



Primera edición | marzo - abril de 2003  
Hecho en Argentina, Ciudades de Córdoba y Buenos Aires 2002-2003  
dirección editorial | hernán casabella  
director de la colección | pablo alessandrini  
diseño de tapa e interior + fotos digitales | corto68@hotmail.com  
traducción | alicia gutiérrez  
© pierre bourdieu, 2003  
© aurelia\*rivera -grupo editorial-, 2003  
contactos y pedidos a:  
www.aureliarivera.cjb.net  
aurelia\_rivera@hotmail.com  
ISBN 987-20034-9-1  
Hecho el depósito que indica la ley 11.723  
Todos los derechos reservados

Pierre Bourdieu

## CREENCIA ARTÍSTICA Y BIENES SIMBÓLICOS

*elementos para una sociología de la cultura*

traducción | Alicia Gutiérrez

aurelia\*rivera

colección | pensamiento social

Hablar de consumo cultural es decir que hay una economía de los bienes culturales, pero que esta economía tiene una lógica específica. La sociología trabaja para establecer las condiciones en las cuales son producidos los consumidores de bienes culturales y su gusto, al mismo tiempo que para describir las diferentes maneras de apropiarse los bienes culturales que son considerados en un momento dado del tiempo como obras de arte, y las condiciones sociales del modo de apropiación que es considerado legítimo. Pero no se pueden comprender completamente las disposiciones que orientan las elecciones entre los bienes de cultura legítima sino a condición de reinsertarlas en la unidad del sistema de las disposiciones, de reinsertar la cultura en el sentido restringido y normativo del uso ordinario, en la cultura en el sentido amplio de la etnología, y de relacionar el gusto elaborado de los objetos más depurados con el gusto elemental de los sabores alimentarios.

#### La producción de los consumidores

Contra la ideología carismática que tiene a los gustos en materia de cultura legítima como un don de la naturaleza, la observación científica muestra que las necesidades culturales son el producto de la educación: la investigación establece que todas las prácticas culturales (frecuentación de los museos, de los conciertos, de las exposiciones, lectura, etc.) y las preferencias correspondientes (escritores, pintores o músicos preferidos, por ejemplo) están estrechamente ligadas al nivel de instrucción (evaluado según el título escolar o el número de años de estudios) y, en segundo lugar, al origen social. El peso relativo de la educación propiamente escolar (cuya eficacia y duración dependen estrechamente del origen social) y de la educación familiar varía según el

\* "Consommation culturelle", in: *Encyclopedia Universalis*, 1984, Tomo 2,

"Art", pp. 779-782.

grado en el cual las diferentes prácticas culturales están reconocidas y preparadas por el sistema escolar, no siendo jamás tan fuerte la influencia del origen social como en materia de "cultura libre" o de cultura de vanguardia. A la jerarquía socialmente reconocida de las artes y al interior de cada una de ellas, de los géneros, de las escuelas o de las épocas, corresponde la jerarquía social de los consumidores, lo que predispone a los gustos a funcionar como marcadores privilegiados de la "clase". Las maneras de lograr se sobreviven en la manera de utilizar los logros: la atención otorgada a las maneras se explica si se observa que esos imponderables de la práctica permiten reconocer los diferentes modos de adquisición -jerarquizados- de la cultura, precoces o tardíos, familiares o escolares, y las clases de individuos que caracterizan (como los "pedantes" y los "mundanos"). La nobleza cultural tiene también sus títulos, que otorga la escuela, y sus blasones, que mide la antigüedad del acceso a la nobleza.

La definición de la nobleza cultural es la apuesta de una lucha que, desde el siglo XVII a nuestros días, no ha dejado de oponer, de manera más o menos declarada, dos grupos separados en su idea de cultura, de la relación legítima con la cultura y con las obras de arte, por lo tanto en las condiciones de adquisición de las cuales esas disposiciones son el producto: la definición dominante del modo de apropiación legítimo de la cultura y de la obra de arte favorece, hasta en el terreno escolar, a los que han tenido acceso a la cultura legítima muy pronto, en una familia cultivada, fuera de las disciplinas escolares. En efecto, ella devalúa el saber y la interpretación, culta o libresca, marcados como escolares, incluso pedantes, en beneficio de la experiencia directa y de la simple delectación.

#### Código y capital cultural

La lógica de lo que se llama a veces, en un lenguaje típicamente "pedante", la "lectura" de la obra de arte, ofrece un fundamento objetivo a esta oposición. El consumo es, en este caso, un momento de un proceso de comunicación, es decir, un acto de desciframiento, de decodificación, que supone el dominio práctico o explícito de una cifra o de un código. En un sentido, se puede decir que la capacidad de ver pertenece a la medida del saber o, si se quiere, de los conceptos, es decir, de las *palabras* de las cuales se dispone para nombrar las cosas visibles y que son como programas de percepción. La obra de arte no toma un sentido y no reviste un interés sino para el que está provisto de la cultura, es decir, del código según el cual está codificada. La puesta en

práctica consciente o inconsciente del sistema de esquemas de percepción y de apreciación más o menos explícito que constituye la cultura pictórica o musical es la condición oculta de esta forma elemental de conocimiento que es el reconocimiento de los estilos, característicos de una época, de una escuela o de un autor y, más generalmente, de la familiaridad con la lógica interna de las obras que está supuesta por la delectación artística. El espectador desprovisto del código específico se siente sumergido, "ahogado", delante de lo que le aparece como un caos de sonidos y de ritmos, de colores y de líneas sin rima ni razón. Por no haber aprendido a adoptar la posición adecuada, se queda en lo que Erwin Panofsky llama las "propiedades sensibles", al asir un durazno como aterciopelado o un encaje como vaporoso, o en las resonancias afectivas suscitadas por esas propiedades, al hablar de colores o de melodías severas o alegres. En efecto, no se puede pasar de lo que Panofsky llama la "capa primaria del sentido que podemos penetrar sobre la base de nuestra experiencia existencial", a la "capa de los sentidos secundarios", es decir, a la "región del sentido del significado", sino si se poseen los conceptos que, superando las propiedades sensibles, tomen las características propiamente estilísticas de la obra. "Cuando designo, escribe Panofsky, ese conjunto de colores claros que está en el centro de la *Resurrección* de Grünewald como "un hombre con las manos y con los pies agujereados que se eleva en los aires", transgredo los límites de una pura descripción formal, pero permanezco todavía en la región de representaciones de sentidos que son familiares y accesibles al espectador sobre la base de su intuición óptica y de su percepción táctil y dinámica, en resumen, sobre la base de su experiencia existencial inmediata. Si, al contrario, considero este conjunto de colores claros como "un Cristo que se eleva en los aires", presupongo además algo que está culturalmente adquirido. Es decir que el encuentro con la obra de arte no tiene nada del flechazo ordinario que se quiere ver allí, y que el acto de fusión afectiva, de *Einfühlung* (empatía), que forma el placer de la obra de arte, supone un acto de conocimiento, una operación de desciframiento, de decodificación, que implica la puesta en práctica de un patrimonio cognitivo, de un código cultural. Ese código incorporado que llamamos cultura funciona de hecho como un capital cultural porque, estando desigualmente distribuido, procura automáticamente beneficios de distinción.

Esta teoría típicamente intelectualista de la percepción artística contradice muy directamente la experiencia de los aficionados más conformes a la definición legítima: la adquisición insensible de la cultura legítima en el seno de la

familia tiende a favorecer una experiencia encantada de la cultura que implica el olvido de la adquisición. En realidad, el sentimiento de la familiaridad no es de ningún modo exclusivo del malentendido etnocéntrico que acarrea la aplicación de un código impropio: así, por un trabajo de etnología histórica que se apoya a la vez sobre las obras pictóricas mismas y sobre las fuentes escritas que tocan a la aritmética, las prácticas y las representaciones religiosas, el historiador del arte inglés Michael Baxandall muestra todo lo que separa los esquemas de percepción que hoy se tienden a aplicar a las pinturas del Quattrocento y los que les aplicaban sus destinatarios inmediatos. La "mirada moral y espiritual" del hombre del Quattrocento, es decir, el conjunto de las disposiciones a la vez cognitivas y evaluativas que estaban al principio de su percepción de la representación pictórica del mundo, se distingue radicalmente de la mirada "pura" (y en primer lugar, de toda referencia al valor económico) que tiene sobre las obras el espectador cultivado de hoy: preocupados, como lo muestran los contratos, por obtener por el valor de su dinero, los clientes de los Filippo Lippi, Domenico Ghirlandaio o Piero della Francesca aplican a las obras de arte las disposiciones mercantiles del hombre de negocios diestro para el cálculo inmediato de las cantidades y de los precios, recurriendo, por ejemplo, a criterios de apreciación totalmente sorprendentes como el alto precio de los colores -que ubica al oro y al azul marino en la cima de la jerarquía-. Y los pintores, que participan de esta visión del mundo, están orientados a introducir en la composición de sus obras búsquedas aritméticas y geométricas adecuadas para proporcionar materia al gusto de la medida y del cálculo, al mismo tiempo que tienden a hacer alarde de la virtuosidad técnica que es, en ese contexto, el testimonio más visible de la cantidad y de la calidad del trabajo realizado.

#### La disposición estética como institución histórica

La "mirada" es un producto de la historia reproducida por la educación. Forma parte así del modo de percepción artística que se impone hoy como legítimo, es decir, la disposición estética como capacidad de considerar en sí mismas y por sí mismas, en su forma y no en su función, no solamente las obras designadas por tal aprehensión, es decir, las obras de arte legítimas, sino todas las cosas del mundo, se trate de las obras culturales que no están todavía consagradas -como, en un tiempo, las artes primitivas, u hoy, la fotografía popular o el *kitsch*- o de los objetos naturales. La mirada "pura" es una invención histórica que es correlativa de la aparición de un campo de producción

artística autónomo, es decir, capaz de imponer sus propias normas, tanto en la producción como en el consumo de sus productos. Un arte que, como toda la pintura post-impresionista por ejemplo, es el producto de una intención artística que afirma el primado del modo de representación del objeto sobre el objeto de representación, exige categóricamente una atención exclusiva a la forma que el arte anterior no exigía sino condicionalmente. La ambición demiúrgica del artista, capaz de aplicar a un objeto cualquiera la intención pura de una búsqueda estética que es en sí misma su fin, apela a la infinita disponibilidad del esteta capaz de aprehender estéticamente cualquier objeto, producido o no según una intención estética.

La intención pura del artista es la de un productor que se siente autónomo, es decir, enteramente amo de su producto, de su forma o de su función o, incluso, de su sentido; que tiende a recusar no solamente los "programas" impuestos *a priori* por los clérigos y los letrados sino también, con la vieja jerarquía del hacer y del decir, de la práctica y del discurso teórico, las interpretaciones sobreimpuestas *a posteriori* sobre su obra (la producción de una "obra abierta", intrínseca y deliberadamente polisémica, puede así ser comprendida como el último estadio de la conquista de la autonomía artística por los poetas y, sin duda a su imagen, por los pintores, largo tiempo tributarios de los escritores y de su trabajo de "hacer ver" y de "hacer valer"). Afirmar la autonomía de la producción es conferir la primacía a aquello de lo que el artista es el amo, es decir, a la forma, a la manera, el estilo, por relación al "sujeto", referente exterior, por donde se introduce la subordinación a funciones -aunque se tratara de la más elemental, la de representar, de significar, de decir algo-. Es al mismo tiempo rechazar reconocer ninguna otra necesidad que la que se encuentra inscrita en la tradición propia de la disciplina artística considerada; es pasar de un arte que imita a la naturaleza, a un arte que imita al arte, que encuentra en su historia propia el principio exclusivo de sus búsquedas y de sus rupturas mismas con la tradición. Se comprende que un arte que encierra cada vez más la referencia a su propia historia apela a una mirada histórica; demanda ser referido no a ese referente exterior que es la "realidad" representada o designada sino al universo de las obras de arte del pasado y del presente. Lo mismo que la producción artística en tanto que se engendra en un campo, la percepción estética, en tanto que es diferencial, relacional, atenta a las *desviaciones* que hacen los estilos, es necesariamente histórica: como el pintor llamado *naif* que, siendo exterior al campo y a sus tradiciones propias, permanece exterior a la historia propia del arte considera-

burguesa del mundo social. Se comprende que el desapego de la mirada pura no puede estar dissociada de una disposición general respecto del mundo, que es el producto paradójico del condicionamiento ejercido por necesidades económicas negativas —lo que se llaman facilidades— y por ello adecuadas para engendrar la distancia activa a la necesidad.

Si es muy evidente que el arte ofrece a la disposición estética su terreno por excelencia, queda que no hay dominio de la práctica donde la intención de someter al refinamiento y a la sublimación las necesidades y las pulsiones primarias no pueda afirmarse, ningún dominio donde la estilización de la vida, es decir, el primado conferido a la forma sobre la función, a la manera sobre la materia, no produzca los mismos efectos. Y nada es más clasificante, más distintivo, más distinguido, que la capacidad de constituir estéticamente objetos cualesquiera o incluso “vulgares” (porque apropiados, a fines estéticos sobre todo, por lo “vulgar”) o, por una inversión completa de la disposición popular que anexa la estética a la ética, de comprometer los principios de una estética “pura” en las elecciones más ordinarias de la existencia ordinaria, en materia de cocina, de ropa o de decoración, por ejemplo.

De hecho, por la intermediación de las condiciones económicas y sociales que suponen, las diferentes maneras, más o menos desapegadas o distantes, de entrar en relación con las realidades y las ficciones, de creer en las ficciones y en las realidades que simulan, están muy estrechamente ligadas a las diferentes posiciones posibles en el espacio social y, por ello, estrechamente incluidas en los sistemas de disposiciones (*habitus*) característicos de las diferentes clases y fracciones de clase. Y, de hecho, el análisis estadístico muestra, por ejemplo, que oposiciones de igual estructura que las que se observan en materia de consumo cultural se encuentran también en materia de consumo alimentario: la antítesis entre la cantidad y la calidad, la gran comida y los pequeños platos, la materia y las maneras, la sustancia y la forma o las formas, recubre la oposición, ligada a distancias desiguales a la necesidad, entre el gusto de necesidad, que orienta a los alimentos, a la vez, más nutritivos y más económicos, y el gusto de libertad —o de lujo— que, por oposición al comer-franco popular, orienta a desplazar el acento de la sustancia hacia la manera (de presentar, de servir, de comer...) por una determinación de estilización que demanda a la forma y a las formas de operar una denegación de la función.

La ciencia del gusto y del consumo cultural comienza por una transgresión que no tiene nada de estética: en efecto, anula la frontera sagrada que hace de

la cultura legítima un universo separado para descubrir las relaciones inteligibles que unen “elecciones” en apariencia inconmensurables como las preferencias en materia de música y en materia de cocina, en materia de pintura y en materia de deporte, en materia de literatura y en materia de peluquería. Esta reintegración bárbara de los consumos estéticos en el universo de los consumos ordinarios revoca la oposición, que está en el fundamento de la estética científica desde Kant, entre el “gusto de los sentidos” y el “gusto de la reflexión”, entre el placer fácil, placer sensible reducido a un placer de los sentidos, y el placer puro, placer depurado del placer, que está predispuesto a devenir un símbolo de la excelencia moral y una medida de la capacidad de sublimación que define al hombre verdaderamente humano. La negación del goce inferior, grosero, vulgar, venal, servil, en una palabra, natural, encierra la afirmación de la superioridad de los que saben satisfacerse de placeres sublimes, refinados, desinteresados, gratuitos, distinguidos. Es lo que hace que el arte y el consumo artístico estén predispuestos a cumplir, se quiera o no, se sepa o no, una función social de legitimación de las diferencias sociales.

#### Bibliografía

- Baxandall, M., “L'Œil du Quattrocento”, in: *Actes de la recherche en sciences sociales*, noviembre de 1981.
- Bourdieu, P., *La Distinction*, Ed. de Minuit, París, 1979. [*La Distinción*, Taurus, Madrid, 1988].
- Bourdieu, P., *Questions de sociologie*, Ed. de Minuit, París, 1980.
- Bourdieu, P. et al., *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de photographie*, Ed. de Minuit, París, 1965. [*La fotografía: un arte intermedio*, Nueva Imagen, México, 1979].
- Bourdieu, P. y Darbel, A., *L'Amour de l'art, les musées et leur public*, Ed. de Minuit, París, 1966.
- Bourdieu, P. y Desaut, Y., “Pour une sociologie de la perception”, in: *Actes de la recherche en sciences sociales*, noviembre de 1981.
- Ginzburg, C., *Indagini su Piero*, Einaudi, Turín, 1981.
- Gombrich, E. H., *Meditations on a Hobby Horse*, Londres, 1936.
- Gombrich, E. H., *L'Art et l'illusion*, Gallimard, París, 1971.
- Kant, E., *Critique du jugement*, París, 1946.
- Kræber, A. y Kluckhohn, C., *Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions*, New York, 1952.
- Linton, R., *De l'homme*, Ed. de Minuit, París, 1967.
- Marx, K., “Introduction” a *la Contribution à la critique de l'économie politique*, Ed. Sociales, París, 1957.
- Ortega y Gasset, J., *La Deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, 1925.
- Panofsky, E., *Essais d'icologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Gallimard, París, 1967.
- Panofsky, E., *Architecture gothique et pensée scolastique*, Ed. de Minuit, París, 1967.
- Sapir, E., *Anthropologie: T. I, Culture et personnalité; T. II, Culture*, Ed. de Minuit, París, 1967.