



Sociología de las artes

Tomás Peters
2008

Vera L. Zolberg

6**Apoyo estructural, audiencias y usos sociales del arte**

Los artistas, sea cual sea su tipo de personalidad o carácter y su nivel de inteligencia o talento, a no ser que cuando crean obras de arte lo hagan meramente para el disfrute personal, dependen directa o indirectamente de estructuras sociales que les respaldan. Éstas pueden abarcar una gama de mecanismos, procesos, instituciones o agencias que recompensan o penalizan la práctica o la creación artística. Varían desde relaciones sencillas y directas entre artista y patrocinador hasta relaciones de una elevada complejidad, que implican intermediarios, redes y círculos (Kadushin, 1976: 111; Peterson, 1979)¹. No solo proporcionan caminos para el reconocimiento del talento y de la innovación y para el acceso a trabajos o encargos, sino que, además, difunden esos nuevos conocimientos en categorías sociales más amplias, que incluyen los públicos o audiencias de las artes que han pasado a ser dominantes en las sociedades modernas. Los artistas, por mucho que insistan en ser ajenos a ellas, están obligados a ganarse su aceptación.

Las estructuras de apoyo a las artes se pueden caracterizar como un dispositivo de canalización de doble dirección mediante el cual las obras de arte pasan del artista al cliente, y la compensación, del cliente al artista. Esta metáfora solo resulta eficaz si se considera en toda su complejidad. En primer lugar, el apoyo a la cultura, la creación, la difusión y la recepción, no son procesos de intercambio meramente económico, sino también simbólico. En segundo lugar, ninguno de los actores de cada extremo de la relación es un receptor pasivo, sino que están interrelacionados con otros en procesos de negociación, de selección y de conflicto. En tercer lugar, al igual que la posición de los artistas mismos mejora o empeora en función del prestigio de la estructura de apoyo, de la "calidad" de la audiencia y del valor que se otorga a la forma artística, también las audiencias corren un gran riesgo como consecuencia de sus elecciones artísticas. Dada la reciprocidad de la relación, y teniendo en cuenta

¹ Charles Kadushin hace hincapié en la importancia de los círculos y redes intelectuales, expresivos y de audiencia, como un instrumento heurístico para trazar el desarrollo de las estructuras de apoyo a las innovaciones y la representación en diversos campos, incluido el de las artes. Desgraciadamente, no analiza las conexiones de círculos y redes con audiencias más extensas.

que en cierto modo están ligados inextricablemente, es importante tener en cuenta *ambos* lados en el contexto sociohistórico en el que existen.

Dar por sentado que las audiencias son una categoría social constante es una equivocación, puesto que su origen se ha producido en Occidente mediante procesos macrohistóricos en contextos de desarrollos socioestructurales y políticos. Las audiencias son solamente una de las diferentes clases de estructuras de apoyo a las artes, y no siempre la más importante. Sus predecesores institucionales han impreso su huella, hasta el presente, tanto en la forma de evaluación de las artes como en el concepto que se tiene de sus audiencias.

Dado que el arte está cargado de múltiples significaciones (políticas, económicas, psicológicas, simbólicas), es necesario examinar las explicaciones de cada elección artística, tanto por parte de los artistas como de sus partidarios. Este análisis resulta confuso por dos conjuntos de ideas acerca de las audiencias. El primero responde al razonamiento de los investigadores o sociólogos que se basan principalmente en métodos de sondeo, y considera que las audiencias son agentes autónomos. El segundo plasma el punto de vista de ciertos teóricos de la Escuela de Frankfurt, y considera que las audiencias son el rebaño manipulable de la sociedad de masas (Held, 1980: 107-108). Ninguno de estos dos enunciados es coherente con la mayor parte de la observación empírica.

Si bien se acepta con frecuencia una concepción de las audiencias que las interpreta como actores meramente individuales, que, atomísticamente, utilizan las artes para el disfrute personal, como actores económicos individualistas, sus elecciones estéticas demuestran que actúan en tanto que miembros de grupos que utilizan las artes para propósitos más complejos, que incluyen objetivos tanto económicos como simbólicos, sobre la base de códigos culturales.

Aunque su comportamiento esté mediado y la naturaleza de esta mediación en sí es un objeto de estudio muy importante, en los tiempos modernos las audiencias de las artes son demasiado heterogéneas en lo que se refiere a características sociales y a preferencias como para encajar en el modelo de masas.

Mi interpretación de las audiencias se funda en aspectos de enfoques teóricos y empíricos existentes de los que extraigo críticamente elementos que pueden arrojar luz sobre su naturaleza. Abarcan una amplia gama de aproximaciones, desde marcos macroanalíticos hasta estudios microscópicos. Algunos están influidos por la teoría de

Marx, como la Escuela de Frankfurt (Adorno, 1976); otros, por el materialismo cultural de Raymond Williams, que implícitamente trata las relaciones entre las artes y la intersubjetividad cultural como constituidas institucionalmente y reproducidas a lo largo del tiempo (1981). Entre la investigación fundamentada en teorías de nivel medio incluyo análisis institucionales no marxistas, como la propuesta de "producción de la cultura" (Albrecht *et al.*, 1970; Peterson, 1976; Crane, 1987). Finalmente, los estudios etnográficos e interaccionistas de casos ponen el énfasis en el enfoque microanalítico (Adler, 1978).

A diferencia de numerosos estudios sociológicos que asumen implícitamente una universalidad de sus categorías, descuidando así su construcción histórica, a continuación vincularé las audiencias con otros tipos de estructuras de apoyo a las artes. Cada uno de estos enfoques del estudio social del arte, tomado por separado, tiene fallos y lagunas, pero si se aplican a su objeto en las combinaciones apropiadas, pueden ampliar nuestra comprensión. Las audiencias no son la única forma de apoyo de la que dependen los artistas. Es más, las audiencias mismas han estado orientadas por procesos y tradiciones con una base histórica, cuyas huellas, aunque desvaídas, todavía se perciben.

Dejad vivir al artista: apoyos y limitaciones sociales

La obra teatral del dramaturgo polaco Tadeusz Kantor, *Los artistas han de morir* (quizá, más acertadamente, "*Que la palmen los artistas*") se centra en una alegoría cuyo tema es la incompatibilidad de la libertad artística con los sistemas políticos autoritarios. Para elaborar este asunto, Kantor emplea las relaciones entre personajes artísticos semihistóricos y los regímenes polacos sucesivos desde la Edad Media hasta la actualidad. No todas esas situaciones son tan dramáticas como la realidad y el mito que presenta Kantor, pero los conflictos en que se centran los artistas con conciencia política como el propio Kantor son posiblemente una fuente de tensión o, al menos, de recurrente malestar porque, a no ser que nos hallemos ante individuos material y políticamente invulnerables, los artistas dependen de fuentes externas de apoyo como medio de vida.

Aunque en los regímenes represivos puede resultar prácticamente imposible crear lo que se les antoje, en los más liberales tampoco pueden considerarse completa-

mente libres de restricciones. Esto se debe a que en todas las estructuras institucionales de apoyo que les permiten trabajar (el mercado libre, por ejemplo) se hallan inherentes las limitaciones materiales: la posibilidad de comercialización depende del beneficio que se pueda producir, que, a su vez, depende de las preferencias de los consumidores, gobernadas por procesos demográficos y por los significados cambiantes de los códigos culturales, ambos dependientes, a su vez, de diversos factores imprevisibles (Zolberg, 1980, 1982; Goldfarb, 1982).

Las estructuras de apoyo aplican sanciones, tanto positivas como negativas, que en términos de intensidad oscilan de severas a leves. Éstas incluyen recompensas y privaciones materiales y simbólicas, que pueden estar monopolizadas por una sola estructura, o bien repartidas entre una pluralidad de fuentes. Como verdaderas comadronas del arte, pueden facilitar la producción artística o, por el contrario, abortar sus creaciones. Históricamente, en Occidente, sus formas concretas incluyen el patronazgo eclesiástico, real, municipal o privado, la administración burocrática estatal y el mercado. El análisis de las mismas indica que surten efectos distintos en los estilos y formas que los artistas crean o producen y que son difundidas para el consumo público (Hauser, 1951; Pevsner, 1940; White y White, 1965). Por último, determinados rasgos de importantes estructuras de apoyo se han convertido en prototipos, o bien han aportado tradiciones que persisten en las instituciones contemporáneas y en las ideas acerca del valor artístico. Estas evaluaciones se cruzan con el estatus que se atribuye a aquellos que constituyen el público de formas particulares de arte, géneros y estilos².

Subdividir el público: arte culto y arte popular

En todos los países occidentales, el desarrollo industrial, los cambios políticos nacionales, la comercialización para el consumo y las tecnologías de producción y difusión cultural, han ido acompañados de la expansión de las incursiones en el arte y en la música, en las exposiciones y en las representaciones. La mayoría han sido operaciones comerciales, unas más restringidas que otras, pero muchas relativamen-

2 Para un análisis de los contratos institucionales particulares mediante los que se conceden recompensas, véase el artículo de Diana Crane en Peterson, 1976.

te económicas. Entre las más populares se hallaban las ferias que servían a los gobiernos para promocionar sus mercancías, su cultura y símbolos nacionales (Altick, 1978; Holt, 1981; Rydell, 1984). Por norma general, los costes diferenciales, las sociedades de abonos restringidos y los horarios, hacían inaccesibles los espectáculos a la clase trabajadora y, en conjunto, servían para limitar el acceso público a las clases medias en la mayoría de los eventos. Además, los países europeos mantenían unas hondas tradiciones aristocráticas, por no decir leyes discriminatorias, de tal manera que la igualdad de los ciudadanos estaba lejos de ser norma. Pero los Estados Unidos, como apunta Tocqueville, habían institucionalizado la igualdad (al menos, para los blancos), una estructura con implicaciones para las artes que aún continúa obsesionando a las instituciones culturales norteamericanas de hoy en día, en los temas recurrentes del populismo y el elitismo (Zolberg, 1986).

El conflicto cultural entre el elitismo y la igualdad se encarnizó, tras la Guerra Civil, debido al efecto combinado de los nuevos grupos adinerados, algunos de los cuales se habían beneficiado de la guerra, confrontados con las nuevas oleadas de inmigrantes irlandeses y alemanes. Aunque las necesidades de mano de obra de la nación en expansión favorecían su absorción, cultural y socialmente se convirtieron en una afrenta para sus prósperos predecesores. Los colonos que se habían establecido anteriormente, y que podían permitírselo, se protegían del indeseable contacto con estos grupos de clase baja, que incrementaban la población de las ciudades, mediante sistemas de protección consistentes en erigir barreras geográficas y sociales a su alrededor. Por otra parte, no solo trataban de mantenerse alejados del contacto con los pobres, sino también de sus rivales acomodados, redefinidos como grupos externos, como, por ejemplo, los judíos (Mills, 1956)³. Durante este proceso, crearon igualmente nuevas definiciones del arte (DiMaggio, 1982).

DiMaggio delinea tres conjuntos interrelacionados de estrategias que se adoptaron para conseguir y mantener un estatus social elevado: mostrar obras artísticas en instituciones de prestigio, convocar a audiencias de elite y excluir al público popu-

3 Entre las estrategias de exclusión adoptadas, una de ellas consistía en crear registros sociales, clubes privados e instituciones culturales con órganos restringidos de dirección. Además de la matriz institucional, adoptaron estilos de vida distintivos para sí mismos y para sus hijos, cuya socialización en estas nuevas formas de distinción se instrumentalizó para la creación y la perpetuación de las dinastías.

lar, crear escasez para aumentar el valor monetario del arte. Para lograr estos resultados, las elites y sus agentes decidieron establecer una nueva clasificación o definición del arte⁴. Por ejemplo, las elites de Boston, en lugar de las actividades de ocio típicas de la primera mitad del siglo, que requerían poco esfuerzo, se decantaron por un tipo de arte más exigente, austero y edificante. Junto con las elites de otras ciudades, fundaron o transformaron los museos y las orquestas existentes mediante la exclusión de la música y el arte visual agradables a las masas⁵.

Mercados de arte comercial

Hasta ahora me he ocupado únicamente de las bellas artes convencionales, pero, si eso fuera todo, estaríamos ante una visión demasiado estrecha de la cultura estética. Quedaría fuera la gran cantidad de formas artísticas que han heredado las sociedades modernas, la esfera ampliamente desarrollada de lo que se ha denominado cultura "popular" o "de masas". Estas formas artísticas, consideradas habitualmente al margen de las artes de tradición académica o eclesiástica, tienen funciones específicas (música de fondo en tiendas o ascensores, publicidad, sátira política) o bien su cometido es el entretenimiento ligero (música pop, teatro musical comercial y obras ligeras, novelas o películas policíacas, románticas o de ciencia-ficción, tiras cómicas). En lugar de tratar esta categoría de obras como si fuera arte creado por artistas, muchos la consideran un producto trivial creado en equipo para un público amplio y poco entendido. Existen tres aspectos en los que estas cualidades no se corresponden con la visión convencional de las bellas artes: el arte popular comercial no reivindica su desinterés; carece del aura del creador individual o genio romántico; atrae a grandes masas en lugar de a unos "pocos afortunados". En consecuencia, el

4 Específicamente, descartaron determinadas formas artísticas cuyo público solía ser heterogéneo, y retuvieron o adoptaron formas artísticas que atraían al público con conciencia intelectual en lugar de las audiencias modestas con las que anteriormente habían compartido el ocio. Por ejemplo, la recién creada Orquesta Sinfónica de Boston solo daba conciertos de música sinfónica y prescindía de las interpolaciones de arias o de lo que dio en considerarse música ligera. El Museo de Bellas Artes prescindió de su colección de piezas populares de escayola, que anteriormente había sido el pilar central de la colección de escultura, y la reemplazó con esculturas originales, incluso aunque fueran meros fragmentos.

5 Como Kathy Peiss y otros historiadores han señalado, este cambio también se percibió en otras ciudades como Nueva York, particularmente en la depuración de un conjunto de entretenimientos para que pudieran asistir las mujeres "respetables" (Peiss, 1986).

arte popular comercial es cualitativamente distinto del arte culto. No obstante, como ya he señalado, en lo que a cobrar se refiere, no se espera de los artistas cultos que sean completamente desinteresados. Además, mientras que algunas formas de bellas artes son producto de acciones en equipo, también el arte comercializado puede ser resultado de la supervisión de un creador⁶.

El debate sobre la disolución de las fronteras entre el arte culto y el arte popular tiende a ser corrosivo porque tiene que ver con posiciones jerárquicas no solo en lo que respecta a las formas artísticas sino también en lo referido al estatus social. Dado que, en la lucha por el rango que libran las formas artísticas, la estratificación cultural comporta grandes apuestas, tanto materiales como simbólicas, los vencedores tienen mucho que ganar en estatus. Para el artista, que se le asocie con la altamente valorada definición social del arte culto supone una garantía de acceso al patrocinio gubernamental, de fundaciones y de otras entidades honoríficas; para las instituciones que fomentan las bellas artes (museos, orquestas sinfónicas), el estatus no lucrativo proporciona ventajas fiscales (exención del pago de impuestos); por último, el público no solo obtiene el (presunto) disfrute y estímulo del arte, sino también recompensas simbólicas por practicar el buen gusto y, si da donativos, tanto en Estados Unidos como cada vez más en todas partes, le corresponden ventajas fiscales.

Sería ingenuo pensar que las personas eligen libremente formar parte de las audiencias artísticas por el mero placer que esperan obtener de las obras de arte; los sociólogos, los gestores culturales y los mismos artistas saben que ésa es una verdad parcial. Aunque explican las variaciones de diferentes maneras, son conscientes de que ejercer la libre elección no explica por qué miembros de un mismo público artístico tienen tantos elementos en común en lo que se refiere a origen social, ingresos, educación, ocupación y otros rasgos característicos (Bourdieu y Darbel, 1969; Gans, 1974; DiMaggio, Useem y Brown, 1978; Lynes, 1980; Bourdieu, 1984). Dado que, tanto para las formas artísticas comerciales como para las desinteresadas, las audien-

⁶ Cruzar las fronteras entre el arte comercial y las bellas artes es una práctica bastante frecuente. Algunos pintores de la "Escuela Ashcan", entre los que se encuentran John Sloan, Everett Shinn y George Bellows, se ganaban la vida como ilustradores. Vladimir Dukelsky compuso música sinfónica al mismo tiempo que componía como Vernon Duke en su carrera popular, y Anaís Nin escribía pornografía cuando no conseguía publicar sus novelas serias.

cias y los públicos aportan las materias primas de las modernas estructuras de apoyo, sus características se convierten en un objeto persistente de debate.

Las preguntas que dominan o subyacen en el análisis de los críticos sociales de todas las tendencias –miembros de la Escuela de Frankfurt, Herbert Gans, Howard S. Becker, Pierre Bourdieu– son cómo y por qué están estratificadas las formas artísticas; qué consecuencias tiene dicha clasificación para los artistas, para el público y para la perduración de la forma artística, y cómo influye en nuestra forma de pensar acerca del arte.

Debates sobre el estatus de las formas artísticas

Aunque las formas, estilos y géneros artísticos son producidos y adoptados por diferentes grupos sociales, en cierto modo, debido a la dinámica de los procesos, también cambia su orden jerárquico. La estructura jerárquica del valor cultural resulta tronzada por la continua disputa que mantienen por la posición social artistas, expertos, historiadores y críticos, de un lado, y el público, del otro, pero cuenta con el refuerzo de los persistentes procesos y estructuras de desigualdad. Independientemente de las diferencias políticas, las sociedades modernas aceptan, por norma general, la idea de que existen distinciones entre unas formas artísticas de alto nivel y otras de bajo nivel, así como su asignación a valores de alto o de bajo nivel. Es más, a pesar de que no siempre son evidentes los criterios en que se basan dichas clasificaciones, las formas de ordenación de las artes también afectan a la opinión que se tiene de aquellos que están relacionados con ellas. Partiendo de comentarios sobre la estética, el gusto y las audiencias, que sintetizan las mercaderías disponibles de una amplia gama de escritores, críticos sociales, analistas de mercado, académicos e investigadores, voy a presentar una recapitulación de sus puntos de vista más usuales bajo la forma de una sencilla tipología bipolar (véase el cuadro 2).

Aunque dicha tipología está estructurada como la simple dicotomía entre el arte culto y el arte popular o de masas, a la vista de la complicada naturaleza de las formas artísticas relacionadas con múltiples medios, incluyo en ella la dimensión adicional de la *originalidad*. Esto es necesario para poder abarcar la rareza

de aquellas obras en las que la propiedad y el acceso están limitados, por oposición a las obras de arte *reproducidas o reproducibles*, dirigidas a públicos más amplios. Dejando de lado este matiz, se ha procurado presentar una tipología lo más convencional posible, como si la definición de lo que se incluye en la categoría de arte fuera evidente, omitiendo numerosos tipos de arte, especialmente los de sociedades no occidentales. El cuadro 2 representa las formas artísticas de Occidente en un formato bidimensional, atribuyéndoles por necesidad un aparente carácter intemporal, estático, que inevitablemente las deshistoriza. En realidad, por supuesto, la mayor parte de las formas culturales han ocupado, en las jerarquías de valores de sus sociedades, lugares distintos de aquellos en los que hoy

Cuadro 2. Tipos de arte: un enfoque jerárquico

Obras originales o en vivo

Arte culto	Arte popular
Música sinfónica, música de cámara	Música de masas y música folk
Ópera	Comedia musical
Música académica contemporánea seria	Jazz
Obras de arte en museos y galerías	Obras de venta en ferias y tiendas
Arte monumental público	Lápidas
Ballet	Espectáculos de danza
Danza moderna	Bailes populares o étnicos
Drama serio	Melodrama
Teatro experimental	Comedias ligeras

*Trabajos reproducidos**

Arte culto	Arte popular
TV - canal educativo	TV - programación ligera
Películas artísticas y clásicas	Películas populares de entretenimiento
Novelas serias no ficción	Novelas comerciales no ficción
Publicaciones periódicas de circulación limitada	Publicaciones periódicas de circulación masiva
Poesía/crítica literaria	Textos publicitarios
Tiras cómicas artísticas en los periódicos	Tiras cómicas de circulación masiva

*Naturalmente, también existen reproducciones de obras originales. La música se puede grabar o retransmitir, las artes plásticas se pueden reproducir. Del mismo modo, también se pueden ver obras originales por televisión u otros medios.

las encontramos⁷. Resulta interesante el hecho de que los supuestos subyacentes en la diferenciación jerárquica sean congruentes con los desarrollados en los cánones académicos, que, a su vez, derivan de teorías establecidas en la estética de Kant, a la que volveremos más adelante.

Con este despliegue como punto de partida para la discusión, consideraremos ahora las tipologías subyacentes a las distinciones analíticas entre audiencias, propuestas por un grupo de influyentes escritores y eruditos, entre los que figuran Russell Lynes, Theodor Adorno, Herbert Gans, Howard S. Becker y Pierre Bourdieu. Excepto Lynes, todos son o han sido científicos sociales académicos. En consecuencia, la inclusión de Lynes puede requerir cierta justificación. Aunque sea un divulgador más que un estudioso, creo que las fronteras disciplinarias no tienen por qué cerrarse a las contribuciones intelectuales relevantes, sea cual sea su origen. Esto es particularmente pertinente en el caso de las artes, y se basa en el precedente de la práctica valiosa, como he señalado en el capítulo 2. Las artes no solo constituyen un dominio interpretado por los estudiosos universitarios, sino que, como habitan un mundo de prácticas exterior a las fronteras académicas, también son analizadas por otros escritores. Eso no significa que todas las críticas de arte y artículos periodísticos tengan el nivel suficiente como para ser considerados con seriedad, pero Russell Lynes, en particular, ha proporcionado interpretaciones periodísticas de los campos artísticos que son informativas y perspicaces. Es más, han ejercido una influencia considerable tanto en el público como en pensadores académicos (Lynes [1949], 1980; [1970], 1982; 1985).

Como analista social crítico, Theodor Adorno se ubica en la tradicional formulación de la sociedad de masas. Más sociológicas en el sentido estricto de la palabra, las perspectivas teóricas de Herbert Gans, Howard Becker y Pierre Bourdieu, representan tradiciones intelectuales divergentes, cada una de las cuales pone el acento en distintos aspectos de las artes, de las audiencias y de los artistas. Pero comparten con

7 Jacques Attali (Attali, 1985) atribuye la causa de los cambios de estatus de los géneros y formas artísticas a la apropiación y monopolización por las elites y el Estado de determinadas formas musicales. Como resultado de ello, la música culta se separó de las formas populares. Peter Burke ha demostrado cómo las esferas culturales de elite iniciaron su trayectoria a partir de un ocio relativamente poco diferenciado (1978).

Adorno una visión crítica de la sociedad capitalista moderna, un reconocimiento de la importancia de la desigualdad de estatus, la hegemonía o la marginalidad, y sus consecuencias para el arte, los artistas y los públicos. Todos sus estudios han transgredido deliberadamente los límites disciplinarios y de género, y han abierto el camino hacia categorías ligadas a la cultura. Aunque por separado sus análisis tienen alguna que otra carencia o laguna, en conjunto, sus estrategias teóricas son indispensables para poner de relieve aspectos de la posición social de las artes.

Adorno y la teoría crítica como evaluación

El enfoque de Adorno, aunque procede de la teoría marxista, supera las limitaciones decimonónicas de las ideas marxistas acerca del arte, para tomar en consideración el auge y los efectos de la tecnología y de la organización económica modernas que permiten el desarrollo de la cultura de masas y, en consecuencia, la creación de una "audiencia de masas". Sostiene que, si bien el arte debería ser un fin en sí mismo, en todos los niveles se hace un uso insidioso de él para reforzar la falsa conciencia del público. Por un lado, el arte racionaliza las desigualdades del sistema capitalista, pero, por otro, bombardea al público con entretenimiento anodino para distraer su atención de la opresión a la que está sometido (Horkheimer y Adorno, 1972). Adorno supera a Marx al incorporar intuiciones derivadas del psicoanálisis, especialmente en lo que se refiere a la liberación emocional que pueden proporcionar las artes; en concreto, la música.

Aunque en ocasiones tiende a reducir algunas formas de arte a ideología, a instrumentos de opresión, y se muestra pesimista sobre la posibilidad de que el arte pueda superar las trabas de las represivas estructuras capitalistas, como se apuntaba en el capítulo 3, los supuestos que defiende acerca del arte no son en absoluto ingenuos. Contrariamente a una ciencia social neutral en relación con los valores, sostiene que la erudición no se debe dissociar de un proyecto activo de compromiso social. Por consiguiente, asume como problema central la apertura subyacente de estas conexiones y, rechazando la neutralidad valorativa, se ocupa de la cuestión de la calidad estética. Pero precisamente la calidad es el rasgo que niega a gran parte del arte que se produce en las sociedades de mercado, especialmente si es fruto de un pro-

ceso de producción comercial, ya esté dirigido a los ricos o a los pobres. En estos términos, se mantiene consecuente al considerar como dimensión más significativa de la distinción artística no el coste o el atractivo que pueda tener para los grupos acaudalados, sino su "seriedad" y su profundidad intelectual.

La música "seria", por ejemplo, exige una respuesta por parte del oyente (de ahí que los oyentes serios la busquen expresamente), mientras que la música popular no aporta más que una mera distracción de fondo (Held, 1980: 101-103). Lo que, sin embargo, no significa que toda la música seria sea *buena* música, puesto que incluso la música clásica puede considerarse falsa para el más elevado proyecto del arte si pretende satisfacer los gustos ordinarios⁸. Con todo, solo en la música seria es donde se suponen normas de originalidad y alta competencia técnica, mientras que la música popular es simplista y carece de originalidad, porque no ha sido *creada* sino *producida* mediante la división del trabajo entre ejecutantes de tareas segmentadas. Al efectuar esta distinción, la tipología de Adorno descarta la dimensión colectiva de las bellas artes y renuncia a reconocer que la perfección técnica y la habilidad artística no son desconocidas en el arte popular comercial.

Como músico formado y especialista musical, Adorno aporta al análisis del público una inusual familiaridad con la propia forma artística. Esto es a la vez una ventaja, que proporciona a sus afirmaciones cierta autoridad, y una desventaja, en tanto que es incapaz de liberarse de los prejuicios que nacen de los compromisos disciplinarios por no hablar de sus lealtades personales como un "insider" del mundo musical. Efectúa sutiles distinciones entre las distintas formas de escuchar música que tienen distintos tipos de audiencias según su nivel de conocimiento. En el nivel más alto está "el experto", casi siempre un músico formado; y "el buen oyente", que tiene una comprensión de la lógica musical, pero está menos formado técnicamente. Socialmente, el buen oyente a menudo se sitúa en la aristocracia o la alta burguesía. Después, está "el consumidor cultural" que en general es un oyente voraz, un coleccionista de discos y ávido de información, con preferencia por la vieja música; y "el oyente emocional", para quien la música es una fuente de

8 Esto explica posiblemente la razón de su desprecio hacia Puccini, cuyas óperas exigían poco esfuerzo por parte del público, eran fáciles de reconocer y de gran atractivo. Resulta más problemático entender por qué rechazaba a Stravinsky y a Hindemith (Held, 1980: 100).

liberación irracional y que prefiere el romanticismo de cliché fácil. Estos dos tipos están integrados, a menudo, por pequeños burgueses, pero es probable que el último sea antiintelectual. Finalmente, el "oyente resentido" prefiere la música más primitiva, interpretada de un modo dogmáticamente "genuino", y se opone enérgicamente a la música cómoda. Sectario, nostálgico, masoquistamente austero, el oyente resentido suele ser un miembro de las capas superiores pequeñoburguesas, en declive social.

Separados de los otros, tenemos al "experto en jazz" y al "fan del jazz", a los que Adorno incluye en una categoría similar a la del "oyente resentido", por ser puristas y aborrecer la música clásica romántica. De hecho, agrupa indiscriminadamente bajo el mismo epígrafe toda la música popular comercial, incluido el "jazz puro". Por último, acusa a los que escuchan música por diversión o distracción de no conocer la música de verdad, sino de conformarse con escucharla por la radio o en un tocadiscos, porque para ellos escuchar es un acto prácticamente inconsciente, más similar a una adicción que a una participación seria (Adorno, 1976: 15).

Adorno parece haber establecido estas categorías complejas y refinadas para distinguir su propio análisis del de los sociólogos con orientación empírica. Mientras que estos últimos suelen considerar las preferencias artísticas como un reflejo del estatus social, incluso cuando Adorno sugiere este tipo de relaciones de dependencia, evita extraer vínculos directos entre los elementos de la relación.

En última instancia, la única música que cuenta para él es la música "seria" de la vanguardia progresista y segura de sus precursores. Aquí sus criterios de aprobación son tan idiosincrásicos que resulta difícil comprender cómo pueden ser aplicados por cualquiera que no sea él, de acuerdo con sus propios gustos y amistades. Por otra parte, dado que excluye de su valiosa categoría de la seriedad cualquier tipo de música que tenga la más leve huella comercial, su tipología está teñida de arbitrariedad.

Posiblemente sea inevitable que las tipologías jerárquicas dicotómicas tengan defectos como éstos debido a su formalismo relativamente rígido y, con frecuencia, a un elitismo subyacente. Incluso cuando parten de suposiciones distintas de las de Adorno, reafirman la importancia del arte elevado y menosprecian el mal gusto. Algunos observadores evitan estos defectos introduciendo las modificaciones oportu-

tunas en sus presupuestos acerca de cómo opera la sociedad y en los significados de las diferencias de gusto a la luz de sus marcos teóricos. Entre los observadores menos teóricos pero más influyentes del gusto y, por consiguiente, del prestigio del arte en la sociedad norteamericana figura el editor periodista Russell Lynes, cuya orientación, opuesta a la de Adorno, le conduce a una interpretación completamente distinta prácticamente de los mismos modelos.

Russell Lynes y la creación del gusto

La dicotomía de arte culto y arte popular resulta excesivamente rígida para una comprensión fructífera del carácter heterogéneo de las modernas sociedades de consumo; en consecuencia, Russell Lynes asigna las artes a categorías sociales que denomina "cultos", "semicultos" e "incultos" ([1949], 1980)⁹. La clave de su análisis radica en que el arte es un bien de consumo, una idea que, más allá del arte propiamente dicho, le lleva a considerar muy diferentes aspectos del estilo de vida y del gusto.

Lynes integra en el arte la indumentaria, la arquitectura doméstica y el diseño, el esparcimiento, el ocio, las causas filantrópicas y las actividades en asociaciones voluntarias. Además de esta tipología tripartita (ampliada posteriormente con subcategorías), Lynes incorpora a su estudio la dimensión temporal, que coincide con cambios en la posición social de las formas artísticas y de la moda. Aporta abundantes observaciones y sugiere relaciones entre el gusto en el arte y en el estilo más general, que luego han servido de inspiración prácticamente a todos los estudiosos (Bourdieu, 1984).

En su artículo, los cambios de gusto siguen una trayectoria relativamente ordenada, en la que los gustos cultos y los incultos se alían contra los semicultos. Por ejemplo, tras observar los gustos en las artes visuales de mediados del siglo XIX (de 1850 a 1860), atribuye al gusto culto las pinturas primitivas italianas y al gusto semiculto los paisajes de estilo académico, mientras que los grabados de Currier e Ives perte-

⁹ En este clásico ensayo sobre los gustos del público, Lynes, editor entonces de la *Harper's Magazine*, describe lo que él concebía como los rasgos estilísticos de tres clases sociales. El artículo tuvo un éxito tan inmediato que la revista *Life*, entonces la publicación líder de la prensa gráfica, publicó un artículo sobre el tema, ampliando la argumentación con un gráfico. El libro en el que posteriormente profundizó en estas ideas, lo dedicó a lo que consideraba como un proceso histórico surgido en el siglo XIX.

necen al mundo de los incultos. Más tarde, en el mismo siglo (años setenta y noventa), los gustos cultos retornan a obras como la *Composición en gris y negro núm. 1 (Madre)* de Whistler; los semicultos, a lo que puede caracterizarse como arte académico degenerado de naturaleza semipornográfica (el ejemplo que emplea es el *Pigmalion y Galatea*, de Gérôme), y los incultos admiran pinturas de acción y heroísmo, especialmente de la conquista del Lejano Oeste. Hacia las décadas de 1910 y 1920, el gusto culto se desplaza a los retratos de Van Gogh, mientras que la *Madre*, de Whistler, desciende al nivel semiculto, y los gustos incultos se vuelcan en películas espectaculares, como las de D.W. Griffith. Por último, en los años cuarenta y cincuenta, la famosa pintura de Whistler completa su descenso quedando relegada al nivel inculto, los retratos de Van Gogh pasan al rango semiculto y las películas de Griffith han ascendido hasta convertirse en las preferidas de los cultos que frecuentan el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

A diferencia de la mayoría de libros de este tipo, *The Tastemakers* se ha reeditado continuamente desde que se publicara por primera vez inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial. Esta duradera popularidad merecería por sí misma ser objeto de análisis sociológico, aunque queda fuera del propósito inmediato de este libro. Esa perdurabilidad se debe en gran parte a sus cualidades de sátira suave y divertida de la sociedad norteamericana, acompañada de un discurso reconfortante acerca de la estructura social que enfatiza las líneas de clase fluidas y borrosas, que permiten elevados niveles de movilidad.

Atractiva como debió ser su lectura, esta descripción de la (aparente) apertura de la sociedad y la ausencia de barreras para la movilidad, reveló las consecuencias de presentar a la gente como si fuera capaz de elecciones para las que no estaba preparada, y acerca de las cuales debió de sentir cierta ansiedad. Así debió suceder, especialmente al entrar en el (para ellos) nuevo mundo empresarial en expansión. En este sentido, la tesis central que defiende el libro es que justo cuando la imagen corporativa se convertía en una meta creativa de las empresas, el empleo en organizaciones era el lugar por antonomasia para los ejecutivos recién llegados de clase media que acababan de concluir sus acelerados estudios secundarios de artes liberales con una orientación vocacional postsecundaria. Para los nuevos hombres de empresa acomodados y sus esposas, enfrentados a las incógnitas de la cultura cor-

porativa, leer el libro de Lynes podía ser de gran ayuda, como los manuales de etiqueta de antaño (Elias, 1978), a la hora de evitar dar pasos en falso: decorar la casa con mal gusto, pedir cócteles inadecuados o confundir el arte moderno con simples garabatos. Sin presentar un razonamiento abiertamente ideológico, Lynes da por sentado que el cambio y la movilidad social son rasgos permanentes de la vida norteamericana y de las artes. De forma indirecta, su argumentación sugiere que el consumismo informado puede servir para potenciar la movilidad social ascendente y mitigar la formación de barreras de clase rígidas¹⁰.

A pesar del tono frívolo del libro y de sus argumentaciones ideológicas sin apoyo teórico, la virtud de su tipología reside en los detalles que proporciona sobre los gustos semicultos y cultos. El defecto principal del libro es la poca consistencia que ofrece la descripción de la cultura inculta. Mientras que Adorno menosprecia la cultura de las clases bajas o de masas porque la considera una conciencia falsa, ideológica e indigna por su escasa calidad, Lynes, que parte de premisas distintas, dispensa poca atención a los grupos de estatus social bajo. Para una indagación más profunda acerca de sus estilos de vida, es necesario remitirse al trabajo de otros sociólogos, como Herbert Gans.

Herbert Gans y el arte como un derecho humano

Aunque su discurso sigue caminos paralelos a los de Lynes, está claro que Gans es un sociólogo y no un ensayista periodístico. Como científico social, su bagaje le proporciona una sólida base para el análisis porque nunca subestima las limitaciones materiales en la expresión de los gustos del consumidor. No obstante, las repercusiones de su uso simbólico como signos de una posición social le interesan menos

10 Resulta muy significativo que Lynes escribiera después de la Segunda Guerra Mundial, que ralentizó considerablemente el gasto en consumo, ya disminuido por la economía deprimida de los años treinta. A finales de los años cuarenta, el consumo experimentó un *boom*, no solo con la compra de automóviles, sino también con los préstamos financiados por el Gobierno a los veteranos para la construcción de viviendas, con las becas para cubrir los costes de la educación superior y los subsidios familiares que permitían a muchas parejas tener hijos durante su etapa de estudiantes. Pero no solo los préstamos y demás ayudas materiales provocaron la expansión del consumo; hay que destacar también la combinación de viajes (de trabajo) de los ocupados en el sector servicios y una educación superior que expuso a muchas personas a nuevas experiencias y pudo haberles empujado a buscar estilos de vida diferentes de los que aprendieron como consecuencia de su bagaje social.

que a Lynes, Veblen y Weber. Rechaza el elitismo de Adorno y no juzga los gustos populares, sino que centra su visión crítica en las convenciones sociales cuyos efectos privan a diversos grupos del acceso a la cultura altamente valorada. Por otra parte, en lugar de dedicar su atención casi por entero a los grupos de estatus elevados, se centra por igual en examinar los grupos menos privilegiados y de posición más baja.

A diferencia del perspicaz observador social Russell Lynes tanto como del crítico social Adorno, las “culturas del gusto” de Gans engloban formas y estilos artísticos que atraviesan el estatus socioeconómico y la ubicación geográfica, con variaciones regionales, urbanas, rurales y suburbanas, grado de proximidad a la corriente cultural dominante o aislamiento de ella. Dado que escribe en los años setenta, incorpora al estudio distintas variedades de culturas juveniles, negras e hispanas, así como la cultura de los blancos rurales, y las trata como formas legítimas. En este sentido, intenta transgredir la asociación indiscriminada de cultura de clase media baja y cultura de clase baja¹¹.

Culturas norteamericanas contemporáneas del gusto

1. Cultura de gusto culto

Orientada al usuario o al creador; audiencia reducida, numerosos artistas o críticos; buena educación; formas artísticas “clásicas”, formas de vanguardia “difíciles”, arte exótico (“primitivo”), literatura y arquitectura; formas artísticas populares; similar a la categoría del “experto” de Adorno (Adorno [1962], 1976: 4).

11 Esta tendencia es particularmente visible en el estudio de W. Lloyd Warner *Yankee City* (Warner, 1942, vol. 2). La expresión que ha sido públicamente reconocida es mucho más fácil de estudiar que la expresión cultural de grupos aislados de los centros de poder e influencia. Como observó Frederick Law Olmstead en 1859, “los amantes de la literatura [...] siempre tienen la capacidad de pasar por alto a las clases trabajadoras y, en gran medida, de restringir los registros que crean de su propio tiempo a las costumbres y destinos de sus compañeros y los de personas de rango superior al suyo [...] Las masas silenciosas a menudo han estado tan ofuscadas en su sombra de egotismo que, posteriormente, ha sido imposible discernir la influencia real que su carácter y su condición han ejercido en la suerte y el destino de la nación” (Thernstrom, 1975: 1). Por muy difícil que conlleva, como Thernstrom demuestra, los científicos sociales como W. Lloyd Warner no admitían que hubiera lagunas en su concepción de las culturas de estatus, debido a los prejuicios inconscientes implicados en sus metodologías ahistóricas.

2. Cultura de gusto medio-alto

Clase media-alta, profesionales con educación, directivos; no profesionales del arte; poco preocupada por los aspectos formales con la excepción de la trama y las estrellas; siguen a los críticos y a los líderes de opinión; categoría en rápido crecimiento.

3. Cultura de gusto medio-bajo

Oficinistas, semiprofesionales; educación secundaria y (cada vez más) universitaria; gustos poco atrevidos; entretenimiento "respetable", con el mínimo conflicto posible.

4. Cultura de gusto bajo

Obreros cualificados y administrativos semicualificados; escasa educación; televisión popular, películas de acción y de aventuras; poder adquisitivo relativamente limitado; elecciones sexualmente segregadas (fotografías eróticas para hombres; grabados en color para mujeres).

5. Cultura baja casi folclórica

Obreros sin cualificación y trabajos en sector servicios; educación primaria, a menudo rurales o de origen rural, con frecuencia no blancos; mezcla de cultura folclórica y cultura comercial baja de la época de antes de la Segunda Guerra Mundial.

En su tipología de las artes y de los estilos de vida, de las "culturas del gusto" resumidas anteriormente, Gans esquematiza los componentes de un universo simbólico para la cultura estética (1974: 75-94). En vez de denigrar la torpeza de quienes no han recibido educación y han permanecido aislados de la alta cultura, inserta su análisis del gusto en un proyecto reformista, donde las preferencias de cada grupo se tratan como si unas y otras tuvieran idéntica validez. Esto no significa que Gans no tuviera preferencias, pero no permite que su gusto educado para las bellas artes le lleve a ridiculizar los gustos de los menos educados. Al contrario, defiende que si la "sociedad" considera que el gusto es un problema, entonces le corresponde al Gobierno la superación del "mal gusto", puesto que

debería subvencionar los medios para crear una mayor igualdad para los menos favorecidos.

Esta postura muestra que Gans considera la cultura como un *derecho* paralelo a los derechos del ciudadano, al bienestar social y la educación. Los organismos públicos tienen la obligación de favorecer el acceso a ella, mediante instituciones culturales y recursos en directo o medios electrónicos. Señala que si a los grupos de estatus social más bajo se les proporcionan mejores oportunidades educativas, llegarán a desear y buscarán el acceso a una oferta cultural más rica que las formas comerciales de arte *pop*. Dado que los grupos marginados por la sociedad a causa de la pobreza, la edad, la raza y la discriminación étnica tienen menos posibilidades de acceder a actuaciones en directo, la radio y la televisión pública deberían retransmitir programas que llamen su atención. Pero siempre y cuando el Estado no proporcione educación suficiente para que sus ciudadanos entiendan una cultura más compleja, abstrusa o más rica, les debe el acceso a las artes que desean sin condenarlos por desearlas.

En comparación con el tratamiento que dan a las culturas de estatus más bajo autores como Lynes o Adorno, el pliego de descargos de Gans es poco corriente. Para Adorno, en el capitalismo, todas menos algunas artes cultas verdaderamente autónomas estaban destinadas irremisiblemente a ser comercializadas. Desde su punto de vista, la marginalidad y estrechez de miras de determinados grupos, y la asociación de otros con la cultura popular comercializada, prueban que ambos son víctimas de las fuerzas políticas y económicas que los utilizan como peones, y que de ningún modo pueden crear arte autónomo o apreciarlo. Dadas estas premisas, es poco probable que hubiera aceptado el razonamiento de Gans según el cual el gusto es una cuestión de elección y que las personas tienen derecho a las formas de arte que deseen, independientemente de cómo puedan evaluarlas expertos como él mismo. En el caso de Lynes, la desatención hacia el gusto inculto tiene otra explicación que está más relacionada con el público al que van destinados sus libros. Dado que Lynes se dirigía a los lectores en auge de clase media, desde la premisa de que su gusto predominante era el que se impondría en el futuro, no resulta sorprendente que tratase la producción cultural de grupos aislados de clase rural o baja como un posible *objeto* de

los gustos educados cultos y semicultos, más que como pertenecientes a personas con gustos propios¹².

En contraste con ambos, aparte de prestar atención a las culturas de gusto de los grupos marginales, Gans plantea la cuestión de cómo evaluar las formas culturales en el marco de valores igualitarios. Éste es un aspecto importante en la cultura norteamericana, que, aunque se haya planteado tan abiertamente con escasa frecuencia, también se halla implícito en otros países. La orientación de Gans es esencialmente pluralista, liberal y consumerista, una aproximación que no está exenta de connotaciones controvertidas.

Los mundos artísticos de Becker: el consumo como producción

El centro del análisis de Becker no es “la obra de arte como objeto o acontecimiento aislado, sino el proceso completo mediante el cual se crea y recrea cuando alguien la experimenta o la aprecia”. Por esta razón, es especialmente importante la contribución que la audiencia efectúa a la obra de arte (Becker, 1982; 214). No obstante, parece ser que este marco de interacción social combina recepción y producción tan a fondo que en la formulación de Becker las audiencias no se distinguen de los artistas. Esto resulta evidente cuando clasifica el acto de crear (o producir) arte en cuatro tipos de “mundos artísticos”, cada uno de los cuales está centrado en un tipo particular de artista como trabajador. En la teoría de Becker, como ya se ha dicho (capítulo 5), sus mundos tienen poco que ver los unos con los otros, ya sea en el nivel de los artistas o en el del “personal de apoyo”, que participa colectivamente en la producción y distribución de sus obras. Dentro de los mundos artísticos mismos, las audiencias se encuentran entre ese personal de apoyo: reciben las obras y las reinterpretan, con el resultado de que en cada exposición modifican su significado. Superficialmente y, en cierto sentido, fundamentalmente, este marco se parece al enfoque de Bourdieu, tal y como se sugirió en el capítulo 4.

12 Si se hace justicia a Lynes, algunas de las culturas distintivas de gusto que Gans describe podrían no haber tenido una existencia destacada en los años cuarenta (cultura joven, determinadas culturas étnicas) o estaban tan lejos del estilo de vida predominante que tuvieron poca repercusión excepto en los registros etnográficos de la Biblioteca del Congreso.

Becker se centra en las interacciones que producen las etiquetas de arte y no arte, arte y artesanía, arte culto y arte popular, arte naíf y arte profesional, tanto de artistas convencionales como inconformistas. Revela la naturaleza socialmente construida del arte y su valoración. Muestra, por ejemplo, la manera en que un artista como Robert Arneson, que trabaja con cerámica, crea objetos que parecen teteras o máquinas de escribir que no son funcionales (ibíd.: 284-285). En lugar de crear objetos útiles, produce cosas que alcanzan potencialmente el prestigio de la obra de arte autónoma de Kant a la que Bourdieu hace referencia. En dirección opuesta, Becker muestra que los artistas que producen bellas artes pueden acabar dedicándose a la artesanía o reorientarse hacia objetivos comerciales, transformando así la naturaleza de las obras que crean. Los objetos, la música, los libros y los bailes, no son parte inherente ni del arte ni de la artesanía hasta que así los definen actores y grupos sociales constituidos por profesionales, portavoces y miembros influyentes del público¹³.

El enfoque de Becker, como el de la mayoría de los sociólogos que estamos tratando, incorpora la intención de desmitificar el arte, eludiendo lo que los marxistas denominan el fetichismo del objeto. Sin embargo, muestra tal oposición a la mitología de la reputación artística (ibíd.: 352 ss.), que se incapacita para analizar cómo se producen las valoraciones altas del arte; para considerar por qué, aunque las obras de arte y las formas artísticas acaban muriendo, algunas de ellas son más duraderas que otras; para diferenciar entre el trabajo de crear arte y otros tipos de trabajo. Su enfoque no es marxista, sino que deriva de los fundamentos fenomenológicos del interaccionismo simbólico. Lejos de la concepción totalizadora de los marxistas convencionales o del análisis evaluativo de tendencia esteticista de Adorno, que incorpora la estética en un amplio marco de crítica social, Becker parte del supuesto de que, como en todos los campos sociales, es en la interacción regular entre creadores y personal de apoyo donde nacen los significados sociales.

13 El sociólogo, en la tradición weberiana, debería negarse a participar en la construcción del valor artístico y mantenerse neutral: ni mostrarse desdenoso para con el arte popular ni demasiado impresionado por el arte culto. Se trata de una concepción que, por regla general, está impregnada de ambigüedad. Se puede alegar, por ejemplo, que la idea de Becker según la cual las elecciones de los estetas son necesariamente arbitrarias y elitistas representa su inclinación personal contraria a las artes cultas. A la luz de lo cual, el tratamiento que le da a Leonardo da Vinci como personal de apoyo a la *Mona Lisa* de Marcel Duchamp, la noción de "ready-made recíproco", puede ser un signo de sus tendencias populistas.

Dado que en esta interpretación resulta difícil distinguir las audiencias a las cuales se destinan las obras de los artistas que las producen, porque todos ellos participan en el proceso creativo, y la producción y la recepción se mezclan, Becker nos ilustra mucho acerca de cómo viven y trabajan los artistas dentro de las limitaciones institucionales o, ante el rechazo de las instituciones, las audiencias y los patrocinadores existentes, cómo se enfrentan a estos problemas. Señala que, mientras sencillamente muchos se rinden, otros se liberan de las exigencias de crear pensando en alguien y se convierten en inconformistas e innovadores, libres para rechazar las convenciones. Entre ellos destacan Charles Ives, que compuso una música desagradable para los estándares de la época y que parecía imposible de interpretar (aunque hoy día se interpreta), y Conlon Nancarrow, que eludió la dependencia de los intérpretes componiendo piezas para piano. Simultáneamente, el profundo énfasis de Becker en la producción del trabajo artístico le conduce a desatender, como hace Gans, pero por distintas razones, el uso simbólico de los códigos culturales que hacen las audiencias y las fuerzas sociales que inciden en ellos. Estas cuestiones pasan a ocupar el primer plano en los trabajos de Pierre Bourdieu.

La violencia estética de Bourdieu

En comparación con la alegre trivialización de los estilos de vida de las observaciones de Russell Lynes y con el análisis socialmente comprometido y liberal de Herbert Gans, Pierre Bourdieu ofrece una visión pesimista del uso de las artes y los estilos de vida. Concibe las preferencias en los gustos como signos culturales que ayudan a perpetuar la desigualdad social, de manera que las clases dominantes, tal y como nacen, en su despliegue desde la cuna hasta la madurez, se imbuyen tan a fondo de gusto y de habilidades que toda su conducta transmite superioridad. En sus "hábitos" su estatus social se revela como (virtualmente) natural, mientras que los menos afortunados tendrán que luchar para adquirir el *habitus* altamente apreciado, pero percatándose de que les supera. Su único recurso consiste en admitir, patéticamente, que la alta cultura, en su grandiosidad, no es para ellos porque no son lo suficientemente buenos para ella. Y en su autodegradación, les apoyan otras instituciones sociales, como las escuelas y sus guardianes.

En el análisis de Bourdieu, no hay necesidad de rastrear conspiraciones ni de imaginar que la cultura popular comercializada aturde por sí misma las mentes de los grupos de estatus social más bajo. Los estudios sociológicos de la creación del valor cultural revelan cómo se establecen y se imponen las convenciones, no por la fuerza, sino haciendo que parezcan naturales. Próxima a la idea de Antonio Gramsci sobre la hegemonía de los grupos dominantes en la sociedad capitalista occidental (Gramsci, 1985), se suele pensar que la base analítica de Bourdieu deriva de la tradición marxista. Sin embargo, de hecho, se muestra muy crítico con las adaptaciones simplistas de la sociología marxista (Bourdieu, 1984). Su posición se halla más cercana a la de Max Weber, en el sentido de que mientras el análisis de las clases de Weber se deriva de las “relaciones de producción y adquisición de bienes” de Marx, en el análisis del estatus pone el énfasis en el *consumo* de bienes (y servicios) y en cómo son organizados en estilos particulares de vida (Gerth y Mills, 1946: 193). Implícitamente, cuando los individuos tratan de comprender, apreciar y coleccionar obras de arte, con independencia de lo que hagan, están expresando su aspiración a formar parte de la comunidad de estatus de los cultos (Bourdieu, 1984)¹⁴.

Los estudios de Bourdieu sobre los gustos, basados en entrevistas, en investigaciones etnográficas y en datos de encuesta, revelan lo que otros habían apuntado: que las gentes de clases trabajadoras, medias y altas, tienen distintas preferencias tanto en relación con el arte como, más en general, en cuanto a estilo. Hasta aquí, podría parecer que sus planteamientos no divergen de los modelos generales descritos por Gans, Lynes y la mayoría de los estudiosos. Pero Bourdieu va más lejos que todos ellos al teorizar rigurosamente sobre una base analítica epistemológica la necesidad de englobar todo el proceso de creación de capital simbólico socialmente valorado en forma de arte y de sus prácticas sociales asociadas, tanto por el artista como por el público. Su análisis no se detiene en una simple relación funcional entre la socialización y las preferencias del consumidor porque las estratificaciones de clase

14 En muchos sentidos, este análisis es semejante a las perspicaces observaciones de Veblen sobre la Norteamérica de la Edad Dorada, en las cuales los estilos, objetos relacionados con el arte y actividades, se usan para la ostentación conspicua y como conformidad simbólica hacia los logros de la clase ociosa y lo que parece ociosidad.

no sirven por sí solas de mecanismo heurístico para comprender las estratificaciones del gusto. Más bien, analiza *las formas de poseer gustos estéticos* y el significado cualitativo de la interpretación del arte (Bourdieu, 1984: 506). Además de utilizar el arte como código de significación por su contenido simbólico, las audiencias tienen distintas expectativas acerca de lo que pueden lograr al estar en contacto con él. Sus expectativas pueden incluir desafío intelectual, estímulo estético, edificación moral, expresión emocional o entretenimiento.

Bourdieu argumenta que es necesario tener en cuenta tanto el uso consciente del arte y el estilo para luchar por el estatus, como los comportamientos inconscientes y casi automáticos encarnados en los *habitus* asociados a grupos de estatus empíricamente observables. Representa el estatus social en un espacio social tri-dimensional cuyos rasgos cruciales son el tipo de capital considerado (económico, cultural, social), su volumen y la trayectoria evolutiva o camino recorrido desde el origen social por el individuo o el grupo. En estos términos es posible, aunque raro, que un individuo quede en una posición elevada en las tres formas de capital y que tenga un origen social alto en todas ellas. Éste podría ser el caso de los herederos de riquezas de los grupos de estatus mejor considerados (en Francia, la *grande bourgeoisie*), que también tienen una educación muy elevada. Los miembros de esta fracción de clase tienen tendencia a mantener (y desean mantener) su posición a lo largo del tiempo, de generación en generación, más que los que tienen otro tipo de combinaciones de capital. El éxito en dicha empresa se apoya en el hecho de que las formas de capital más duraderas y fáciles de heredar son las características adscriptivas, como los títulos nobiliarios. En segundo lugar, se encuentra la posesión de capital material, como propiedades, dinero o bienes. En el último puesto de la perdurabilidad y de la transmisibilidad se encuentra el capital cultural educativo. A pesar de que el capital cultural, bajo condiciones políticas favorables, puede ser puesto a disposición de y ser adquirido por las personas de origen social más modesto –e incluso ser transmitido en cierta medida a una generación posterior–, la educación ofrece un legado mucho más frágil que otras formas de capital. La reproducción social es más previsible y probable a medida que pasan las generaciones, que la refuerzan para sus herederos, o incluso para aquellos que han conseguido alguna riqueza en el transcurso de su vida. Es posible que

los herederos de los ricos despilfarran sus riquezas, o que lleven la desgracia a su linaje, pero si no utilizan su patrimonio cultural adquirido de modo inteligente, por ejemplo, desaprovechando las oportunidades educativas o adoptando decisiones desdeñosas con respecto a sus carreras profesionales, no lo habrán perdido todo, a menos que su familia les abandone. La reproducción del capital cultural, adquirida con gran dificultad por las fracciones más bajas, es, sin embargo, lo más difícil de transmitir de una generación a otra¹⁵.

Central para su análisis de las artes en la sociedad, Bourdieu desarrolla la idea de que el arte y su apreciación, con independencia de qué otra cosa sean, se utilizan como una forma de capital simbólico en la arena (o *campo*) del estatus. Por arena entiende un campo de lucha en el que actores más o menos bien dotados utilizan el capital apropiado para conseguir sus fines. Como sucede con el capital financiero en la arena económica, o con el poder en la arena política, las personas disponen de una cantidad mayor o menor de capital cultural y éste puede ser de una calidad relativamente alta o baja. Su posición en cada uno de estos tipos de capital, su volumen, y el modelo de carrera de su estatus, están relacionados de un modo complejo con tipos concretos de preferencias estéticas. Por ejemplo, Bourdieu observa que aquellos que ocupan una posición alta tanto en capital cultural como económico prefieren la música y el arte clásico, mientras que quienes cuentan con un capital cultural elevado pero un capital económico moderado, y proceden de orígenes modestos, suelen preferir el arte y la música modernos.

El hecho de que la sagacidad política y el dinero se puedan emplear con propósitos competitivos es perfectamente aceptable para los miembros de las sociedades capitalistas modernas. La manipulación del arte para fines instrumentales, sin embargo, choca con la idea de que el arte culto ha llegado a definirse fundamentalmente como un valor absoluto, como un fin en sí mismo. Se supone que la capacidad y la voluntad de utilizarlo como fin en sí mismo solo la ostenta una minoría, no la mayoría; se considera que la minoría está dotada de gusto, una cualidad innata, un dere-

15 El importante estudio de caso de Paul Willis sobre el fracaso de los jóvenes de clase trabajadora a la hora de beneficiarse de la enseñanza media a la que consiguieron acceder como resultado de las reformas educativas efectuadas en Inglaterra proporciona apoyo, desde una sociedad no francesa, a la argumentación de Bourdieu (Willis, 1977).

cho inefable que designa una aristocracia natural. Pero, como sostiene Bourdieu, esta idea en sí misma es un aspecto del apuntalamiento ideológico de la desigualdad social. Un componente básico de su proyecto intelectual es la exposición de los mecanismos sociales que, conjuntamente, producen nuestras concepciones del arte, del artista, del público y de la creación del valor cultural mediante procesos e instituciones semiautónomos. Señala que, entre los grupos sociales de estatus, los más admirados por su dominio del capital cultural son aquellos que están (o resultan estar) más cerca del estilo estético kantiano. Esto se percibe en el contraste que establece entre las modalidades de comprensión del arte de los grupos de estatus dominantes y de los dominados¹⁶. Los dominantes entienden el arte de un modo formalista, abstracto y desinteresado; los dominados, por el contrario, cuentan con una formación demasiado escasa para apropiárselo o bien lo interpretan “incorrectamente”, de manera que se hace patente su falta de “distinción”. En lugar de haber adquirido un discurso del arte que destaca sus cualidades formales, su aproximación es personalizada, anecdótica y sentimental. En cierto sentido, se parecen a los “oyentes emocionales” de Adorno. No solo sus gustos artísticos, sino también *la forma* de relacionarse con él, revelan con sórdida crueldad su retraso cultural.

Para quienes intentan superar su desventaja inicial, la única herramienta disponible es la educación. Pero parece ser que tan pronto como alcanzan un nivel superior de educación, cambian las reglas y sus logros provisionales se esfuman¹⁷. Si tratan de aprender algo sobre las bellas artes, puesto que las escuelas públicas apenas lo enseñan si es que lo hacen, necesitan acudir a otras instituciones. Pero éstas (especialmente, los museos de arte) son aún menos hospitalarias para los no iniciados que las escuelas públicas. Y en cualquier caso, si de todas formas consiguen aprender

16 Para Bourdieu, la distinción entre grupos dominantes y grupos dominados se refiere a diferencias de clase en la esfera económica relacionadas con el acceso al capital económico y la capacidad para manejarlo, pero en las esferas o arenas culturales, el capital relevante es el capital cultural (el resultado de la educación en el seno familiar, la educación, etc.) y la facilidad para manejarlo.

17 Viene al caso el reciente “descubrimiento” sobre el analfabetismo. Aunque las tasas de alfabetismo realmente están creciendo, la media del alfabetismo como capacidad ha aumentado. Antes, a determinados grupos que no podían tener acceso a las escuelas o cuyas capacidades no se habían evaluado no se les exigía el desarrollo de la competencia lectora porque su trabajo no lo requería. Ahora, sin embargo, en una sociedad con predominio del sector terciario, aunque hay más personas expuestas al aprendizaje de la lectura, las expectativas de rendimiento se han elevado.

algo, cuando hablan de asuntos de alta cultura, resultan pretenciosos y pedantes (Bourdieu y Darbel, 1969).

La tesis de que los códigos simbólicos del arte que forman parte del capital cultural son tan permanentes como cree Bourdieu es rebatida por aquellos autores que han demostrado que la movilidad intergeneracional es mayor de lo que él pronostica (Robinson y Garnier, 1985). Pero pocos discuten su opinión de que, a menos que se adopten medidas activas para superar la reproducción social, ésta es, a efectos prácticos, un rasgo permanente de las sociedades. Aunque con frecuencia se ha dado por supuesto que los estudios de Bourdieu tienen un interés puramente teórico¹⁸, no parece ser el caso. Aparte de su compromiso activo como crítico y asesor del gobierno francés (Collège de France, 1985), gran parte de su trabajo de investigación tiene consecuencias directas en la acción social. Esto resulta evidente cuando señala que quienes tienen un capital cultural alto, pero un capital económico bajo, y quienes proceden de familias con bajo capital cultural y económico, dependen en mayor medida que otros de las instituciones educativas para transmitir sus estatus a su descendencia. Su crítica a la educación como la sirvienta de la perpetuación de la desigualdad social está directamente informada por la toma de conciencia de que es necesario invertir un esfuerzo mucho mayor en ella porque, concretamente, es el mecanismo del último recurso para que las fracciones dominadas puedan liberarse de dicha dominación.

Su propuesta para superar las fuerzas de la reproducción se parece, superficialmente, a la de Herbert Gans, que identifica la educación como el mediador más importante para las culturas del gusto más bajo, y postula que debería propiciarse un mayor acceso a ella. Pero Gans, al tratar la cultura como una cuestión de elección de consumo y un objeto de uso placentero, no presta atención a los usos simbólicos que individuos y grupos hacen de sus prácticas culturales, y a las consecuencias inde-

18 Bennet Berger, por ejemplo, en una reseña extremadamente perspicaz de la *Distinción*, de Bourdieu, concluye en los siguientes términos: "Puesto que los hallazgos de la *Distinción* son razonablemente similares a los de Gans, puede resultar instructivo preguntarse en qué se diferencian los dos libros. Gans es práctico, y Bourdieu, teórico; el estilo de Gans es llano, y el de Bourdieu, elegante; Gans ofrece planes y políticas; Bourdieu parece encontrarse *au-dessus de la mêlée*, aunque no del todo, porque, como dice, no hay salida en el juego de la cultura" (Berger, 1986: 1453).

pendientes que sus gustos puedan tener en su posición social general. Bourdieu va más allá de la formulación de Gans, al tener en cuenta la importancia del *habitus* que puede distorsionar la adquisición educativa, de manera que el mero conocimiento del arte y de qué tipo admitir como preferible se devalúa. En estos términos, lo que cuenta no es cuántos años de educación se pueden cursar, sino la naturaleza del currículo y la manera como se enseña. La educación pasiva en forma de transmisión de autoridad no solo es de poca ayuda para superar el carácter hegemónico del aprendizaje, sino que, al contrario, podría reforzarlo convenciendo a los receptores de su valor y no poniendo a su disposición los medios para utilizarlo como capital cultural simbólico. En vez de ello, un programa de reforma educativo capaz de enseñar a pensar críticamente y el *socioanálisis* profundo, que es el equivalente sociológico del psicoanálisis, pueden ayudar a superar parte de la carga del *habitus* que Bourdieu percibe.

Las pruebas de una categorización taxonómica son su validez y su utilidad. En el caso de algunas de estas tipologías se puede decir que, aunque sean útiles, su validez es discutible porque, a causa de la naturaleza de sus representaciones, como las fotos instantáneas, sufren de inmovilidad, como si fueran momentos congelados en el tiempo. En ellas y a partir de ellas, como sucede con las imágenes fijas, las formas artísticas no revelan las razones por las que cambian, ni la trayectoria de su ascenso y declive, ni los mecanismos de las transformaciones de las "escenas artísticas" en las que se producen. Incluso el análisis de Bourdieu, que con tanta vehemencia explica cómo se reproduce el estatus social y el papel del gusto en el arte como mecanismo de ese proceso, solo toca la superficie de una explicación de los cambios en el arte. A continuación, nos centraremos en este asunto.