, los cuadros mentales, materializados en las habilidades corporales que conforman la percepción estética: clasificaciones, jerarquías, competencias cognitivas o sensoriales acumuladas por los expertos o por los aficionados, las representaciones sobre lo que debe ser la autenticidad. Este conjunto de “mediadores” no hace más fácil disociar la “mediación” de los dos polos que la bordean -producción y recepción. Del lado de la producción, los cuadros mentales son comunes a los miembros de un medio determinado; los curadores tienden a imitar el comportamiento de los artistas; y estos son con frecuencia los mejores embajadores de sus obras y hasta organizan su recepción (*Rembrandt*, Alpers, 1988; *Beethoven*, De Nora, 1995; *Sarraute*, Verdrager, 2001). La mediación contribuye a veces a la misma producción de las obras y hace del arte un juego a tres, productores, mediadores y receptores (Heinich, 1998a). Del lado de la recepción, ¿pondríamos las críticas del lado de la recepción o de la mediación? Si tratamos “el arte como sociedad” ya no veremos fronteras entre los dos polos sino un sistema de relaciones entre personas, instituciones, objetos, palabras que organizan desplazamientos continuos entre las múltiples dimensiones del universo artístico, ya no veremos “intermediarios” sino “mediadores”, operadores o traductores que hacen el arte al tiempo que el arte los hace existir, se trata de hacer evidente la construcción recíproca de realidades materiales y de acciones humanas, de lo dado y de lo construido, de las propiedades objetivas de las obras y de las representaciones que las hacen existir (*Bach*, Fauquet y Henion, 2000).

El concepto de “campo” elaborado por Bourdieu (1977, 1992) se articula con esta problemática de la mediación, indisociable del concepto de campo es la noción de “autonomía relativa”, en verdad ningún campo es totalmente autónomo, pero ningún campo es totalmente heterónomo, enteramente sometido a las determinaciones exteriores, esto nos hace entender que, como la noción de “capital cultural”, la de “autonomía del campo” son pasos decisivos de la sociología del arte.

Otro abordaje, el de la sociología del reconocimiento, se constituyó a partir de la filosofía (Honneth, 1992) y de la antropología (Todorov, 1995), también empieza a emerger en la sociología. Aplicada al arte, Bowness 1989, considera la doble articulación, temporal y espacial, de esta dimensión fundamental en el arte, la construcción de la reputación. Este modelo conjuga tres dimensiones: 1) la proximidad espacial en relación al artista; 2) el paso del tiempo con relación a su vida presente (pares, compradores, concededores, espectadores); y 3) la importancia para el artista de este reconocimiento, medido por la competencia de los jueces (de los pares a los compradores, según el grado de autonomización de su relación con el arte). Esto pone en evidencia la economía paradójica de las actividades artísticas en la modernidad, desde que la innovación y la originalidad se han convertido en criterio de calidad, haciendo del arte el lugar por excelencia del “régimen de singularidad”. Esta es la lógica de las vanguardias (Poggioli, 1962), tan familiar a los especialistas que no ven por qué le extraña a los profanos. Éstos tienen problemas para admitir que el dinero no es, en el ámbito artístico, la buena medida de la grandeza.

Los fenómenos artísticos se caracterizan por la estratificación de los públicos, indisociable de los efectos de elitismo, a su vez traducidos en las asincronías entre los momentos y las modalidades de éxito. Contra este poder distintivo del arte se constituyó originalmente buena parte de la sociología del arte, pero limitarse a la denuncia es condenarse a entender sólo parcialmente sus mecanismos.

Más allá de las desigualdades, debemos pensar las interdependencias que sostienen los actores y las instituciones en redes de acreditación cruzadas, donde incluso los poderosos no pueden hacer lo que se les ocurra sin el riesgo de perder su credibilidad y comprender cuánto -sobre todo en el arte- el reconocimiento recíproco es un requisito fundamental de la vida social y no se reduce a relaciones de fuerza o a la “violencia simbólica” que condena a los “ilegítimos” al resentimiento y a los “legítimos” a la culpabilidad (Heinich, 2004: 71-72).



La problemática del reconocimiento permite repensar la jerarquías estéticas, superando las representaciones del sentido común y la estética culta, lo que interesa no es decidir si la jerarquía de valores en el arte está objetivamente fundada o es sólo un efecto de subjetividad sino describir su “ascensión a objetividad”, el conjunto de procesos de objetivación que permiten a un objeto, dotado de las propiedades requeridas, adquirir y conservar las marcas de valorización que la hacen una “obra” a los ojos de los distintos actores (Heinich, 2000). Esta “objetivación” se acopla a la “singularidad” y ambas constituyen la grandeza artística.

De la recepción a la mediación, el camino hacia atrás nos lleva a los productores de arte: los creadores. A diferencia de públicos e intermediarios, los artistas siempre han estado bien representados en la historia del arte...pero a título individual o en grupos estilísticos o escuelas. Su estudio como colectivo es un mérito de la historia social del arte y de la sociología de las profesiones aplicada al arte.

Su enumeración y su descripción, establecer su “morfología social”, cuántos y quiénes son, es casi imposible cuando se trata de artistas. Las profesiones artísticas son un desafío para el análisis sociológico y atenerse a la autodefinición, considerar artista a todo el que se declare como tal, no resuelve el problema de definición teórica y de aplicación práctica: entre artes mayores y menores; entre profesionales y aficionados; la actividad artística está sólo parcialmente orientada hacia una finalidad económica, se acompaña con frecuencia de un segundo oficio origen de los ingresos básicos; puede aprenderse y ejercerse sin pasar por una enseñanza oficializada; las estructuras de afiliación colectiva son casi inexistentes en este universo fuertemente individualizado. A estos se agregan los problemas de representación, se privilegia el don individual sobre el aprendizaje, el mérito personal sobre la transmisión colectiva de recursos, la inspiración sobre el trabajo

Bourdieu en *Règles de l'art* 1992, trata de plantear los fundamentos de una ciencia de las obras, cuyo objeto sería la producción material de la obra pero también la producción de su valor, este es el paso hacia una perspectiva ya no descriptiva (morfología social) no comprensiva (análisis de las representaciones) sino explicativa (de la génesis de la obra) y también crítica, cuando denuncia las “creencia de los autores”.

El productor no es considerado como individuo (estética tradicional), ni como miembro de una clase (tradicción marxista), sino en tanto ocupa una posición en el “campo de producción restringido” del

cual surge su creación. Al parámetro colectivo “campo” corresponde el parámetro individual “habitus”. Este análisis tiene la ventaja de evitar la reducción de la obra y del productor a una instancia muy general (sociedad, clase), gracias al concepto de “autonomía relativa”. Sus límites son el mismo proyecto, la puesta en evidencia de los efectos de “legitimación” mediante los cuales los valores “dominantes” se imponen a los “dominados”, que los reconocen como “legítimos”, participando en su reproducción y en su propia relegación.

La “legitimidad” es el zócalo de una sociología de la dominación que pretende desvelar las jerarquías que estructuran el campo, para llegar a una “desmitificación” de las “ilusiones” sostenidas por los actores, este deconstruccionismo crítico reduce las nociones del sentido común al artificialismo: siendo “socialmente construidas”, serían inadecuadas a su objeto, falseadas por sus estrategias. Esto no tiene un efecto liberador, no permite comprender la lógica de estas construcciones a los ojos de los actores, produce efectos de culpabilización y de autoculpabilización. Toda persona dotada de notoriedad o de poder se convierte, en tanto “dominante”, en coautor o cómplice del ejercicio -ilegítimo- de legitimación.

Esta orientación dificulta ciertas operaciones analíticas, la reducción de la pluralidad de las dimensiones de un campo a un principio de dominación no permite considerar la pluralidad de la misma dominación, aunque sea teóricamente admitida es reducida a un mundo unidimensional donde se oponen de manera maniquea. La multiplicidad introduce complejidades y ambigüedades: los dominados en un régimen de valorización pueden ser dominantes en otro. No facilita la descripción de las interacciones, más complejas de lo que permite pensar una relación de fuerzas entre dominantes y dominados, no es compatible con el análisis comprensivo del sentido que tiene el proceso creador para los mismos autores.

Becker, 1982, *Los Mundos del arte*, se interroga sobre la producción del arte no a partir de la identificación de los creadores o de su posición estructural sino de la descripción de las acciones e interacciones de las cuales resultan las obras; “las estructuras de la actividad colectiva en el arte”, en una tradición “relativista, escéptica y democrática”, a diferencia de la estética humanista y de la sociología tradicional del arte orientadas al análisis de la obra maestra. Pone en evidencia la necesaria coordinación de acciones en un universo múltiple: multiplicidad de los momentos de actividad,

de los tipos de competencia y de las categorías de productores (profesional, francotirador, popular, ingenuo). Esta descripción empírica de la experiencia artística la muestra esencialmente colectiva, coordinada y heterónoma,

esto nos lleva a una pregunta fundamental: ¿reduciendo las representaciones, imaginarias y simbólicas, al estatus de ilusiones denunciadas, no nos obstaculizamos la comprensión de la lógica que tienen para los autores, la especificidad de su relación con el arte? Sea cual sea su pertinencia, así como cuestiona la relatividad de los valores, debe preguntarse cómo y por qué los actores los consideran valores. Ante esta situación hay dos opciones: pararse en el primer estadio (decir la verdad que disimulan las representaciones, proyecto positivista), hacer de este estadio un momento y continuar hasta discernir las lógicas propias de la formación de estas representaciones.

La sociología de las obras de arte constituye a la vez la dimensión más común, más controversial y más decepcionante de la sociología del arte. La conminación a hablar de las obras: "hacer la sociología de las obras mismas", "pasar del análisis externo al análisis interno", reiterada por especialistas en arte y también por algunos sociólogos, puede aplicarse a programas muy distintos, que van del análisis de los componentes materiales de la obra a la relación de sus características estéticas con propiedades exteriores; sobreentiende que la sociología no puede satisfacerse con estudiar el contexto y las instituciones, los problemas de estatus o los cuadros perceptivos.

Esta conminación se basa con frecuencia en un hegemonismo que considera que la sociología tendría una pertinencia igual o mayor que las disciplinas que tratan tradicionalmente el objeto arte, al hegemonismo deben oponerse las "competencias distribuidas" que permiten transitar hacia las disciplinas vecinas en vez de una relación agonística tratando de afirmar una supremacía, hasta en los terrenos de los otros. El problema opuesto, es el riesgo de adoptar un punto de vista extraño a la sociología, considera las obras más importantes que las personas y las cosas, "estudiar las obras", en vez de estudiarlas como cualquier valor invertido y vehiculado por los actores. Un tercer problema es la ausencia de un método de descripción sociológico de las obras: los aportes metodológicos de la sociología se reducen a dos: la consideración de las estratificaciones sociales, tal categoría en vez de la sociedad en su conjunto (Goldmann, Bourdieu); y, la talla del corpus, trabajar a nivel colectivo o, al menos, de poner en relación objetos individuales con fenómenos colectivos, construyendo corpus colectivos, esto es lo que nos permite discernir características comunes de una multiplicidad de producciones ficcionales en vez de interpretarlas una por una.

Riesgo de hegemonismo, adopción espontánea del punto de vista de los actores, falta de un lenguaje descriptivo específico: son razones para dudar que la sociología esté bien armada para estudiar las obras de arte (Heinich, 1997a).

Passeron 1986, asigna a la sociología del arte la tarea de identificar y explicar los procesos sociales y los rasgos culturales que concurren a hacer el valor artístico de las obras. Pero ¿"hacer" se trata de lo que constituye objetivamente el valor artístico o de lo que lo construye socialmente? La primera opción remite a una axiología sociológica, a una ciencia de los valores; la segunda, a un relativismo, normativo (crítico) o descriptivo (antropológico). O intentamos dar una razón sociológica al valor de las obras o ignoramos estos valores o los desmontamos, redefiniendo las fronteras del arte.

El riesgo es doble: pasar de una decisión epistemológica a una posición más o menos normativa; prohibirse comprender los procesos de evaluación que, para los actores, dan sentido a la noción de obra maestra o de valor artístico.

La tercera opción es tomar por objeto de investigación los valores en tanto resultados de un proceso de evaluación y no en tanto realidades estéticas objetivas, inscritas en las obras mismas.

No se trata de decidir que hace el valor "sociológico" de un urinario propuesto como una obra de arte, ni si se debe o no considerarlo como tal: se trata de describir las operaciones que permiten a los actores excluirlo o incluirlo en la categoría "arte", y las justificaciones que dan. El relativismo así, ya no es normativo sino descriptivo. El riesgo es dejar de lado las características propias de las obras en provecho de sus modalidades de recepción y de mediación, esto aleja al sociólogo de la estética tradicional pero lo acerca a su espacio de pertinencia.

Interpretar puede significar la explicación de un objeto por fenómenos externos a él, nexos de causa-efecto entre entidades heterogéneas o la extracción de elementos privilegiados con el fin de discernir un modelo general a partir de un corpus empírico; o, aun, la búsqueda de un significado oculto. Estas dimensiones se mezclan para la sociología de las obras, renunciamos por ello a reducir su polisemia. Para Péguignot 1993, el ensayo de Foucault (1966) sobre Velásquez testimonia la posibilidad de una sociología de las obras, capaz de encontrar fenómenos generales en temas y estructuras formales. Pero: estas obras no son abundantes y estos análisis son pertinentes sólo para obras figurativas y narrativas; si retomamos las clasificaciones y las escalas de valores autóctonos, como si fueran

categorías objetivas, corremos el riesgo de reproducir el trabajo de sus actores, asumimos como nuestras las categorías utilizadas por los actores en vez de explicar su génesis, sus variaciones y sus funciones; el tercer problema es que el proyecto que anima estos análisis se opone a la vez a la idealización del arte y a su autonomización, no podemos afirmar la heteronomía del arte, remitiendo su significación a una instancia general y oponernos a su idealización: hay que escoger entre crítica y hermenéutica -o cambiar radicalmente de punto de vista.

Una perspectiva pragmática sería menos vulnerable: analizar lo que hacen las obras, ya no lo que las hace, lo que valen o lo que significan; además, observarlas en situación, las obras poseen propiedades intrínsecas que actúan en las emociones de los receptores, sobre sus categorías cognitivas, prolongando los cuadros mentales o confundiéndolos, sobre sus sistemas de valores, en el espacio de sus posibles perceptivos, trazando la vía de experiencias sensoriales, cuadros perceptivos y categorías evaluativas que les permitirán asumirlos.

El arte contemporáneo deconstruye las categorías cognitivas y trata de hacer un consenso sobre lo que es el arte, más que dar cuenta del estado de la sociedad industrial o del estatus de los artistas: por la transgresión sistemática de las fronteras mentales y materiales entre arte y no-arte, ha generado un alargamiento de la noción de arte y un corte entre iniciados, que integran este alargamiento a su espacio mental, y profanos, que reaccionan afirmando los límites del sentido común (Heinich, 1998a).

Para estudiar las acciones ejercidas por las obras son necesarios: la descripción de las conductas de los actores, de los objetos, de las instituciones, de las mediaciones, del movimiento de los valores: y la descripción de lo que en sus propiedades formales hace estas conductas necesarias. Así el sociólogo puede referirse a las "obras mismas" para tratarlas como actores de la vida en sociedad, como los objetos naturales, las máquinas, los humanos.

La sociología pragmática, dentro de la tradición etnometodológica, estudiará los procesos de autentificación de las obras por los expertos, las competencias requeridas; hará el inventario de los objetos que los actores consideran auténticos y los contextos en los cuales esta operación se produce; analizará las emociones que estos objetos generan en los actores y las relaciones entre esta acción y las propiedades del objeto. No hay entonces razones para excluir a priori las obras del análisis sociológico, ni para integrarlas compulsivamente. El arte da mucho de qué hablar y de qué

escribir, hacer sociología del arte sólo en su dimensión formal o material, sin considerar los discursos que lo acompañan, es obviar su especificidad.

Hay que sacar la sociología del arte del ámbito de las disciplinas artísticas, llevarla a las problemáticas y a los métodos sociológicos, esta es la condición de un verdadero diálogo, tanto con las disciplinas que tradicionalmente tienen al arte como objeto como con la sociología. La investigación empírica es la condición mínima de esta autonomización, las obras de arte perderán su posición central, sus aportes y su especificidad están en la sociología de los modos de recepción, de las formas de reconocimiento y del estatus de los productores. Se trata, más allá del sociologismo y del complejo de sociologismo, de seguir a los actores en sus acciones, sus evaluaciones, sus desplazamientos entre los polos de lo general y de lo particular, lo “social” y lo individual, la heteronomía y la autonomía. Denunciar la idealización de los valores artísticos (*L'Amour de l'art*, Bourdieu) tiene el resultado paradójico de expropiar a los “dominados” de estos valores que les son familiares, esta denuncia en nombre del desvelamiento sociológico de las desigualdades las empeora con la culpabilización. La sociología del arte no es una sociología crítica sino una sociología de la crítica, trata de suspender todo juicio de valor, de tomar los valores mismos como objeto de investigación. Esta perspectiva es crucial cuando tratamos de un objeto, el arte, tan cargado de valorizaciones. Pero el rechazo a tener una posición normativa, sea la que sea, consiste precisamente en abstenerse de todo juicio en cuanto a la naturaleza de los valores. No se trata de volver al idealismo sino de tratarlo como al sociologismo, como representaciones a analizar, no para desmitificar las ilusiones sino para evidenciar las lógicas de orientación de los actores. El sociólogo no tiene que decidir si los actores “tienen razón”, sino descubrir cuáles son sus razones y mostrarlas.

No se trata de dejar la perspectiva explicativa sino de casarla con la perspectiva comprensiva, estas perspectivas no son antagónicas sino complementarias: la primera se focaliza en la dimensión de lo real, en detrimento de las representaciones -imaginarias y simbólicas-; la segunda sitúa en un mismo plano lo real y las representaciones, como dimensiones de la realidad vivida; sustituye la prueba de la coherencia por la prueba de la verdad. Sólo así dejaremos de estudiar el arte y la sociedad, el arte en la sociedad, para estudiar el arte como sociedad, la sociología del arte como producción de actores; el arte como lugar privilegiado de la espiritualidad y de la individualidad, enemigos del sociologismo ordinario que el sentido común y la sociología normativa comparten.

## Bibliografía

- Nathalie Heinich 2001, *La sociologie de l'art*, La Découverte, Paris 2004.  
 1993, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Minuit, Paris.  
 1998a, *Le Triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Minuit, Paris.  
 1998b, *L'art contemporain exposé aux rejets. Études de cas*, J. Chambon, Nîmes.  
 2000, *Être écrivain. Création e identité*, La Découverte, Paris.  
 1997, "Pourquoi la sociologie parle des oeuvres d'art, et comment elle pourrait en parler", *Sociologie de l'art* No 10.
- Émile Durkheim 1912, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, PUF, Paris, 1985.
- Max Weber 1921, *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, München, trad. *Sociologie de la musique*, Metalié, Paris, 1998.
- Georg Simmel 1925, *La Tragédie de la culture et autres essais*, Rivages, Marseille, 1988.
- Jacob Burckhardt 1860, *Die Kultur der Renaissance in Italien, Ein Versuch*, Stuttgart. 1985.
- William Morris 1878, *Conre l'art d'élite*, Hermann, Paris, 1985.
- Gustave Lanson 1904, *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, Hachette, Paris, 1965.
- Edgar Zilzel 1926, *Le Génie. Histoire d'une notion, de l'Antiquité a la Renaissance*, Minuit, Paris, 1993.
- Otto Rank 1909, *Der Mythus von der Geburt des Helden : Versuch einer psychologischen Mythendeutung*, trad. *El mito del nacimiento del héroe*, Paidós Ibérica, Barcelona 1992.
- Max Scheler 1933, *Le Saint, le Génie, le Héros*, Egloff, Friburg, 1944.
- Ernst Kris y Otto Kurz 1934, *L'Image de l'artiste. Légende, mythe et magie*, Rivages, Marseille, 1987.
- Erwin Panofsky 1951, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe, trad. *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*. Madrid, Siruela, 2007.  
 1955a, *Galilée critique d'art, Les Impressions nouvelles*, Paris, 1993.  
 1955b, *Meaning in the Visual Arts*. New York, trad. *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 2008.
- Marcel Mauss 1904, "Esquisse d'une théorie générale de la magie" in *Sociologie et anthropologie*, PUF, Paris, 1950.
- Carl Marx 1857, *Grundrisse der Kritik der Politischen Ökonomie*, trad. *Contribución a la crítica de la economía política*, Siglo XXI, 1980.
- Georges Plekhanov 1912, *L'Art et la vie sociale*, Éditions sociales, Paris, 1975.
- Georg Lukács 1920, *Die Theorie des Romans*, Berlin, trad. Lukács, György - *Teoría de la novela*, Ediciones Godot, Buenos Aires, 2010.  
 1922, *Geschichte und Klassenbewußtsein*, Berlin, trad. *Historia y Consciencia de Clase*, 2 tomos, Sarpe, 1985
- Max Raphael 1933, *Proudhon, Marx, Picasso*, Excelsior, Paris.
- Lucien Goldmann 1959, *Le Dieu cache*, Gallimard, Paris, 1976  
 1964, *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, Paris.
- Francis Klingender 1947 *Art and the Industrial Revolution*, Paladin, London.
- Frederik Antal 1948, *Florence et ses peintres. La peinture florentine et son environnement social*, Gérard Monfort, Paris, 1991.
- Arnold Hauser 1951, *The Social History of Art*, London, trad. *Historia Social de la Literatura y el Arte*, 2 tomos, Guadarrama, Madrid, 1978.
- Ernst Gombrich 1963, *Meditations on a Hobbyhorse and other Essays on the Theory of Art*, Phaidon, Oxford, trad. *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, editorial Debate, 2003.  
 1982, *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, Phaidon, Oxford, trad. *La imagen y el ojo*, editorial Debate, 2002.
- Nicos Hadjinicolaou 1973, *Histoire de l'art et lutte des clases*, Maspero, Paris.
- Theodor Adorno 1949, *Philosophy of New Music*, Filosofía de la nueva música, Edic. Akal, 2003.  
 1958-1961, *Notes to Literature I y II*, Notas sobre la literatura, Edic. Akal, 2003.
- Walter Benjamin 1936, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Zeitschrift für Sozialforschung*, tr., esp., *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, in *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989.
- Pierre Francastel 1951, *Péinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique*, de la Renaissance au cubisme, Denoël Gonthier, Paris, 1977.  
 1970, *Études de sociologie de l'art. Création picturale et société*, Denoël Gonthier, Paris.
- Jean Duvignaud 1965, *Sociologie du Théâtre*, PUF, Paris.  
 1967, *Sociologie de l'art*, PUF, Paris.

- Antoine Hennion 1993, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Métailié, Paris.
- Martin Wackernagel 1938, *The World of the Florentine Renaissance artist. Projects and Patrons Workshop and Art Market*, Princeton University Press.
- Francis Haskell 1963, *Mécènes et peintres. L'art et la société au temps du baroque italien*, Gallimard, Paris, 1991.
- Bram Kempers 1987, *Peinture, pouvoir et mécénat. L'essor de l'artiste professionnel dans l'Italie de la Renaissance*, Gérard Monfort, Paris, 1997.
- Nikolaus Pevsner 1940, *Les Académies d'art*, Gérard Monfort, 1999.
- Bernard Teyssède 1957, *Roger de Piles et les débats sur le coloris*, La Bibliothèque des arts, Lausanne.
- Harrison y Cynthia White 1965, *Canvases and Careers. Institutional Change in the French Painting World*, The University of Chicago Press Book, 1992.
- Millard Meiss 1952, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton University Press.
- Georges Duby 1976, *Le Temps des cathédrales. L'art et la société 980-1420*, Gallimard, Paris.
- Raymond Williams 1958, *Culture and Society*, Anchor Book Edition, New York.
- Peter Burke 1972, *Culture and Society in Renaissance Italy*, Batsford, London.
- Timothy Clark 1973, *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848–1851*. Berkeley: University of California Press.
- 1985, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*. Princeton, NJ., Princeton University Press.
- Christophe Charle 1979, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme. Roman, théâtre, politique*, PENS, Paris.
- Meyer Schapiro 1953, *Style*, University of Chicago Press.
- 1978, *Theory and philosophy of art: style, artist, and society*, George Braziller.
- Enrico Castelnuovo 1976, "L'histoire social de l'art: un bilan provisoire", *Actes de la recherche en sciences sociales*, No 6.
- Carlo Ginzburg 1985, *Indagini du Piero*, Turín, Einaudi, 2000.
- Michael Baxandall 1972, *L'Oeil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Gallimard, Paris 1985.
- 1974, *Les Humanistes à la decouveerte de la composición en peinture 1340-1450*, Seuil, Paris, 1989.
- 1981, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, Yale University Press.
- Svetlana Alpers 1983, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, University of Chicago Press.
- 1988, *Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market*, University of Chicago Press.
- Dario Gamboni 1983, *Un iconoclasme moderne. Théorie et pratique du vandalisme artistique*, Éditions d'En Bas, Lausanne.
- 1989, *La Plume et le Pinceau. Odilon redon et la littérature*. Minuit, Paris.
- Francis Haskell 1963, *Patrons and Painters. A Study of the Relations between Art and Society in the Age of Baroque*, trad. Patronos y pintores: arte y sociedad en la Italia del Barocco, Cátedra, 1984.
- 1976, *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*.
- Joseph Alsop 1982, *The Rare Art Traditions. The History of Art Collecting and its Linked Phenomena wherever these have appeared*, Harper and Row, New York.
- Krzyztof Pomian 1987, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise: XVIe- XVIII siècle*, Gallimard, Paris.
- Thomas Crow 1985, *Painters and Public Life in Eighteenth Century Paris* (New Haven and London: Yale University Press).
- Levin Schücking 1923, *The Sociology of Literary Taste*, Routledge and Kegan Paul, London.
- Robert Escarpit 1958, *Sociologie de la littérature*, PUF, "Que sais-je?", Paris.
- Jacques Leenhardt y Pierre Jozsa 1982, *Lire la lecture. Essai de sociologie de la lectura*, L'Harmattan, Paris, 1999.
- Roger Chartier 1987, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Seuil, Paris.
- Hans Robert Jauss 1972, *Pour une esthétique de la recepción*, Gallimard, Paris, 1978.
- Robert Klein 1970, *La Forme et l'intelligible*, Gallimard, Paris.
- Hans Belting 1981, *L'image et son publica au Moyen Âge*, Gérard Monford, Paris, 1988.
- Philippe Junod 1976, *Transparence et opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne*,



L'Âge d'homme, Lausanne.

- Bernard Smith 1988, *The Death of the Artist as Hero. Essays in History and Culture*, Oxford University Press, Melbourne.
- Andrew Martindale 1972, *The Rise of the Artist in the Middle Ages and Early Renaissance*, Thames and Hudson, London.
- Martin Warnke 1985, *L'artiste et la cour. Aux origines de l'artiste moderne*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 1989.
- John Michael Montias 1982, *Artists and Artisans in Delft. A Socio-economic Study of the Seventeenth Century*, Princeton University Press.
- Cesar Grana 1964, *Bohemian versus Bourgeois. French Society and the French Men of Letters in the Nineteenth Century*, Basic Books, New York.
- Egbert Donald 1970, *Social Radicalism and the Arts*, A. Knopf, New York.
- Jerrold Seigel 1987, *Paris bohème. Culture et politique aux marges de la vie bourgeoise, 1830-1930*, Gallimard, Paris, 1991.
- Pierre Bourdieu, Alain Darbel 1966, *L'amour de l'art, Les musées européens et leur public*, Minuit, Paris.
- L. Boltanski, R. Castel, J-C Chamberodou 1965, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Minuit, Paris.
- 1979, *La Distinction. Critique social du jugement*, Minuit, Paris.
- 1977, "La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques", *Actes de la recherche en sciences sociales*, No 13.
- 1992, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris.
- Claude Grignon y Jean-Claude Passeron 1989, *Le Savant et le Populaire*, Gallimard-Seuil, Paris.
- Richard Hoggart 1957, *La culture du pauvre*, Paris, Minuit, 1970.
- Eliseo Veron y Martine Levasseur 1983, *Ethnographie de l'exposition: l'espace, le corps et le sens*, Centre Pompidou-BPI, Paris.
- Jean-Claude Passeron y Emmanuel Pedler 1991, *Le Temps donné aux tableaux*, CERCOM/IMEREC, Marseille.
- Erika Doss 1995, *Spirit Poles and Flying Pigs. Public, Art and Cultural Democracy in American Communities*, Smithsonian Institution Press, Washington.
- José Ortega Y Gasset 1925, *La deshumanización del arte*, Madrid,
- Raymonde Moulin 1967, *Le Marché de la peinture en France*, Minuit. Paris.
- 1995, *De la valeur de l'art*, Flammarion, Paris.
- 1992, *L'Artiste, l'Institution et le Marché*, Flammarion, Paris.
- y Alain Quemain (1993), "La certification de la valeur de l'art. Experts et expertises", *Annales ESC.*, 48, No 6.
- Alain Quemain 1997, *Les Commissaires-priseurs. La mutation d'une profession*, Anthropos, Paris.
- William Baumol 1966, *Performing Arts. The Economic Dilemma: a Study of Problems common to Theater, Opera, Music and Dance*, MIT, Cambridge.
- Pierre-Michel Menger 1983, *Le Paradose du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, Flammarion, Paris.
- Rosanne Martorella 1982, *The Sociology of Opera*, Praeger, New York.
- 1990, *Corporate Art*, Rutgers University Press, New Brunswick.
- Truus Gubbels y Van Hemel 1993, *Art Museums and the Price of Success*, Amsterdam.
- Nathalie Heinich y Michael Pollak 1989, *Vienne à Paris. Portrait d'une exposition*, Centre Pompidou-BPI, Paris.
- Philippe Urfalino 1989, "Politiques culturelles: mécénat cache et académies invisibles", *L'Année sociologique*, No 89.
- 1990, *Quatre voix pour une opéra. Une histoire de l'opéra Bastille*, Métailié, Paris.
- Philippe Urfalino y Catherine Vilkas 1995, *Les Fonds régionaux d'arts contemporains. La Délégation du jugement esthétique*, L'Harmattan, Paris.
- Béatrice Fraenkel 1992, *La Signature. Genèse d'un signe*, Gallimard, Paris.
- Denis Dutton (ed.) 1983, *The Forger's Art. Forgery and the Philosophy of Art*, University of California Press.
- Svetlana Alpers 1988, *L'Atelier de Rembrandt. La liberté, la peinture et l'argent*, Gallimard, Paris.
- Tia De Nora 1995, *Beethoven et la construction du génie. Musique et société à Vienne, 1792-1803*, Fayard, Paris.
- Pierre Verdrager 2001, *Le Sens critique. La réception de Nathalie Sarraute par la presse*, L'Harmattan,

Paris.

Joël-Marie Fauquet y Antoine Hennion (2000), *La Grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIXe siècle*, Fayard, Paris.

Axel Honneth 1992, *La Lutte pour la reconnaissance*, Éditions du Cerf, Paris.

Tzvetan Todorov 1995, *La Vie commune. Essai d'anthropologie générale*, Seuil, Paris.

Alain Bowness 1989, *The Conditions of Success. How the Modern Artist Rises to Fame*, Thames and Hudson, London.

Renato Poggioli 1962, *The Theory of the Avand-Garde*, Harvard University Press.

Howard Becker 1982, *Les Mondes de l'art*, Flammarion, Paris, 1988.

Jean-Claude Passeron 1986, *La chassé-croisé des oeuvres et de la sociologie*", in Raymonde Moulin (éd.), *Sociologie de l'art*.

Bruno Péguignot 1993, *Pour une sociologie esthétique*, L'Harmattan, Paris.

Michel Foucault 1966, *Les Mots et les Choses*, Gallimard, Paris.