

Nuria Peist Rojzman

Universidad de Barcelona

nuriapeist@ub.edu

HISTORIA DEL ARTE, ESTUDIOS VISUALES Y SOCIOLOGÍA DEL ARTE: UN DEBATE IDEOLÓGICO-DISCIPLINAR

Resumen: Las propuestas de estudio en torno al hecho artístico, que pretenden superar el hipotético dogmatismo positivista de la historia del arte, tienen entre sus supuestos fundamentales la utilización de diversas disciplinas. Sin embargo, se valen de un cóctel disciplinar con carencias sintomáticas. Las denominadas nuevas historias del arte y los estudios visuales, tanto en su modelo epistemológico como en su árbol genealógico, no toman en cuenta la sociología del arte. Este “olvido” tiene su origen en la ya clásica polémica teórico-académica entre lo social y lo cultural, lo real y lo simbólico o, desde un punto de vista disciplinar, los distintos modelos de acercamiento al conocimiento de la realidad de las ciencias sociales y la filosofía.

Palabras clave: Historia del arte, sociología del arte, estudios visuales.

History of Art, Visual Studies and Sociology of Art: an ideological-disciplinary debate

Abstract: The offers of study concerning the artistic fact, that try to overcome the hypothetical positivist dogmatism of art history, have among its fundamental suppositions the utilization of several disciplines. Nevertheless, they use a disciplinary cocktail with symptomatic lacks. The so called new art histories and visual studies, both in their epistemological model as in their genealogical tree, do not bear in mind the sociology of the art. This “oversight” has its origin in the already classic academic polemic among the social and the cultural, the real and the symbolic or, from a disciplinary point of view, the different models of approximation to the knowledge of the reality of social sciences and philosophy.

Keywords: History of Art, Sociology of Art, Visual Studies.



Desde hace unas tres décadas, la disciplina de la historia del arte sobrelleva la acusación de utilizar métodos anticuados para el análisis del hecho histórico artístico. Se le recrimina, en esencia, que no se abra al mundo de las numerosas prácticas del arte y que utilice fórmulas de estudio obsoletas que contribuyen a preservar la injusta jerarquía de los lenguajes y los géneros artísticos. Las acusaciones más contundentes suelen provenir de algunos sectores de la propia disciplina. Sectores que solicitan una lógica renovación de la especialidad para ampliar el horizonte de las formas de análisis y de los objetos de estudio.

Los estudios visuales son un buen ejemplo de esta renovación disciplinar que, en ocasiones, adquiere los tintes de una tentativa de sustitución. Cuando se analizan en profundidad los intentos de modernización de la disciplina, se observa más una suerte de negación posestructuralista del supuesto orden imperante que propuestas concretas de estudio del hecho artístico. ¿La renovación de la historia del arte ha de tener como condición *sine qua non* la negación de lo anterior? Sin rechazar que es necesario reformular y mejorar las propuestas conceptuales de generaciones anteriores, es discutible que la renovación deba encararse como una ruptura radical o una negación reivindicativa, es decir, que tenga que sostenerse en la acusación para innovar.

La historia del arte, o cualquier análisis del hecho artístico, tiene a su alcance la posibilidad de utilizar herramientas de otras disciplinas, como la antropología, la sociología, la economía o el psicoanálisis, sin que ello suponga descuidar el análisis de una realidad que parece cuanto menos imprudente intentar negar: la propia existencia de la histórica jerarquía del arte, su evolución, cambios y particularidades. Para ello sería necesario que la última palabra no la tenga el investigador sino la propia realidad, que el experto observe, es decir, tome distancia. En este estudio nos proponemos analizar los motivos de la problemática expuesta a partir de una interrogación. ¿Por qué la sociología del arte, que en un principio también plantea alternativas respecto de los enfoques tradicionales de la historia, no ha sido tomada en cuenta por los estudios culturales actuales?

Los orígenes de la preocupación por lo cultural

Las nuevas propuestas de análisis del arte, sobre todo



la rama de los estudios visuales, no pueden desligarse de los desplazamientos ideológicos que se produjeron en la segunda mitad del siglo XX, resultado del debate en torno a la supuesta superación o *modernización* de la modernidad. El gran conflicto se gestó en torno a la oposición hacia la teoría marxista y los grandes discursos únicos, y la polémica correspondiente de la preeminencia de lo cultural (lo simbólico, lo imaginario, el lenguaje, la representación) sobre lo social (lo real—según diversas y a menudo incorrectas interpretaciones de la terminología lacaniana— lo material, la base económica o estructura).

Una de las consecuencias de este debate en el ámbito de la producción intelectual fue el surgimiento de los denominados estudios culturales en el mundo anglosajón. Arraigados en una renovada tradición marxista de la cultura (Raymond Williams, Richard Hoggart, Edward P. Thompson y otros), surgieron como un campo teórico y empírico de estudio de los comportamientos culturales de la clase obrera y la clase media británica, planteados como subculturas de resistencia a la dominación de la cultura hegemónica. Estos estudios, junto con las teorías estructuralista, psicoanalítica, semiótica, y también posestructuralista y deconstructivista francesas, cruzaron el Atlántico y se nutrieron de la necesidad de un análisis de todo lo relativo a las costumbres culturales de la nueva sociedad de consumo.

La atención por otro tipo de cultura que no sea la dominante —comúnmente relacionada con el considerado Arte con mayúsculas— se tiñó de diversos aspectos ideológicos derivados de los cambios que acontecían en una era que comenzó a denominarse posmoderna¹. Muchos intelectuales declararon la desaparición de los tradicionales modos de producción, de su correspondiente lucha de clases e, incluso, de las clases sociales. Frente a este vacío, se imponía la conceptualización de un nuevo modelo de organización, basado en los “nuevos movimientos sociales”, en las identidades débiles que surgían de la conciencia —teórica la mayoría de las veces— del *otro*, resultado de las teorías poscolonialistas y multiculturales, y de las diversas corrientes importadas de Francia. Lo *otro* era la mujer, la etnia, la raza, la elección sexual, pero también la cultura popular o los consumidores de los medios de masas. Los estudios visuales surgieron como una rama de este enfoque que se dedicó a estudiar los productos de la cultura visual. Sirviéndose de las

1. Sobre el origen y evolución del término posmodernidad y un análisis de las diversas teorías que intentaron explicar los cambios que se producían luego de la supuesta superación o redefinición de la modernidad en Occidente, véase la monografía de Perry *Los orígenes de la posmodernidad* (2000 [1998]).

teorías francesas, se centraron en los problemas relativos a la visualidad, que se constituía en un nuevo y particular objeto de estudio. Las nuevas historias del arte se desarrollaron sobre todo en los años 80, teñidas también de esta nueva ideología de lo cultural.

La historia del arte tuvo que enfrentarse entonces al creciente interés por otras formas de cultura –susceptibles de asimilarse en las estructuras académicas ya existentes–, pero sobre todo a distintas ideologías de lo cultural y lo visual que chocaron con su sistema disciplinar. Dentro de esta gestación de enfoques discursivos, se produjeron numerosos desplazamientos. El más importante fue el que trasladó el foco de la obra del arte y los artistas al espectador, concebido como ente físico observador y como productor de sentido del objeto artístico. La obra de arte ya no se concebía como el resultado de realidades o hechos sociales e históricos que daban forma a las prácticas artísticas e institucionales, a los estilos, a las escuelas y a los movimientos que se manifestaban en la obra. El objeto artístico comenzó a considerarse como una imagen más de la cultura que se transformaba en el lugar por antonomasia de la expresión del ser humano, y era el espectador –especialista y profano– el que podía arrojar alguna luz sobre su sentido.

En el campo de los estudios culturales y visuales, la preeminencia de lo cultural se transformaba entonces en un ente devorador de lo social. En el discurso posestructuralista de los estudios culturales, tal y como apunta Janet Wolf (2012), la concepción de la naturaleza discursiva de lo visual –entendido el lenguaje como el espacio preeminente de lo simbólico– se adjudicó el permiso para negar lo social. Mientras que en los estudios visuales, y mediante una operación lógica homóloga, la “construcción social del campo visual”, según defiende W.J.T. Mitchell (1988), se reeditó como una “construcción visual del campo social”. Para dicho enfoque, la imagen es la que media y otorga sentido a la mirada porque a partir de ella reconocemos a los otros. Es decir, la imagen es edificadora de lo social, y no a la inversa.

Para sostener esa sofisticación teórica, hacían falta diversas disciplinas que permitieran acercarse al nuevo objeto de estudio: la visualidad. Así, se defendió la interdisciplinariedad, del psicoanálisis a la filosofía, pasando por los estudios de medios de comunicación, la estética de la recepción, la óptica, la física y un largo etcétera². Sin

2. Mitchell hace una larga enu-



meración de aquello que puede incluirse dentro del campo de los estudios visuales así como del tipo de investigaciones que es pertinente utilizar dentro del mismo: “¿Qué es, después de todo, lo que se puede considerar como perteneciente al campo de los estudios visuales? (...) La imagen técnica y científica, la televisión y los medios digitales, además de todas aquellas investigaciones filosóficas en torno a la fenomenología de la visión, los estudios semióticos de las imágenes y los signos visuales, la investigación psicoanalítica de la conducción escópica, los estudios cognitivos, fisiológicos y fenomenológicos del proceso visual, los estudios sociológicos de la representación y la recepción, la antropología visual, la óptica física y la visión animal, etc.” (1988: 20-21). Lo significativo es el “etc.” con el que el autor termina su enumeración, dejando abierta la posibilidad de inclusión de cualquier otro tipo de investigación y explicitando así la propia indefinición, acaso buscada, disciplinar y metodológica.

embargo, dentro de este cóctel disciplinar lo sintomático son las carencias. Es llamativo que la sociología del arte no haya sido considerada por los estudios visuales y las nuevas historias del arte, ni en su aparato epistemológico ni en su árbol genealógico.

La sociología del arte de hace unas décadas prestó una notable atención a los estudios de historiadores del arte como Michael Baxandall, Svetlana Alpers, Francis Haskell e incluso a algunos trabajos de Erwin Panofsky. Curiosamente, estos autores –en especial Baxandall y su conocida teoría del ojo de la época renacentista– son muchas veces considerados como lejanos padres fundadores de la preocupación por lo visual. La sociología del arte desarrolló sus investigaciones a partir de la consideración del espectador y el mediador cultural como componentes fundamentales, no solo de la organización del campo del arte, sino también de la importante influencia en la ejecución del objeto artístico. Se cuestionó la naturaleza esencialista del genio creador, contribuyendo a la concepción de la obra como producto de diversos condicionantes y no como el resultado de una línea de fuerza que una vez clarificada revela un único significado hasta entonces escondido. Las coincidencias son –podrían ser– múltiples: comunes padres fundadores, interés descentrado de la obra y el artista, compatibilidad de significados variados... Es llamativo que en su avidez teórica los nuevos estudios sobre el arte no hayan recurrido a las distintas herramientas conceptuales que la sociología del arte ofrece para el estudio de la producción de imágenes.

La indefinición cultural

La lógica de esta ignorancia parece en un principio evidente. La sociología del arte considera lo social peligrosamente imbricado en la cultura. Sin embargo, los estudios de la sociología del arte, incluso los ya clásicos como los trabajos de Pierre Bourdieu o Raymonde Moulin, están muy lejos de los enfoques puramente deterministas de la producción del arte. Una de las autoras que mejor clarifica el rol que ha de tener la sociología al estudiar el arte es Nathalie Heinich: “Ya que, de manera todavía más sobresaliente que para cualquier otro objeto, el arte se vincula con lo imaginario y lo simbólico, obliga al sociólogo a prestar atención al hecho de que la realidad no es únicamente lo real” (2001: 27). Vemos



cómo, lejos de olvidar la importancia de la representación, la autora propone poner la lupa en la construcción de valores de los actores en el terreno de lo imaginario y lo simbólico, tan importante como la dimensión de lo real, o la explicación social de lo representacional. No se trata, como normalmente se ha acusado a la sociología, de desmitificar la ilusión del arte bajo la lupa desencantadora de la realidad, sino de, tal y como hiciera y defendiera la antropología estructural en su momento, someter lo simbólico a una comprensión analítica.

El análisis de los motivos del posicionamiento de los nuevos estudios sobre arte en las tendencias más culturalistas puede comenzar con la reflexión en torno al empleo de la palabra cultura, y a la carga ideológica que deriva de su utilización. La manera en que el término ha sido utilizado por los nuevos estudios sobre arte está cargada de una significación totalizadora del concepto muy propia de los países anglosajones. Frente a la concepción francesa de una cultura referida a las prácticas relativas al arte, se extiende una acepción anglosajona de corte antropológico que amplía el concepto a todo lo que se pueda vincular con las costumbres o la cultura de una sociedad determinada³.

Esta acepción lleva implícita una generalización, una ampliación de lo cultural al terreno de las manifestaciones humanas y no al campo de lo que tradicional e históricamente fue considerado arte, lo que supondría, esto último, un estudio de la construcción de los valores que han permitido la existencia de una jerarquía de las prácticas artísticas. Esta universalización de los valores ha promovido, según afirma Thomas Crow en el conocido y polémico cuestionario de la revista *October*, una “eliminación de las diferencias” a partir de la cual la historia del arte se diluye en una historia de la producción de las imágenes en general⁴, o como, en el polo opuesto, reivindica Mitchell, no tanto un estudio de las imágenes en general sino un análisis “que se extiende a las prácticas diarias del ver y del mostrar” (1988: 25).

El objeto de estudio queda entonces también diluido dentro de una práctica generalizadora que busca definir sus especificidades. Lo cultural se redefine dentro de los estudios visuales como la cultura “del ver y del mostrar” en una sociedad determinada. La pérdida de la diferencia dentro de la concepción generalista de lo cultural provoca que ya no exista precisión ninguna en la definición del objeto de estudio, ni una articulación histórico-social o político-económica de

3. Para clarificar la utilización del término cultura véase *La noción de cultura en las ciencias sociales* de Denys Cuche (2007 [1996]).

4. “Una sustitución precipitada motivada por el pánico, de la historia de la imagen por la historia del arte solo puede tener como efecto la eliminación de las diferencias y la mezcla de todos los objetos del mundo en un fango de invención occidental” (Crow, 1998: 93).



los procesos culturales. La tendencia a la eliminación de las diferencias y a la falta de articulación de lo cultural y lo social provoca una suerte de reivindicación de la igualdad entre lo alto y lo bajo, o entre la cultura dominante y la cultura popular (referida tanto a las costumbres culturales de cualquier grupo social como de las manifestaciones de la cultura de los media desarrollada a lo largo del siglo XX).

Diferencias entre Sociología y visualidad

Pero para elevar el estatus de lo diferente al rango de lo hegemónico, primero hay que definirlo, precisarlo, delimitarlo, para luego integrarlo dentro de un criterio universal de valoración que permita su aceptación. La reivindicación de los particularismos se desarrolló con la emergencia teórico-discursiva de las “identidades blandas” – conformadas en torno al género, lo étnico, la elección sexual, etc.– que, en constante redefinición, se concretaban en contra de los discursos unitarios de las antiguas identidades centradas en la pertenencia social de clase⁵. En el análisis político-ideológico, la lucha por las diferencias culturales provocó el olvido de la homogeneidad del sistema mundial capitalista. En lo relativo a las prácticas artísticas, la reivindicación de lo distinto generó una negación del juicio estético. Una negación que olvida que dicho juicio hunde sus raíces en la elaboración de los valores de lo legítimo dentro del mundo del arte. Se ignora, por otro lado, que la operación de defensa de los particularismos es también una operación de valoración y legitimación.

El estudio de las imágenes reivindica el significado cultural de la obra por encima de su valor estético. En este proceso se confunde la atención que los estudios visuales prestan a la producción y recepción de las imágenes en general con los análisis propios de la sociología o la antropología social. Sin embargo, y a diferencia de las disciplinas mencionadas, al centrarse en la producción de imágenes de una sociedad, no consideran sus condiciones sociales de producción. No toman en cuenta que el valor de un objeto no viene dado por el estatus que le quiera adjudicar el investigador sino por el valor efectivo que le otorgan los actores con sus prácticas y sistemas de valoración. De esta manera, la reivindicación contradice su supuesto principal, es decir, si se busca primar el significado cultural de una obra no se puede olvidar el

5. Esta “fetichización de los particularismos” es, según Grüner (2003), el resultado de la multiplicidad de pensamientos débiles surgidos del intento teórico de desbancar a la ideología única representada por la modernidad.

valor estético que cada grupo social le adjudica, incluida la posibilidad de que no exista como tal.

Este punto de acercamiento y divergencia fundamental entre los estudios visuales y la sociología puede comprenderse mejor al abordar el tratamiento que uno y otro campo de estudio hacen del espectador, el creador, la obra de arte y los discursos que la interpretan.

El espectador y el creador

Como hemos señalado, uno de los temas que más han utilizado los estudios sobre arte que buscan alejarse de la disciplina de la historia del arte es la noción del espectador como productor de sentido. Entre otros muchos ejemplos del énfasis teórico puesto en la recepción y no en la producción –Roland Barthes, Umberto Eco, los estudios de teoría de la recepción de Hans-Robert Jauss, etc.–, Mieke Ball plantea que en la historia tradicional del arte el artista habla y el espectador escucha. Según la autora, el objetivo del historiador tradicional es buscar la intención original del creador. Una nueva manera de encontrarle un significado a la obra es comprender su naturaleza abierta. Y también comprender al espectador como un elaborador de significado, aunque no consiga actualizar o totalizar todo el potencial semántico de la obra (Bal, 1991).

Al producirse, tal y como apunta Jameson (2003: 75), un olvido de la lógica de producción cultural –que es el lugar y el pensamiento de los productores culturales–, el énfasis se traslada al público. Este proceso colabora a acentuar la ideología de lo puramente simbólico del sentido de una obra de arte, ya no solo exenta de los motivos conscientes o inconscientes que haya tenido el artista a la hora de su realización, sino también de su calidad de símbolo de una realidad social, política y económica con la que se articula. En su ataque a la disciplina de la historia del arte, esta ideología de lo simbólico pretende aliarse a algunos supuestos de la sociología que toman en consideración diversos factores relativos a la producción artística además del creador. Sin embargo, los enfoques son muy diferentes.

Un buen ejemplo de lo que es una sociología del público artístico son las propuestas de la sociología de la mediación. Antoine Hennion (1993), por ejemplo, plantea que el público se acerca a las obras a través de diversas marcas de mediación,



que pueden ser actores, saberes, actividades, objetos, etc. Las mediaciones le son propuestas como un todo coherente, como un estímulo previo que es análogo a la información previa que el individuo posee, y que está relacionado con su modo de vida. El receptor no le otorga un sentido cualquiera a cualquier objeto. Sino que está en disposición de reaccionar, valorar y ser interpelado por aquellos objetos cuyas marcas de mediación se identifican con su cultura.

Otro ejemplo para comprender cómo se efectúa un estudio del público, en este caso lector, desde una perspectiva sociológica empírica –muy alejada de la reivindicación del potencial significador que pueda tener el espectador– es el análisis de la práctica real de la lectura, por ejemplo, la puesta a prueba de la caída en los porcentajes de lectura. Diversos autores encaran un estudio basado en la observación de las prácticas reales y concluyen que se trata de un falso análisis, resultado del olvido del acceso de las clases populares a la educación. La ampliación del número de estudiantes provoca en las encuestas un descenso en los porcentajes de público universitario que accede a una práctica propia de sectores dominantes en el terreno de lo cultural (Lahire, 2004).

En los estudios sobre la visualidad, y como consecuencia del alejamiento del espacio de la producción al espacio del espectador, el protagonismo del creador (autor) no solo queda marginado sino que, en ocasiones, incluso negado. Como se puede observar en los ejemplos mencionados, cuando la sociología del arte presta atención a otros agentes como productores de sentido de la obra dentro del mundo del arte, no olvida el espacio del productor o creador, sino que analiza un sistema conformado por una pluralidad de instancias que se articulan en el seno de la práctica artística. El creador no se niega sino que forma parte de un sistema o campo o mundo o configuración en el cual la obra de arte es el resultado de las interrelaciones de los agentes y no de la subjetividad y libertad interpretativa de un espectador.

La obra de arte

Lo mismo sucede con la obra de arte. Los estudios visuales han recriminado a la historia del arte la puesta en valor del objeto artístico en detrimento de una atención a la elaboración de las imágenes en general, que colabore a comprender, entre otras cosas, la poca importancia del objeto en sí (como por



ejemplo ha sucedido con la defensa de la inmaterialidad de la obra, muy propia del momento post autonomía del arte y la consecuente entrada de lógicas heterónomas que tuvo como resultado más evidente el desarrollo del arte conceptual). Por otro lado, han reivindicado, como ya hemos remarcado, el poder que tienen las imágenes –no solo los objetos artísticos– en la edificación de lo social.

Respecto de la perspectiva sociológica, cuando se analizan las sociedades que producen un tipo de obra determinada no se margina la obra de arte y su valor estético, porque sus procedimientos no están relacionados con una negación sino con un acercamiento pragmático. No se trata de acercarse a las obras de una manera evaluativa o hermenéutica sino de la observación de su capacidad de acción. Es decir, de prestar atención a la acción ejercida por los objetos dentro de un sistema de interrelaciones, lo que no equivale a negar el valor estético de una obra sino a tratar a la obra como un actor más (Heinich, 2001: 33-35). Lo que la obra de arte devuelve a la sociedad es proporcional en calidad y cantidad al valor estético que le ha sido adjudicado.

Los discursos sobre arte

Pero el principal escollo con el que un espacio de conocimiento como el de los estudios visuales puede toparse a la hora de utilizar herramientas de trabajo de la sociología es de tipo metodológico. Si dentro de las teorías deconstructivas los estudios sobre arte niegan la posibilidad de una interpretación y defienden que todo acercamiento teórico pretende ser un suplemento del objeto de investigación y no una explicación del mismo, tal y como defiende Susan Sontag (1996), en el terreno de la sociología del arte las perspectivas son muy diferentes. No se trata tan solo de la diferencia entre un acercamiento científico y uno *imaginativo*, sino también de la manera en que se analizan los discursos sobre arte. Para el primer acercamiento, toda interpretación es una limitación al potencial creativo, mientras que desde un enfoque sociológico toda interpretación es parte de la construcción de valor.

Si es posible considerar al artista como parte de una organización artística, y a la obra como a un actor más de esta configuración, los discursos sobre arte también pueden ser tratados y analizados como agentes, es decir, como parte



constitutiva del valor artístico. Según Nathalie Heinich, una sociología pragmática intentará salvar la tentación hermenéutica de interpretar las obras (bien descubriendo su sentido –versión esencialista– bien confiriéndoles uno –versión nominalista–) gracias a la conciencia de que “en materia de arte, el sentido y la significación son parte intrínseca del valor” (2001: 62).

Resumiendo, los acercamientos al arte desde una perspectiva crítica con los discursos interpretativos de la historia del arte y la imposición de un tipo de estética dominante parecieran tener un común denominador con la sociología: la crítica a las concepciones esencialistas y universales de todo lo relativo al arte. Sin embargo, vemos que las críticas están hechas desde distintas perspectivas. Mientras que la sociología del arte intenta aproximarse a una explicación del porqué de la existencia de estas creencias y al análisis de su elaboración e importancia, los enfoques más culturalistas tienden a denunciar que los conceptos son parte de una *construcción social*. Ian Hacking explica muy bien los abusos y las utilidades incorrectas que muchas corrientes de pensamiento reivindicativas hacen de la noción de *construcción social*. Parten de la lógica de que si la existencia de un *x* particular no está determinada por la naturaleza de las cosas, entonces no es inevitable y es susceptible de modificarse. “La mayoría de la gente que usa con entusiasmo la idea de construcción social –apunta Hacking– quiere criticar, cambiar o destruir algún *x* que les disgusta dentro del orden de cosas establecido” (2001: 26-27).

Para la postura de denuncia, por ejemplo, la noción de genio es un constructo social que ha de desaparecer porque forma parte de una ficción o mentira. Por el contrario, un enfoque a partir de la sociología pragmática considerará que la existencia de la noción de genio tiene una razón de ser que es susceptible de analizarse y comprenderse como parte de un sistema axiológico. Desde esta perspectiva, no se trata de desentrañar si los actores tienen o no razón, sino de cuáles son sus razones.

Nuevas fronteras en Sociología de las artes

Otra de las cuestiones que merece ser observada con detenimiento es cómo la mayoría de las tendencias de análisis de lo visual no solo ignoran a la ya tradicional sociología del



arte, también a las investigaciones más actuales en sociología de las artes. Utilizaremos como ejemplo el congreso internacional de sociología del arte realizado en Alemania en abril de 2007, organizado por la European Sociological Association (ESA) y el ESA Arts Research Network. El título del congreso es significativo: *New Frontiers in Arts Sociology. Creativity, Support and Sustainability*. El dilema entre arte hegemónico y arte no hegemónico se resuelve al hablar de artes en lugar de arte. De esta manera, se soluciona la necesidad de incluir expresiones culturales diversas dentro del campo de estudio. Por otro lado, se considera que existen nuevas fronteras dentro de la disciplina que deben ser observadas y tenidas en cuenta dentro de la comunidad científica y sus eventos más importantes. El ensanchamiento de los lindes está relacionado con la tríada temática que se propone: la creatividad, el apoyo a las artes, y la sostenibilidad.

En las numerosas ponencias y comunicaciones presentadas en el congreso, se observa un hilo conductor que constata que la sociología de *las artes* puede –o podría– ser considerada de interés para las tendencias actuales de los estudios sobre arte. Se trata de la importancia de lo microsociedad frente a las tendencias de estudios de lo macrosociedad más cercanas a una concepción institucional y uniforme de la producción artística. Dentro del término *creatividad*, la tendencia general de las presentaciones fue analizar la importancia de las prácticas y las necesidades de las subculturas locales a la hora de definir las planificaciones políticas en materia de oferta cultural. Una política cultural que considere las prácticas creativas locales tendrá muchas más posibilidades de éxito porque basará sus proyectos en la identificación con el entorno y con las necesidades concretas de sus habitantes. Algo evidente en el diseño urbanístico.

Respecto del tema del apoyo a las artes, el punto común de la mayoría de las lecturas fue la importancia que se concedió al soporte de las propias redes artísticas frente a los apoyos institucionales. En este caso, también se plantea como fundamental la relevancia del desarrollo de prácticas grupales y de subculturas locales con una fuerza identitaria suficiente como para mantener la producción artística no institucionalizada. El apartado del análisis de la relación de la sociedad con el arte a partir del concepto de sostenibilidad es el que más se acercó a las intenciones del congreso: resaltar la importancia que posee el artista como protagonista de



los cambios de la sociedad actual y, como consecuencia y propuesta del congreso, la necesidad de un intelectual que promueva y motive este protagonismo. En este apartado, se resaltaron temas como el giro ético, la interdisciplinariedad, el acercamiento a posiciones de análisis más centradas en cuestiones filosóficas y la puesta en debate de la autonomía de la práctica artística.

Si el uso de determinada metodología científica aleja a la sociología de los nuevos estudios sobre las imágenes, consideramos que este tipo de sociología de la cultura tiene muchísimos contactos con los planteamientos de los estudios visuales. Entonces, ¿por qué las nuevas historias del arte olvidaron a la sociología? Las perspectivas de análisis son múltiples y sería necesaria una adecuada reconstrucción de los sistemas disciplinares y sus correspondientes límites. Es sintomático que los actuales debates disciplinares que tienen lugar en el mundo académico español estén centrados en la discusión binaria y ya clásica entre sociedad y cultura. En algunas universidades, por ejemplo, la antropología se enfrenta al dilema de si denominarse *social* o *cultural*. Pero además de plantear la necesidad de un análisis de la evolución y organización de los diversos campos académicos, hay algunas reflexiones que pueden colaborar a responder a la cuestión planteada.

Paralelismo entre arte y análisis del arte

Con el nacimiento del arte contemporáneo se produjo una ampliación de las fronteras de lo que era considerado arte. No se gestó un *no arte*, como comúnmente se analiza, sino una adoración del arte: todo fue susceptible de incluirse dentro de sus fronteras. A la sombra de las teorías deconstructivas de Derrida, se reivindicó –Susan Sontag por ejemplo– que el análisis sobre arte no siga la línea clásica interpretativa sino que practique una suerte de escritura imaginativa que complete la expresión cultural y no intente cortar sus alas. Volvemos a la teoría del público como productor de sentido de la obra, esta vez con el especialista ubicado también en el espacio del espectador. Lo que se produjo fue una identificación del intelectual con su objeto de estudio. Plenamente integrado en la producción cultural, no debe tomar la distancia propia del científico de las ciencias sociales –ya no es más el antropólogo turista– sino el compromiso de

un creador –reconvertido a una suerte de intelectual orgánico que milita por y se confunde con su objeto de estudio–. Se ampliaban, entonces, las fronteras de lo que era considerado arte y, en paralelo, las fronteras de lo que era considerado un científico, y una ciencia.

Conceptos como método o verdad fueron adquiriendo un tinte peyorativo, más aún en los trabajos que se acercaban al análisis de espacios conformados en torno a criterios de creatividad y subjetividad como es el caso del arte. Frente a lo científico y lo canonizado había que imponer un nuevo orden de conocimiento centrado, entre otras cosas, en el caos y la confusión. Sirva como ejemplo la declaración de Michael Ann Holly para el cuestionario de la revista *October*:

Aquellos de nosotros que estudiamos las representaciones visuales necesitamos urgentemente –si vamos a continuar planteándonos nuevas dudas que siguen en el aire en lugar de reproducir tácitamente el conocimiento canonizado– el desorden de los espacios en conflicto, el alboroto de lo desconocido, incluso si la lucha intelectual resultante recuerda a veces al infierno (1998: 98).

La dicotomía entre orden y caos tiene su origen en la tensión ya referida en este trabajo entre lo social y lo cultural, que desde un punto de vista disciplinar adquirió la forma de controversia entre la defensa del estudio de los comportamientos humanos desde una perspectiva científica de análisis social –método– o filosófica, propia del ensayismo o, incluso, propia de los procesos creativos normalmente utilizados dentro del campo de lo artístico –libertad e imposibilidad de definición–.

La polémica Sartre-Strauss

La oposición de los conceptos mencionados puede ejemplificarse en la polémica acontecida entre Jean Paul Sartre y Claude Lévi-Strauss en la década de 1960⁶. Además del debate en torno al uso de la razón histórica y el análisis estructuralista como proyecto epistemológico de uno y de otro, lo interesante es constatar que la, en apariencia, ya caduca disputa esconde una polémica candente en los métodos de análisis y en las posiciones ideológicas de los espacios de conocimiento de hoy en día. Centrándonos en los elementos de la oposición entre estudios visuales y sociología del arte, vemos que el debate toma la forma del

6. Agradezco y debo la idea de ejemplificar la oposición cultura/sociedad con el debate entre Jean Paul Sartre y Claude Lévi-Strauss a Alberto Luque, profesor de la Universidad de Lleida.



antiguo enfrentamiento entre filosofía y ciencia social que protagonizaron el filósofo y el antropólogo hace ya cinco décadas.

La polémica se centra en la denuncia recíproca de dogmatismo y búsqueda de verdades absolutas. La filosofía suele acusar a la ciencia social de buscar leyes universales que expliquen el comportamiento de los hombres y las organizaciones sociales, coartando así los potenciales creativos, subjetivos y difíciles de definir en términos de leyes científicas. (En el terreno del arte, esta acusación adquiere su máxima expresión debido a que el acercamiento analítico se desenvuelve en un terreno cargado de conceptos valorativos como son la creatividad, la libertad o la complejidad de las posibilidades electivas, irreductibles a un análisis de significado, y mucho menos a una norma científica.) Por su parte, los métodos científicos de las ciencias sociales suelen acusar a los análisis filosóficos de definir verdades esencialistas y universales sin un correlato con la práctica que se analiza. La autonomía que adquiere la búsqueda de conceptos que se definen en un ámbito alejado de la experimentación como método y la práctica como objeto de estudio adquiere un tinte apriorístico y universalista.

En la polémica entre el filósofo y el antropólogo se puede observar la manera en que las ciencias sociales se defienden de la acusación de dogmatismo científicista. En su clarificador artículo en torno a la polémica, Diego Mauro explica que Lévi-Strauss

introducía allí donde Sartre buscaba una *verdad* y la totalización de la historia, una perspectiva epistemológica dominada por un criterio de parcialidad y de exaltación constructiva de los límites del conocimiento. En otras palabras, en el reconocimiento de la fragilidad de todo saber, encontraba Lévi-Strauss la posibilidad de la certeza y de la potencia operativa del discurso científico (2008: 148).

Es decir, la búsqueda de constantes sociales –materiales y simbólicas– a partir de métodos científicos se hace gracias a la conciencia de que la capacidad del saber humano es muy frágil, y de que el conocimiento viene de la mano de herramientas que ayudan a la propensión hacia la objetividad a pesar de que –y justamente gracias a que– sean construidas por un sujeto. La ciencia aplicada al conocimiento de lo social, lejos de utilizar la omnipotencia del saber –como

normalmente se la acusa—basa su método en la conciencia de los límites del saber inmediato e intuitivo.

En el caso de los estudios visuales, es la inflación del aspecto simbólico lo que olvida las condiciones materiales, y por ende la atención a la realidad de las prácticas siempre relativas *a algo* como una vacuna contra el esencialismo. El propio objeto de estudio de los estudios visuales, la producción de imágenes, está anclado en lo cultural, lo representacional o capacidad de simbolización de los grupos humanos. El foco que olvida la articulación con la sociedad, y que reivindica incluso el poder edificador de realidad que tiene la visualidad, busca defender la autonomía de lo simbólico frente a las condiciones de producción cultural. Sin embargo, es posible comprender que estas condiciones no se oponen a lo simbólico posicionándolo como un reflejo de ellas, porque ambos conceptos pueden ser vistos como un sistema articulado de organización, práctica y representación.

Compromiso y distanciamiento

Por otra parte, la identificación del intelectual con el objeto de estudio —propia de la postura reivindicativa de los estudios visuales, que defiende no solo la inclusión de toda práctica cultural dentro de las fronteras de lo considerado artístico sino también la aceptación del especialista dentro de esas mismas fronteras—, provoca un acercamiento analítico comprometido. Esta postura comprometida tilda de anticuada y dogmática la búsqueda de herramientas que permitan un análisis lo más objetivo posible de las prácticas. El dilema se plantea de nuevo en torno a dos conceptos básicos, en este caso exclusivamente metodológicos, como son el compromiso y el distanciamiento, propio este último, como ha advertido Norbert Elías, de una contemplación calmada que es la que permite al intelectual posicionarse como un observador distanciado.

No se trata de encontrar una ley única, inamovible y verdadera sino, como sucede incluso en las ciencias naturales, de plantear

hipótesis o teorías cuyo mérito estriba en ser más verdaderas, o, para emplear un término menos santificado, más adecuadas, más consecuentes consigo mismas y con los hechos observados que las teorías e hipótesis vigentes hasta el momento (...) Una de las características de estas formas científicas de resolver



problemas –que las diferencia de otras formas no científicas– es que durante el proceso de adquisición de conocimiento surgen y se responden preguntas que son el resultado de un incesante movimiento de ida y vuelta entre dos niveles de conocimiento: el de las ideas, teorías o modelos generales, y el de la observación y percepción de fenómenos específicos (Elias, 2002: 53-54).

En los estudios visuales, la hiperteorización, el rechazo a la utilización de un método específico y el cóctel disciplinar impiden por defecto la observación de los fenómenos específicos descritos por Elias. También dificultan el distanciamiento propio de la observación y la atención a las prácticas reales de los actores. Por otro lado, la preocupación por la visualidad obliga a este tipo de estudio a acercarse a disciplinas que atienden al espacio del espectador –o de las audiencias o de los consumidores: Fredric Jameson explica cómo se representa en el discurso lo que sucede en la práctica, en este caso, la necesidad de estudios de mercado para la sociedad de consumo (2003: 78).

De esta manera, la estética como reflexión sobre la percepción, y su madre la filosofía, fueron las cartas de nobleza legitimadora por antonomasia del nuevo campo de producción intelectual, algo que las ciencias sociales no le podían aportar, sobre todo porque sus herramientas de trabajo estaban lejos de la creatividad del ensayo. En definitiva, lo que parece estar en juego en el caso de algunas de las nuevas propuestas de estudios sobre arte, paradójicamente, es la defensa de una autonomía no disciplinar que integre solo a aquellas disciplinas y teorías que puedan soportar el anclaje en lo cultural.

Bibliografía

- ANDERSON, Perry (2000 [1998]). *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona: Anagrama.
- BAL, Mieke (1991 [1990]). *Reading "Rembrandt": Beyond the World-Image Opposition*. New York, Cambridge: Cambridge University Press.
- CROW, Thomas (1998). Cuestionario sobre Cultura Visual. En *Revista Estudios Visuales*. Murcia. N°1, 92-93.
- CUCHE, Denys (2007 [1996]). *La noción de cultura en las ciencias sociales*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- ELIAS, Norbert (2002 [1983]). *Compromiso y distanciamiento*.



- Barcelona: Península.
- GRÜNER, Eduardo (2003 [1998]). El retorno de la teoría crítica de la cultura: una introducción alegórica a Jameson y Zizek. En *Estudios Culturales. Reflexión sobre el multiculturalismo*. (p. 11-64). Buenos Aires: Paidós.
- HACKING, Ian (2001 [1998]). *¿La construcción social de qué?* Barcelona: Paidós.
- HEINICH, Nathalie (2001 [1998]). *Lo que el arte aporta a la sociología*. México DF: Sello Bermejo.
- HENNION, Antoine (1993). *La Passion musicale*, Paris: A. M. Métailié.
- HOLLY, Michael Ann (1998). Cuestionario sobre Cultura Visual. *Revista Estudios Visuales*. Murcia. N°1, 95-97.
- JAMESON, Fredric, y ZIZEK, Slavoj (2003 [1998]). *Estudios Culturales. Reflexión sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós.
- LAHIRE, Bernard (ed.) (2004). *Sociología de la lectura*. Barcelona: Gedisa.
- MAURO, Diego (2008). Jean Paul Sartre y Claude Lévi-Strauss: notas sobre una polémica en torno al eclesiastés moderno. Epistemología, ciencias humanas y filosofía. *Revista de Filosofía Aurora*. Curitiba. Vol. 20, N° 26, 129-150.
- MITCHELL, William John Thomas (1998). Mostrando el Ver: una crítica de la cultura visual. *Revista Estudios Visuales*. Murcia. N°1, 17-40.
- SONTAG, Susan (1996 [1968]). *Contra la interpretación*. Madrid: Alfaguara.
- WOLFF, Janet (1992). Excess and Inhibition: Interdisciplinarity in the Study of Art. *Cultural Studies*. New York, pp. 706-717.

Fecha de recepción: 15 de diciembre de 2013

Fecha de aceptación: 21 de mayo de 2014

