

# LA OBRA DE ARTE EN EL PROCESO DE AUTOCOMPREENSIÓN DE LA SOCIEDAD MODERNA CONSIDERACIONES FILOSÓFICAS DESDE LA 'SOCIOLOGÍA DEL ARTE'

Sergio Rojas

## 1. La extrañeza epistemológica de la obra de arte.

¿Qué clase de disciplina es la sociología de arte? ¿Es el arte un dominio para la sociología, esto es, un territorio de la cultura cuyos fenómenos se encuentran en algún grado internamente regulados por leyes o principios con respecto a los cuales existe acuerdo entre los sociólogos o, por el contrario, más bien se trata de un campo de investigación en donde la propia disciplina está siendo constantemente reflexionada paralelamente con su objeto de estudio? En principio, podría decirse que la obra de arte se va constituyendo en un objeto posible para la sociología en la medida en que deja de ser un objeto privilegiado y exclusivo de la "filosofía del espíritu" (cuestión que ocurre sobre todo recién en el transcurso de la segunda mitad del siglo veinte) y emergen como posibles de ser considerados con cierta autonomía aspectos inherentes a la existencia social del arte, aspectos tales como las condiciones sociales de producción y recepción del arte. De hecho, es precisamente la crisis de la sociedad tradicional por el desarrollo de las nuevas fuerzas y estructuras productivas y, en consecuencia, el surgimiento de la ciudad moderna, la que opera como contexto y urgencia de la sociología. La sociedad surge como objeto de una ciencia especial precisamente en el momento de su desintegración. Algo análogo acontece en los dominios de la estética. Wilhelm Dilthey lo corroboraba en la obra que escribió acerca de los materiales para una nueva poética (Poética, 1887): ha caducado el código de la belleza ideal para las artes

plásticas, afirma Dilthey, y ahora desde todas las épocas y desde todos los pueblos nos invade una tal diversidad de formas que tanto las diferencias entre los géneros poéticos como las mismas reglas parecen borrarse. Es la epopeya de la vida moderna que acontece en las ciudades, sujetas al cambio y a la velocidad permanentes. Por lo tanto, más allá de los beneficios que pudiera deparar para la teoría del arte en general, una sociología del arte es algo que surge como exigencia desde la propia sociología, en cuanto que puede esperar encontrar en el devenir histórico de la obra de arte elementos que permitan entender las transformaciones que afectan a la sociedad moderna en su conjunto.

En este sentido puede decirse también que la sociología del arte, en su trabajo teórico y metodológico de objetivación del arte, tiende a diferenciarse de la teoría del arte propiamente tal en el hecho de que en general no consideraría como esencial en su análisis disciplinario el “contenido racional” de la obra. Sin embargo, esto no significa que el horizonte de significabilidad de la obra de arte se exteriorice y se disuelva en su dimensión meramente empírica. Por el contrario, precisamente porque la dimensión del sentido sigue siendo relevante en cualquier tipo de análisis de la obra de arte, el propósito fundamental de toda ciencia (esto es, el de enunciar leyes verificables que hagan posible prever acontecimientos al interior de un dominio determinado) se torna extremadamente complejo en el caso de la sociología del arte. Esta dificultad es algo que aquí nos interesa especialmente en la medida en que ha sido asumida internamente por los autores, por lo que en modo alguno la sociología del arte puede ser tenida como siendo simplemente sociología “aplicada” al fenómeno artístico. Al abordar uno de los problemas que es recurrente en el desarrollo de esta disciplina como es el de la constitución de la autonomía del campo artístico, se ha hecho siempre necesario considerar lo que habría de irreductible en el arte. Esto conduce el análisis sociológico hacia un problema que tiene evidentemente dimensiones filosóficas, se trata del carácter duradero que caracteriza a la existencia de la obra de arte, duración que necesariamente se relaciona con el sentido de tras-

endencia que se les reconoce a las obras de arte, especialmente a las que constituyen el cuerpo central de aquello que todavía se nombra como la “historia universal” del arte.

En cierto sentido, y considerando lo recién señalado, podría decirse que el problema general al cual tanto explícita como implícitamente se ha abocado la sociología del arte es precisamente aquel que Marx enunció, a propósito del arte griego, en la *Introducción general a la crítica de la economía política* (1858): “¿qué es lo que hace del arte un valor eterno a pesar de su historicidad?”. En efecto, esta cuestión sintetiza el hecho de que el arte no es sólo un objeto cultural, por lo demás de una consideración insoslayable para cualquier disciplina que tenga a lo humano como su asunto, sino que se trata de un objeto que resulta muy extraño desde un punto de vista epistemológico, un objeto que exhibe una especie de doble dimensión: inteligible y sensible a la vez, ideológica y material, subjetiva y técnica. Esto es lo que hace de la obra de arte, en una perspectiva humanista, un objeto privilegiado con respecto a la pregunta por lo humano en general, por cuanto hablamos de una criatura que exhibe una condición histórica y trascendente a la vez. De aquí que las teorías sociológicas de la obra de arte no pueden considerarse sólo en una suerte de aplicación metodológica de conceptos ganados previamente, sino que sus resultados se proponen muchas veces como una “teoría del arte” sin más (aun cuando en varias ocasiones los sociólogos declaran no confundirse con ese tipo de discurso), en la medida en que intentan penetrar en la naturaleza misma del objeto artístico.

## 2. El antecedente “materialista” de la sociología del arte.

Las obras de arte surgen siempre en determinadas condiciones históricas (por lo tanto se trata de condiciones que son también sociales y políticas), sin embargo, y este es precisamente el punto, el arte no puede ser considerado simplemente como un reflejo de esas condiciones. En efecto, señala Marx en la obra ya citada: “¿Sería posible Aquiles con las armas de fuego, o, en general,

la Ilíada con la imprenta?” No, no serían posibles, pero lo que ocurre es que una vez que el mundo griego ha desaparecido, el arte de esa época no ingresa simplemente al pasado ni se devela como mero “contenido espiritual” de la superestructura que correspondía a un determinado modo de producción y de organización de las fuerzas de trabajo, sino que sus obras siguen siendo objeto de goce estético. Es entonces cuando surge el problema de fondo del que se ha ocupado la sociología del arte (aunque no siempre explicitado en estos términos): ¿cómo es que las condiciones empíricas — en particular las condiciones sociales— de producción artística dan lugar a un plus de sentido que no puede ser reducido a mera “producción”, y que se concibe entonces como “creación”? Un problema que viene a agregarse a los ya señalados consiste en que esta noción —la de creación— concede un lugar decisivo a la interioridad del sujeto en el proceso que da origen a los objetos artísticos. Esto tiene como consecuencia un problema metodológico y epistemológico de considerables dimensiones en el campo de las ciencias sociales (en especial si se considera la influencia de autores como Durkheim y la importancia que éste le asigna a las estructuras y funciones totalizantes de lo social, conforme a su tesis de que las sociedades son heterogéneas respecto de los individuos).

El análisis marxista de la obra de arte, montado sobre la dialéctica hegeliana y su determinación de la historia del arte en relación con el proceso histórico de la autoconciencia, nos señala que el lugar problemático del arte tiene que ver con el hecho de que su temporalidad de inscripción más gravitante es la diferencia histórica epocal, esto es, cuando ante el agotamiento de un patrón cultural dominante, se hacen visibles los “anteojos culturales” (tomando una expresión de Bourdieu) que hacen posible la pertenencia del sujeto en general a una época histórica en particular. Es decir, el arte está ligado a la conciencia de las propias estructuras y categorías de recepción de lo “real”, especialmente desde el Renacimiento en adelante. Esta conciencia se produce precisamente cuando tales estructuras y categorías han perdido su poder de patencia. Las paradojas que resultan de la

mirada moderna sobre el arte griego ilustran ejemplarmente esta cuestión. De aquí que una teoría de la sociedad moderna, como lo es el marxismo, no podía sino encontrar en el arte una dimensión fundamental de lo social, no sólo por la reflexividad que es posible encontrar en la obra de arte con respecto a las condiciones tanto subjetivas como materiales de su producción, sino por el hecho de que la sociedad moderna ha comenzado a definirse precisamente por esa autorreflexividad.

La estética marxista es, como se sabe, sobre todo una estética del contenido. Esto se deja ver especialmente con respecto a lo que se denominaba como la "función social" del arte en la perspectiva de la revolución: el arte, sostenía Lenin en un artículo titulado "La organización y la literatura del partido" (1905), debía contribuir a la revolución por medio de una toma de conciencia de las realidades sociales. Esta estética de carácter esencialmente normativo se enfrentaba con ciertos problemas que en el marco de lo que aquí nos ocupa podrían resultar de sumo interés. Por ejemplo, la discusión interminable con respecto al contenido de realidad en la música (dada en este caso la importancia irreductible de la forma), la percepción del cine como un instrumento privilegiado para la tarea revolucionaria dado que el sujeto destinatario es el pueblo masivo, el empobrecimiento de la pintura (en la que el sometimiento a la norma, si se daba, podía arrojar resultados muy pobres desde el punto de vista del valor artístico de las obras), finalmente el privilegio de la literatura dada su relación con el lenguaje en el marco de la estética del "contenido". Esto generaba importantes diferencias internas en el marxismo. El problema consiste en el lugar que se le ha de reconocer al individuo y su libertad, en cuanto que ésta, concebida desde la teoría de la alienación, debe lidiar teóricamente con la concepción burguesa de la libertad, es decir, cuando la "libertad creativa" del individuo es ella misma no sólo el fin, sino también un medio esencial para la revolución. Las implicancias de este problema no son sólo de naturaleza social o política, sino también estética. En efecto, la función revolucionaria del arte implica el reconocimiento de la importancia de la

percepción de la realidad (a ello nos conduce, por ejemplo, la idea recurrente de la “toma de conciencia” de la realidad). Es precisamente este tipo de trabajo con la sensibilidad lo que resulta muy difícil de normar en los márgenes de la ideología del partido. Incluso será principalmente en el campo de la estética en donde, por ejemplo, un autor como Georg Lukács trabaja la renovación de la dialéctica marxista.

El mismo Lenin sostenía que el arte debía consistir en un reflejo de las condiciones de la realidad (probablemente una huella de su maestro Plejánov), pero en el sentido del espejo, es decir, la obra conservaría las ambigüedades del “original”. Esto es muy importante, porque significa que la obra trabaja con la dimensión estética de la realidad misma; se trata, pues, del reconocimiento, aunque sea implícito, de que la realidad para el hombre no consiste sólo en sus contenidos, sino también en la forma en la que aquellos se presentan. Es así como la cuestión del contenido del arte corresponde en este contexto principalmente a la ideología del arte; en cambio, los problemas relativos a la forma constituyen una dimensión propiamente estética en relación con la obra de arte.

Las sospechas y acusaciones del marxismo oficial contra el arte burgués son ilustrativas del punto que aquí desarrollamos. Por ejemplo, el cineasta Eisenstein declaró explícitamente su proyecto de “reproducir la vida en su verdad y en su desnudez, y extraer de esto su alcance social y su sentido filosófico”, coincidiendo de esta manera con el discurso de una estética oficial; sin embargo, debido a la manera —por lo demás manifiesta— en que trabaja sus técnicas, montajes y planos, es llevado en 1948 ante un tribunal acusado de formalista. La remisión de la obra de arte hacia la “individualidad creativa” enfatiza precisamente todo lo que se relaciona con los aspectos formales de la obra, los que a su vez corresponden a la dimensión formal de la realidad misma, en tanto que objeto de percepción estética. De alguna manera esta relación entre percepción, forma e individuo está prefijada en el imperativo de que el arte debía servir a la toma de

conciencia de la realidad. El problema es que esta “toma de conciencia” debfa contribuir a engendrar políticamente el partido de la clase revolucionaria, y éste es, precisamente, el paso que el arte no puede producir ni mucho menos asegurar. En este punto se confirma la tesis de Hegel con respecto a la “muerte del arte”, desarrollada en las *Lecciones sobre la estética* (publicada por sus discípulos en 1835, con posterioridad a su muerte acaecida en 1831); es decir, el hecho de que a partir del romanticismo el campo absoluto del arte es la subjetividad del artista como individuo (es necesario señalar que la “muerte del arte” en Hegel no es algo que se reduzca al movimiento romántico, sino que señala la nueva condición a la que arriba el arte moderno). Lo que está a la base de esto es la constitución del arte como una dimensión autónoma de creación. En este sentido se ha dicho que el marxismo ortodoxo, al igual que Platón, expulsa “con honores” a los artistas de la política, precisamente porque ambos habrían descubierto aquel estrato de la política que corresponde a la sensibilidad de los individuos.

La conciencia de la realidad, esto es, la realidad como asunto de la conciencia, que en ello descubre la dimensión representacional de lo real, significa la conciencia de su dimensión formal. Podríamos nombrarla también, en términos más generales, como la conciencia estética de lo real. Esto es sin duda algo que ocurre en la historia, pero que sin embargo implica algo así como un suspenso en la historia. El problema puede enunciarse de la siguiente manera, como para terminar de ilustrar la paradoja: el cambio de una época hacia otra época inmediatamente por venir acontece “afuera” de la historia, en el sentido de que lo primero que se hace visible serían precisamente las categorías, las formas, las concepciones que se agotan, que emergen simultáneamente con su ingreso en el pasado. La comprensión de las formas de la vida humana —afirma Marx, citado por Lúkacs— comienza *post festum*. No se trata obviamente de un proceso meramente ideológico, sino que implica un sinnúmero de complejas relaciones en el plano material y objetivo de lo social. Ocurre como si el proceso de objetivación histórica del pensa-

miento viniera a cumplirse definitivamente con la materialización y el consecuente abandono y superación de las categorías, formas, etc., propias de ese pensamiento. Un recurso teórico muy importante para analizar estos procesos “materiales” (sociales, técnicos, políticos) del pensamiento en la historia ha sido el principio dialéctico, especialmente en el caso de la sociología abocada al estudio de la producción de bienes culturales.

La idea de que existe un proceso dialéctico en la historia de los asuntos humanos puede ser entendido como un concepto metodológico que corresponde al proyecto teórico (y en algunos casos, por cierto, político) de desarrollar una comprensión de la existencia humana en su devenir concreto pero, a la vez, en el horizonte de cierta totalidad. El carácter fundamentalmente metodológico de este concepto hace que la relación que el pensamiento teórico establece con su objeto afecte también a la teoría, haciendo posible la relación del pensamiento teórico con el devenir interno de la realidad. Tal es el privilegio del concepto dialéctico de la historia, pues la relación del pensamiento con su objeto, en tanto sea éste de naturaleza esencialmente histórica, implica la relación con esa indeterminación que hace imposible anticipar el suceso histórico, no obstante encontrarse éste sujeto a cierta necesidad interna (como ocurre en el materialismo histórico). En este sentido, la teoría permanece en última instancia rigurosamente abierta y sujeta a una permanente crítica de sus conceptos e instrumentos metodológicos.

Lo anterior implica la idea de que la vida humana es una totalidad, es decir, que todas las actividades que la constituyen se encuentran internamente relacionadas. Esta idea es común, por ejemplo, a autores que manifiestan diferencias fundamentales en otros puntos, como es el caso de Arnold Hauser y Pierre Francastel. Es precisamente esta relación interna la que, tratándose de una realidad histórica en perpetuo devenir, sólo puede ser pensada dialécticamente, lo cual responde a la cuestión de cómo una realidad que se da en todo momento como una totalidad, se encuentra en devenir (es decir, que en la “actitud natu-

ral” del dejarse vivir cotidiano la historia es algo que parece quedar fuera de la experiencia “inmediata” de la realidad). Esta “apertura” de la totalidad (esto es, de la aparente plenitud del presente) a la historia de sus procesos implica un factor de indeterminación constante o, dicho de otra manera (en cuanto que lo inanticipable no se puede identificar sin más con lo azaroso o aleatorio), una totalidad que permanece en constante determinación. En este sentido, la historia de la creación de objetos es también la historia de la creación del sujeto mismo. Hauser señala con precisión y claridad lo que la sociología del arte debe a la filosofía dialéctica de Hegel: el mundo de los objetos debe sus formas especiales, su distinta objetividad según las esferas, a las categorías racionales del sujeto; pero en la medida en que tales categorías se plasman en objetos, las configuraciones se cosifican y adquieren un sentido autónomo. Al mismo tiempo, esta objetivación de las propias estructuras categoriales del sujeto hace que éste las trascienda. En general, afirma Hauser, donde se revela de la manera más impresionante y fecunda este entrelazamiento de trascendencia e inmanencia y con ello la paradoja de la dialéctica es en el arte, cuyas creaciones “pertenecen” y “no pertenecen” a sus autores.

Esta relación de factores sometidos a un proceso de perpetua determinación se da entre los planos que corresponden a lo material y a lo espiritual en una sociedad histórica concreta, como una relación material con lo espiritual y, a la vez, como una relación espiritual con lo material. Esto hace del ámbito artístico un lugar de interés para la investigación de la sociedad moderna capitalista. La obra de arte ingresaría del todo en la otrora denominada producción espiritual si no fuera porque ella es fundamentalmente un proceso de trabajo material y técnico con las elaboraciones de la imaginación, de manera que ésta es siempre ya el resultado de mediaciones sociales y políticas. En este sentido, la incorporación del principio dialéctico a la sociología del arte hace de ésta no sólo una disciplina metodológicamente adecuada al tratamiento del arte, sino que la aproxima a constituirse, como recién señalábamos, en una teoría de la obra de arte en

general que se desarrolla internamente relacionada con una teoría del sujeto social. La crítica de la cultura de la Escuela de Frankfurth, especialmente la desarrollada por Theodor Adorno, expone perfectamente este punto. La preocupación de Adorno por los problemas estéticos en el contexto de la sociedad capitalista desarrollada suponen la condición fundamental que adquiere la cultura en este sistema. En efecto, el capitalismo significa la articulación económica de lo social como una totalidad integrada de hecho (el fenómeno ya había sido anticipado y descrito por Marx en el primer volumen de *El Capital*). Es decir, al margen de cualquier proceso de totalización ideológica, el capitalismo tiene la capacidad de articular todos los lugares de la sociedad en función de la forma de producción que le es propio. El agenciamiento de la cultura no deja de ser en estas circunstancias paradójico. En efecto, dada la articulación material de lo social conforme a la racionalidad técnica o “racionalidad instrumental” (Horkheimer), sobreviene una suerte de catástrofe o crisis del sentido. Es decir, el mundo concreto, en el que los individuos realizan sus existencias, comienza a consistir en un modo homogéneo de organización material de la vida humana en función del trabajo antes que una totalidad de sentido. Sin embargo, por otra parte, el poder integrador del capitalismo y esta suerte de orfandad de sentido señalada hacen de la cultura, en general, unpreciado bien de producción e intercambio. El interés de Adorno por la estética tiene que ver, pues, con el hecho de que la industria cultural se aloja en el centro del modo de vida capitalista en las sociedades desarrolladas.

Adorno afirma, en clara alusión a la sociología inspirada fuertemente en Durkheim, que aquella tesis sociológica según la cual la pérdida de sostén en la religión objetiva, la disolución de los últimos residuos precapitalistas, la diferenciación técnica y social y el extremado especialismo han dado lugar a un “caos cultural”, se ve cotidianamente desmentida por los hechos. Pues, en efecto, las manifestaciones estéticas, incluso del lado de la oposición política según Adorno, celebran de la misma forma el elogio del “ritmo del acero”. Podría afirmarse que en la perspec-

tiva de Adorno la estética deviene con el capitalismo en una especie de estética de la inmanencia, de aquí la crítica que dirige hacia cierta ingenuidad inmatematista en las vanguardias, y también se sigue de aquí la tesis de este autor según la cual el arte es lo otro que la realidad, precisamente porque implica la conciencia de lo que en la realidad ha sido negado.

La estética de Georg Lúkacs se encuentra en la misma dirección de un pensamiento que considera al arte en el marco teórico de una crítica de la sociedad moderna capitalista. En su obra *Teoría de la novela* (1916), en la que estudia las relaciones entre literatura, sociedad y civilización, expone una crítica del moderno mundo industrial que emerge con la burguesía. La civilización industrial modifica de tal manera las condiciones mismas de la experiencia humana que el mundo aparece ahora como fragmentado y extraño. Esta pérdida de la unidad del mundo es un acontecimiento, al mismo tiempo que estético, político. El sentido de la obra de arte es, tal como lo expondrá más tarde, la desfeticización de la realidad. En su obra *Historia y conciencia de clase* (1923) Lúkacs desarrolla dos conceptos fundamentales de la teoría marxista, se trata del concepto de dialéctica (en un sentido que no es ni objetivo ni meramente metodológico) y el de totalidad. Según este último concepto, el todo se constituye en la conciencia, de manera tal que la modificación de una parte modifica el todo. También en esta obra recupera la noción hegeliana de mediación, la que permite superar la supuesta inmediatez del mundo empírico y, en consecuencia, la simple oposición entre sujeto y objeto.

La novedad y radicalidad de la reflexión estética de Lúkacs se articula internamente con una revisión de los conceptos fundamentales del pensamiento marxista y de su tradición, al punto de haber sido denominado como “el Marx de la estética” ¿Cuál es el problema vertebral en virtud del cual se traman estas relaciones? La cuestionada inmediatez del mundo empírico (esto es, el espejismo de su comparecencia “tal cual es”) tiene como efecto el reposar “en sí” de la realidad, con lo cual ésta resulta

deshumanizada y subordinada a una fatalidad extraña a la conciencia y con respecto a la cual ésta no puede hacer otra cosa que someterse (por medio del “conocimiento”). Ahora bien, con el fenómeno del fetichismo de la mercancía —problema propio del capitalismo moderno— se produce la cosificación de las relaciones humanas y, en eso, de los hombres mismos. En esto consiste lo peculiar de la sociedad burguesa moderna y del progreso industrial que la caracteriza: las mismas relaciones entre los hombres, determinadas según las formas de organización de las fuerzas productivas requeridas por los nuevos medios, se hacen parte de esa realidad extraña y fatal, de manera que la verdadera transformación de esta realidad comenzará precisamente con la conciencia de este fenómeno de cosificación (por lo cual podría decirse que el proletariado tiene un lugar en la historia de la conciencia). Ante esto, la dialéctica no será considerada simplemente como un recurso epistemológico ni como una ley natural e interna de la realidad, sino como una forma de conciencia histórica que recupera el carácter humano de las relaciones cosificadas. En consecuencia, el arte auténtico es para Lúkacs aquel arte que exhibe una tendencia desfetichizadora. Esto último será desarrollado en su monumental *Estética* (1963). El modo de producción artístico, sostiene en esta obra, tiende a proyectar todo lo conformado sobre un plano terrenal, y a transformar toda trascendencia en una inmanencia humana. Comprendido de esta manera, el arte es una manifestación de esa conciencia dialéctica que emerge en la historia en condiciones muy concretas de la existencia humana.

El arte según Lukács vuelve a subsumir la realidad cosificada en la corriente histórica de lo humano, lo cual significa que los “fragmentos” de la realidad que el artista hace ingresar en la obra comparecen como partes de una totalidad (precisamente esta totalidad es la que se ha perdido en la experiencia cotidiana de los individuos). El tipo de arte que una concepción como ésta privilegia es por lo tanto un arte de corte más bien figurativo, mas en ningún caso descriptivo (en este sentido, por ejemplo, critica tanto el naturalismo de un Zola como la “novela cósmica”

de Alain Robbe-Grillet). La ingenua “naturalidad” de la vida cotidiana —sostiene en la Estética— se transforma en la obra de arte en una “concepción de mundo”. Es decisivo para este arte “creador de mundo” el reflejar el mundo como un todo, en el entendido de que la unidad y la multiplicidad dialécticas de ese todo se expresan no sólo en el contenido conformado en la obra de arte, sino también en las mismas formas conformadoras. El campo artístico al que se refieren las reflexiones de Lúkacs corresponde, por lo general, a la literatura. En *Significación actual del realismo crítico* (1958) Lúkacs señala el hecho de que cierto tipo de literatura a la que, sin desconocer méritos estéticos, califica como vanguardismo nihilista (Kafka, Joyce, Beckett, etc.) se solaza en una suerte de inmovilismo. De Kafka dice, por ejemplo, que la angustia asume en su obra el valor de una condición humana, de manera que la esencia del período imperialista del capitalismo resulta estilizado como intemporal. Contrapone a este tipo de literatura el realismo crítico burgués (Thomas Mann, Chejov, Shaw, etc.), el que resulta en ocasiones mucho más eficaz que el mismo realismo socialista, impregnado todavía de muchos elementos sectarios que tienden a hacer del arte simplemente un “arte político”.

La estética de la obra de arte de Georg Lúkacs podría ser considerada como una estética normativa (por lo tanto como una teoría que considera el fenómeno del arte desde un lugar distante e inmóvil), si no fuera porque su autor, recurriendo al principio dialéctico por él mismo reformulado, inscribe el arte en el movimiento de la conciencia misma, tal como en el contexto de la sociedad burguesa capitalista pone sobre el tapete sus propias condiciones mundanas de comprensión. Es en este trabajo de recuperación de la conciencia, desde el mundo en el cual sus propias formas se encuentran cosificadas, que el arte cumple su misión de defetichización.

En lo que sigue, nos concentraremos especialmente en tres autores considerados ya como referentes insoslayables en el dominio de la sociología del arte (o, dicho más exactamente, en el

intento sostenido por constituirse en un dominio): Arnold Hauser, Pierre Francastel y Pierre Bourdieu. Sin embargo, no es aquí nuestro interés primordial exponerlos como singularidades aisladas para luego comentar sus diferencias (pues de ser así la lista de autores por considerar podría haber sido más extensa o incluso podrían haber sido otros que los aquí señalados), sino más bien acotar ciertas constantes (problemas, objetos y nociones) que pueden ser observables en el desarrollo general de la sociología del arte.

### 3. El realismo de Arnold Hauser.

Uno de los puntos centrales de la concepción sociológica del arte en Hauser consiste en el principio del realismo, lo cual comporta varios aspectos de su teoría desarrollada en su conocida obra *Historia social de la literatura y del arte* (1951) y especialmente en su obra capital escrita en cinco volúmenes titulada *Sociología del arte* (publicada a comienzos de los años setenta). Constata este autor que de todas las formas conscientemente creadas por el hombre, el arte sería la única que se opone radicalmente y por principio a cualquier tipo de abstracción no sensorial. Es decir, el arte consiste siempre y ante todo en la producción de un objeto de percepción inmediata para los sentidos. Cualquier reflexión humana, afirma, se encuentra arraigada en una vivencia concreta, lo cual implica la existencia de una relación interna entre el arte y la vivencia. Es en este sentido interesante la referencia que el mismo Hauser hace con respecto a la deriva de su interés por el arte, en un primer momento de corte más bien formalista (en el supuesto de que existiría una suerte de lógica interna de la evolución de las formas en la historia del arte, como la que desarrolla E. Wolfflin en *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, obra de 1915 en la que desarrolla una teoría de las formas de la visión concentrándose en el paso del arte clásico al arte barroco) hacia la tesis de que el arte muestra al hombre en los momentos de su constitución social e histórica.

A partir de aquella idea de que toda actividad de la conciencia arraiga en lo concreto de la existencia, se sigue la afirmación de que la obra de arte incorpora a la representación en la que ella consiste la intuición del "hombre completo". Es decir, la necesidad del objeto sensorial en el arte se refiere precisamente a la relación del arte con la totalidad de la existencia, relación que sólo es posible en una vivencia concreta, en el entendido de que en toda vivencia es el "hombre íntegro" el que la soporta. Sostiene Hauser que si, por el contrario, la obra fuese considerada en sí misma, separada del fundamento objetivo de la vivencia, pierde su significado humanista. La obra de arte tiene, pues, una relación con el sentido de la existencia inmersa en la realidad. El punto es que esa relación sólo se puede dar en una vivencia concreta y con ocasión de un objeto al que denominamos la obra de arte. Esto es muy importante para una sociología del arte, ya que lo primero que ha de demostrarse es precisamente la inscripción, como acontecimiento, del arte en la vida de los seres humanos.

Explicitemos algo que hasta ahora nos hemos limitado sólo a mencionar. El principio del cual parte Hauser, reconociendo explícitamente antecedentes en el marxismo, corresponde a lo que él mismo denomina el realismo. Sostiene que la afirmación más importante de la sociología del arte se basa en el hecho de que todo nuestro pensar, nuestras sensaciones y nuestra voluntad se ajustan a una y la misma realidad. Es decir que en el fondo nos encontramos siempre ante los mismos hechos, cuestiones y dificultades y que por lo tanto los seres humanos se entregan con todas sus fuerzas y sus capacidades a la solución de las tareas que aquella existencia unitaria e indivisible les impone. Se trata de una tesis que debemos intentar comprender en su apretada complejidad.

La vida es una totalidad, la realidad es una y la misma, todo comportamiento humano se orienta a resolver los problemas que la realidad nos presenta. Esto ocurre también con los comportamientos intelectuales y por lo tanto es el sentido último del arte. ¿Cómo puede la realidad ser una y la misma? De hecho, parecie-

ra que la vida es ésta en cada caso, que la realidad es algo y no todo, que nuestra actividad como seres humanos existiendo histórica y socialmente, es siempre parcial. Pues bien, la realidad es una como caos indiferenciado e indeterminado. El arte intenta comprender ese caos, pero con la especificidad de que en el arte, a diferencia de lo que ocurre en las ciencias por ejemplo, se conserva la relación con la totalidad sin reducirla.

Hauser reconoce la influencia decisiva de algunos elementos fundamentales del pensamiento de Marx (más aún, la dialéctica para Hauser no es sólo una operación metodológica, sino un “proceso ontológicamente determinado”), especialmente la diferencia entre infraestructura y superestructura y la tesis de la superación de la distancia objetiva y subjetiva. La superación de la distancia, sostiene Hauser, no consiste en una mera coincidencia puntual entre la conciencia y las condiciones materiales de existencia, pues los productos espirituales y culturales no se siguen mecánicamente de las condiciones materiales de la existencia social. Este es un punto muy importante, pues la indeterminación a priori de la esfera cultural da que pensar precisamente en una historicidad al interior de esa esfera. La conciencia de las condiciones materiales de existencia inaugura una distancia que posibilita la comprensión de esas condiciones. La historia de la cultura es en cierto sentido la historia de esta comprensión.

La vida humana, sostiene Hauser en conformidad con su concepción dialéctica de la existencia, es una totalidad. Como tal la encontramos, por una parte, en la continuidad ininterrumpida de la vida cotidiana (“totalidad vital”) y, por otra, en la significación concreta en que la dispone la inmanencia autárquica del arte (“totalidad intensiva”). En cuanto que el arte se opone a cualquier abstracción no sensorial, incorpora a la representación la intuición del “hombre completo”. En esto consiste el significado profundamente humanista que Hauser encuentra en la obra de arte, y de aquí se sigue el principio del realismo anteriormente señalado: el arte, al igual que toda actividad humana, corresponde a la necesidad de comprender el caos en el que vivimos.

Esto aproxima el arte a la ciencia, pero en una diferencia fundamental por la relación a la vivencia concreta, pues se trata de luchar contra el enmascaramiento de las cosas por las “ideas”. Es este mismo imperativo del realismo el que prima en la crítica de Hauser al romanticismo, en el que se habría producido una pérdida de la realidad, dado que éste establece como condición del proceso de creación la superación e incluso el rechazo de la realidad habitual. La obra de arte en el romanticismo nace de la experiencia del destierro de la vida. Es claro que esta subjetividad así constituida no puede ser interesante para una sociología del arte que afirma que la obra tiene un papel en la lucha por la existencia. En general el romanticismo es considerado por la sociología del arte como un suspenso en la historia del arte, en la medida en que padece la paradoja de ser al mismo tiempo un llamado a superar todas las condiciones históricas para corresponder poéticamente al anhelo de absoluto que, inscrito en la tradición del idealismo filosófico, se propone como lo único verdaderamente digno de la conciencia, a la vez que —he aquí la paradoja— implica también la conciencia exacerbada de los modelos de producción estética requeridos por el proyecto romántico. Podría decirse que en este sentido la creación del poema está necesariamente antecedida por la creación de la poética correspondiente (la producción —con un marcado viso filosófico— de un modelo de producción estética), y es esto último precisamente lo que arranca al arte de su inscripción histórica y social.

La sociología de Hauser establece el origen unitario y de mutua dependencia de las “formas de comportamiento intelectual”. Esta permanente integración se diferencia, sin embargo, de la indiferenciación que habría existido en las condiciones primitivas. El punto es cómo, a partir de una completa unidad cultural primitiva, se constituye históricamente la esfera autónoma del arte. Ya hemos dicho que según Hauser la condición básica de la vida humana es la lucha que consiste ante todo en la comprensión de la existencia. En este sentido, la comprensión antes que una articulación discursiva de segundo orden, opera en una

suerte de espontaneidad en la que se distinguen, de un lado, los hechos de la experiencia (que proporcionan el material de las representaciones) y, de otro lado, las convenciones de la comprensión (que consisten en los medios de la expresión). Este carácter anónimo y aparentemente sin mediaciones de la comprensión de la existencia (en que no se percibe, por ejemplo, la diferencia que acabamos de señalar entre materia y convención) es algo que debe ser explicado. Hauser señala la paradoja que se da en la relación entre el pensamiento y lo pensado, pues el primero es personal, inacabado e “interior”, el segundo en cambio es impersonal y acabado, exterior. Este carácter se debe precisamente a la operación de esas convenciones de comprensión, las que, como en una inadvertida mediación, operan dando forma a las experiencias más íntimas al momento de manifestarse éstas. Una vez más la paradoja dialéctica del arte: intimidad subjetiva y expresión objetiva, distinguibles pero no separables. Sin embargo Hauser es claro en sostener que esto no significa que un pensamiento o sentimiento sea menos “auténtico” por el hecho de que se lo exponga, pues sería un error pensar en una oposición simple (externa) entre las “convenciones estereotipadas” y el “núcleo espontáneo” del motivo representado. En verdad, lo por representar, afirma Hauser, existe ya en el marco de ciertas convenciones. Es decir, la historicidad de la expresión existe en correspondencia con la historicidad de la propias formas de sentir y pensar de la subjetividad humana en general. De esta manera, en un proceso de necesaria enajenación, las experiencias íntimas se manifiestan con una objetividad que las torna disponibles en la comunicación, pero se trata de una objetividad de la que, al mismo tiempo, es necesario tomar posesión. En efecto, según Hauser todo proceso de comunicación, dada la importancia de la mediación, implica una pérdida del contenido o del sentido primigenio de lo que intenta comunicar.

El arte es un lenguaje articulado, en este sentido opera comunicaciones a la vez que supone medios convencionales como ocurriría en cualquier relación entre individuos o grupos sociales. Sólo que en el caso del arte se trata de una forma de expre-

sión que es consciente de ese carácter convencional de los medios de expresión y de representación, esto se debe precisamente al hecho de que el arte puede ser entendido como una lucha contra aquel "desmoronamiento del contenido". Esta conciencia del carácter convencional de las formas de expresión y del lenguaje en general es un acontecimiento histórico que en el arte será especialmente reflexionado. Es en este sentido que, en la perspectiva de Hauser, la obra de arte reviste especial interés para la sociología en general, pues la conciencia del lenguaje no sólo constituye un acontecimiento histórico en el desarrollo de occidente, sino que es a la vez un factor muy importante en la aceleración de la historia. La historia es la historia de las convenciones, pero es también la historia de la emergencia de esas convenciones para la conciencia. Las artes aceleran el proceso de institución de convenciones, precisamente al afirmarse contra cualquier forma de "naturalismo" o de sometimiento mimético a la "realidad".

Los medios de expresión serían en general ajenos al contenido que se desea expresar, sin embargo, Hauser afirma que el alejamiento de la "interioridad" ya había comenzado antes del trabajo con los medios, pues había comenzado con la diferencia entre el "contenido de la vivencia" y la "aparición sensible" como cuerpo exterior de esa interioridad. Pero ocurre que ésta es precisamente aquello que se podría considerar como la diferencia constituyente de la conciencia, a la vez que como la necesaria inscripción histórica de la misma. En efecto, sólo "alienándose" en la exterioridad formalizadora de los medios es como el sujeto toma conciencia de sus propios contenidos. La obra de arte consistiría, en el marco de este problema, en la conciencia de la convención. Entonces la lucha por la comprensión consiste en el caso del arte en la lucha contra el naturalismo de los medios. De aquí que la historia del arte pueda ser considerada como la historia de los medios de representación, porque su sentido es la exhibición del carácter histórico del lenguaje ( en la cual se manifiesta la historicidad de la propia subjetividad social), lo cual consiste en la producción consciente de nuevos medios de ex-

presión. Ahora bien, por una dinámica que sería propia de la evolución de la conciencia, tales medios se extienden quedando afectos a su naturalización y cayendo, por lo tanto, en la transparencia de su disponibilidad inmediata.

En la particularidad histórica de cada momento en el desarrollo de la sociedad occidental, y debido a la exigencia de comprender la realidad en la que se vive, las convenciones se universalizan, naturalizándose como estructura del sujeto. Esto explicaría, en consecuencia, el carácter aparentemente elitista del arte (cuestión, como veremos, cuyo análisis resulta decisivo para la sociología del arte en general): las transformaciones que el arte propone o anuncia no son contemporáneas de las formas del lenguaje al uso. Se trata de una diferencia que encuentra su fundamento último en la diferencia que constituye a la conciencia misma, con lo cual subrayamos el carácter fenomenológico que exhiben en repetidas ocasiones los análisis de Hauser. Existe una relación interna entre lo actual y lo "eternamente humano", en el sentido de que la universalización de lo particular es algo interno a la exigencia de comprender, pues comprender ahora lo eternamente humano es precisamente el asunto del sujeto.

Ninguna actividad humana parece tan sometida al devenir como el arte; sin embargo, la obra de arte escapa a la caducidad por su implicación en la historia. Este es el problema que la obra de arte permite abordar de una manera ejemplar: el carácter histórico del devenir. Podría decirse en principio que los acontecimientos hacen historia, pero también la hacen las formas de comprender los acontecimientos. Lo que nos propone un desarrollo dialéctico de la cuestión, como el que lleva a cabo Hauser, es que es precisamente por la forma que los acontecimientos son históricos. Así, en la obra de arte se manifiestan las formas subjetivas de comprensión imperantes en una época y en un presente determinado. Que se manifiesten significa que se las hace conscientes, precisamente por el hecho de que en el trabajo de dar cuerpo objetivo a una vivencia interior, el artista debe poseer las formas que anónimamente lo condicionan. Podría decirse que el artista

en la obra de arte intenta ser sujeto de las formas categoriales que lo hacen ser sujeto al interior de una época. De aquí que el resultado sea precisamente la superación de esas formas.

Esta condición esencialmente histórica del arte hace que el artista rara vez se exprese acerca de la humanidad en general. El arte, sostiene Hauser, no es la lengua materna de la humanidad, pues como ya se ha señalado el lenguaje del arte es artificial. Sin embargo, podemos observar que es precisamente en las obras más arraigadas en su tiempo en donde encontramos a la postre una mayor “universalidad”, debido a que es allí en donde el artista ha entrado en relación con la materialidad concreta de las formas del lenguaje como límite y en donde, por lo tanto, la “novedad” inédita de los resultados en la obra de arte no pueden sino tener un viso de universalidad.

#### **4. Pierre Francastel: crítica de la comprensión inmediata del arte.**

El punto de partida de Francastel, en su obra *Sociología del arte* (1970), es su diagnóstico acerca de que la sociología del arte se encuentra prácticamente estancada, debido a que no se ha determinado un problema adecuado a la naturaleza que es propia de la obra de arte. Lo que ha ocurrido es que se le han aplicado métodos que fueron elaborados con ocasión de otras actividades y objetos que son también productos de la actividad humana. En este sentido, si una sociología del arte ha de ser posible, ello implicará necesariamente la elaboración de una verdadera teoría de la obra de arte, con lo cual la sociología del arte surge no sólo como una “rama” de la sociología, sino como acceso en cierto sentido privilegiado a la obra de arte.

La sociología de Arnold Hauser ha encontrado en Pierre Francastel a uno de sus críticos más consistentes. La crítica de este autor se refiere fundamentalmente al hecho de que cierta sociología del arte subordina el análisis estricto de las obras a una “historia social del arte”, con lo cual podría decirse que las obras ingresan en la historia de la cultura en la condición de

documentos. Francastel parte de la constatación de que a medida que se ha extendido la apreciación universal de las artes, cada uno ha pensado que la comprensión de los sistemas figurativos era un dato de la experiencia humana. Es decir, las artes han ingresado en la cotidianeidad de la existencia del individuo contemporáneo —fenómeno que por lo demás Hegel ya había anunciado como un elemento más en el proceso de pérdida de contenido de la obra de arte—, lo cual produce el efecto de que una obra de arte es algo susceptible de una comprensión “inmediata”. De aquí se sigue también el que se considera por lo general que el artista “traduce”, mediante su lenguaje particular, una visión del mundo común de la totalidad de la sociedad en que vive (de aquí la reducción de la obra a la condición de “documento” a la que nos referíamos más arriba). La obra de arte, considerada de este modo, comparece al análisis como una objetividad carente de algo propio, dado que es posible, en el proceso de su comprensión, la reducción de su peculiar configuración a contenidos sociales previamente dispuestos. Debido a esto las condiciones de producción de la obra de arte son desatendidas, en cuanto que ésta tiende a considerarse sólo como un vehículo de expresión. El énfasis en el análisis del arte recae, pues, sobre el sentido o la significación de la cual la obra sería portadora, como si se tratara de un contenido predado y por lo tanto de una significación que no es propia de la obra. Esto ha condicionado según Francastel a la práctica de la sociología del arte: la práctica corriente de la actual sociología del arte descansa sobre la idea de que cualquiera de nosotros es capaz de comprender e interpretar inmediatamente —incluso producir— cualquier obra de arte.

A juicio de Francastel, se hace necesario reabrir la discusión en torno a la naturaleza misma del objeto que se estudia. En esta dirección, una de sus primeras observaciones fundamentales consiste en que la lectura de las obras de arte no se hace, ni siquiera por los iniciados, de una manera automática y espontánea. En efecto, es precisamente en esta espontaneidad que el cuerpo de la obra se disuelve en aras de la significación, por lo que si se trata de recuperar la densidad material que es propia de la obra

de arte, será necesario en cierto sentido vencer el imperio de la significación. Francastel es explícito en este punto: nuestra época, afirma, está enamorada de la idea del signo. Esta es una paradoja de nuestra época: por una parte, se aleja cada vez más del pensamiento racional y de la escritura pues asistimos al predominio de la imagen y, en consecuencia, a la emergencia de una cultura visual, sin embargo tiende a identificar los productos del pensamiento plástico y figurativo con las del espíritu informador del modo de pensamiento racional y lógico que culmina en las lenguas y en la escritura. Es capital entender la diferencia del lenguaje plástico y figurativo con respecto al escrito y racional para acceder al sentido de la sociología del arte en Francastel y a los problemas que la constituyen. Nuestra época imagina que las ideas nacen, en cierta manera, en el absoluto y que buscan luego “encarnarse” (objetivarse para comunicarse) por medio de los lenguajes, perdiendo así de vista la indisoluble unidad de significante y significado, cuya relación es siempre dialéctica y nunca causal. Esta antecendencia de la significación con respecto al cuerpo del significado es lo que ha de ser puesto radicalmente en cuestión en el caso de la obra de arte. Al igual que en Hauser, Francastel enfatiza el carácter dialéctico de la obra, ahora referido especialmente a la relación entre significante y significado.

La creación de la obra de arte, dice Francastel, es la culminación, no de una especulación intelectual por parte del artista, sino de una conducta esencialmente técnica. No se trata, por cierto, de reducir el proceso de obra a un proceso puramente técnico, sino que la dimensión de significación de la obra de arte es trabajada materialmente en la creación de la misma. En este sentido, Francastel reconoce en la obra de arte un elemento de esencial indeterminación: como el alfarero que “con la mano va configurando, por un proceso de tanteo, una forma que hasta el último instante estará indeterminada”. En este punto reconocemos algo que ya veíamos en Hauser: la obra de arte tiene algo propio, algo que la constituye en objeto de una disciplina como la sociología del arte, en la medida en que no puede ser reducida a alguno de los órdenes que están implicados en el proceso de su

realización. En consecuencia, el factor de indeterminación consiste precisamente en la imposibilidad de anticipar la forma en que los órdenes se cruzarán e imbricarán en la obra de arte. Este carácter inanticipable de la obra de arte no sólo da a ésta un lugar material irreductible en el proceso de comprensión, sino que en cierto sentido hace de la misma sociología del arte una disciplina cuyos métodos y conceptos epistemológicos están permanentemente en cuestión. Francastel recupera para la sociología del arte la necesidad del análisis histórico referido siempre a casos precisos. Recupera, pues, el carácter irreductible de la obra de arte misma.

La incorporación de la historia significa que la sociología no puede resolver el sentido de la obra de arte sin atender a la particularidad de las obras; esto implica algo muy gravitante: la sociología del arte no puede constituirse en un método moderno cientificista de interpretación. En efecto, no se puede leer una obra de arte así como se lee un texto escrito, pues en éste último la naturaleza del signo determina que el significante se haga “transparente” hacia su significado, en cambio la condición objetiva de la obra de arte hace de ésta un punto de convergencia en donde encontramos un número considerable de puntos de vista sobre el hombre y sobre el mundo. La comprensión de una obra consistirá precisamente en el descubrimiento inagotable de esos puntos de vista. Lo fundamental aquí consiste en el hecho de que tal multiplicidad de sentidos radica en lo que podría considerarse como la elaboración material del significado. Como señala Francastel: “no se trata aquí de reconstruir, mediante la imaginación libre, la intención del autor, sino de extraer de un sistema constituido materialmente las múltiples posibilidades de referencias que, en un momento dado, han parecido dignas de interés por parte del artista”.

Ahora bien, el ingreso de la objetualidad de la obra en el ámbito de la significación está dado por la inscripción de aquella en una época histórica determinada. Esto no significa que la obra refleje o contenga simplemente ciertos contenidos o ideas so-

cialmente predominantes, sino que corresponde a ciertas formas de experimentar y aprehender el mundo. El trabajo del artista comienza con la creación de las condiciones del lenguaje mismo de la obra (formas y signos), en este sentido la obra es una forma de experimentar el mundo y no información acerca de éste. Es la propia subjetividad experimentadora de mundo la que se articula materialmente en la obra de arte. El objetivo del trabajo artístico no es comunicar a los otros la visión de un fragmento desprendido de un universo en sí existente e inmutable; sino que, por el contrario, de lo que se trata es de permitir a los hombres de una cierta época y de un cierto medio seguir un juego de acciones donde se afirma una participación no con una realidad abstracta, sino con una interpretación limitada a las capacidades actuales de la especie. En consecuencia, la obra no se articula en función de supuestos principios que regulan la marcha del universo, sino de los principios que articulan la experiencia comprensiva del mundo, principios que además están sujetos a un constante devenir en la historia. En el trabajo del artista tiene lugar una peculiar conciencia del lenguaje a partir de la emergencia de su materialidad: el artista traduce inmediatamente su pensamiento en una acción sobre la materia. Esto es lo que, según Francastel, constituye la diferencia radical entre las obras que pertenecen al dominio de la palabra y las que pertenecen al dominio del arte.

El lenguaje no es transparencia, sino más bien espesor significativo entre el sujeto y el mundo, espesor que sólo puede ser franqueado mediante la interpretación. Por lo tanto, le es esencial al proceso artístico la conciencia acerca del carácter histórico y artificial del lenguaje. En este sentido puede percibirse en los textos de Francastel el despliegue de una mirada y de un pensamiento en el que la sociología y la historia se encuentran internamente relacionadas. Esto porque la obra de arte consiste propiamente en la creación de lenguaje (formas) antes que de "temas" o de ideas (las que en su abstracción parecen anteceder y luego, incluso, suceder a la obra). Esto se relaciona esencialmente con una de las tesis principales de la sociología de Francastel,

a saber, que existe un “pensamiento plástico”, así como existe un pensamiento matemático o un pensamiento político. El pensamiento artístico ha sido a su juicio mal estudiado porque no se ha considerado este concepto de pensamiento plástico, cuestión desarrollada con una impresionante capacidad de análisis en su obra *La realidad figurativa* (1965).

Las obras se inscriben, pues, al interior de sistemas epocales de significación y, por lo tanto, los posibles sentidos de la obra en correspondencia con la experiencia posible del mundo presente, aún tratándose de sentidos múltiples, se dan al interior de ciertos límites. Es precisamente lo que constituye el estilo de una época. Sin embargo, por otra parte, el arte exhibe una historia cuyos pasos están dados por los hombres que crean nuevos esquemas. En la base de una sociología del arte digna de este nombre, sostiene Francastel, figura el inventario de las grandes formas de creación de objetos que han ido jalonando la historia intelectual y artística de la humanidad (vemos, pues, la estrecha relación que se da en este autor entre el trabajo propiamente sociológico y el del historiador, al punto de que a ratos es muy difícil distinguirlos con precisión). En este punto Francastel identifica pues lo que podríamos considerar como el objeto privilegiado de la sociología del arte, lo cual contribuye a explicar el carácter acaso esencialmente incompleto de esta disciplina desde el punto de vista de su aparato epistemológico. En efecto, ocurre como si la sociología del arte concebida por Francastel fuese una disciplina que se constituye en el proceso de análisis de su objeto, a la vez que se la propone como una teoría de la obra de arte como ciencia estricta. Una cuestión metodológica decisiva a tener presente será, pues, la de que todo progreso se apoya, no sobre el desarrollo y la difusión de los modelos, sino sobre la investigación de las obras-tipo, de los prototipos del pensamiento plástico. Las obras-tipo corresponden a los momentos en que en una época se da un paso hacia la siguiente.

Obviamente este cambio no tiene una fecha precisa, sino que se extiende en el tiempo, incluso la obra alcanza una “vi-

gencia” más allá de “su” tiempo. Este es, como lo hemos señalado insistentemente aquí, un fenómeno que llamaba la atención de Marx, pues la obra de arte cuya producción encontraba siempre determinadas condiciones en las formas de organización material de la existencia, parecía alcanzar una especie de “universalidad” para el gusto estético a través de los siglos, aún cuando esas condiciones habían desaparecido hacía ya mucho tiempo. Esto plantea el problema (tratado por Kant en su *Crítica de la Facultad de Juzgar*) de la “universal comunicabilidad” del juicio de gusto ante el arte bello. Para Francastel esta “eficacia” de la obra de arte (especialmente de lo que denomina la “obra tipo”) no consiste en lo sustancial en la comunicabilidad de algún contenido determinado, sino en el hecho de que la obra de arte misma corresponde en su creación a la síntesis de un “esquema de comunicación”. Por lo tanto, lo que hace que nosotros seamos más o menos sensibles a los objetos que llegan a nuestros sentidos no es que ellos encarnen valores eternos, sino que, por el contrario, tal afección subjetiva se debe a que ellos nos revelan la validez de sistemas de comunicación, de relaciones específicas en un cierto campo de actividades del espíritu que hasta entonces no habíamos captado y que se expresan con menos claridad en los otros vehículos utilizables por el pensamiento humano. Al igual que como ocurría con Hauser, la supuesta “genialidad” o “intuición interna” del creador es metodológicamente desplazada por un concepto de la individualidad del artista cuya “capacidad artística” lo acerca más bien a la figura de un agente de síntesis, en la medida en que es muy raro pensar en la creación de un “esquema original de pensamiento”. Esta diferencia entre un pensamiento global y un pensamiento figurativo es aquí esencial. La obra de arte que sobrevive al paso de las épocas es aquella en la que el artista ha plasmado plásticamente la manera de abordar y de resolver los problemas de la condición humana en un cierto tipo de civilización, hoy ya caduca. El doble fundamento de una sociología del arte consiste por lo tanto en la necesidad de considerar los sistemas de comunicación como esquemas inventados

en función de una conducta humana de carácter temporal y momentáneo, pero originada en un medio histórico dado.

En la obra de arte se encuentra, pues, una relación entre la universalidad de los problemas de la condición humana que en cada época los hombres han experimentado, y la particularidad de las formas y de las técnicas que han servido no sólo como medios de representación y expresión de esos problemas, sino también como formas y soportes de la concepción misma de esas cuestiones. En el arte las expresiones de las distintas y variadas percepciones, experiencias y preocupaciones humanas realizan, en cada época, operaciones que escapan a las sanciones formales del lenguaje que en cada caso son propias de su época. Esto produce una ampliación de un campo que es precisamente asunto de la sociología del arte. En este sentido, resulta fundamental para el análisis la consideración de las obras tipo, que son las que tiene una influencia ulterior, pues es en estas obras en donde se da una novedad en la combinación.

Uno de los problemas más importantes y fascinantes consiste en tratar de explicar ese fenómeno de propagación de la novedad que una obra tipo realiza por una combinación inédita. Esto precisamente porque no se trata solamente de un fenómeno de expansión de información, sino de un hecho que tiene que ver esencialmente con formas del pensamiento ligadas a formas de la expresión, es decir, de la sensibilidad. Esto es lo que Francastel denomina el problema del espectador: todo arte nace en un círculo estrecho. La obra no es en este sentido inmediatamente comprensible y asimilable por la multitud. La expansión y difusión de las formas hasta llegar a conformar la conducta de multitudes sólo se puede explicar si suponemos que en la obra misma se ha dispuesto ese poder de difusión. Es decir, que la obra de arte es un esquema de pensamiento. Es por eso que, en su esencia, la obra no expresa lo real, sino que ofrece un modelo selectivo de ordenación de las sensaciones visuales. El lugar fundamental que tiene este principio para una sociología del arte nos conduce una vez más al problema que le da sentido, ya seña-

lado por Marx: la necesidad de explicar el hecho de que sea posible entrar en una relación de comunicación con obras que pertenecen a épocas pasadas, muy distintas a las de sus receptores posteriores.

He aquí una de las tesis fundamentales de la teoría de Francastel: la obra de arte no expresa lo real, sino que ofrece un modelo selectivo de ordenación de las sensaciones visuales. Esta es la matriz de la explicación acerca de cómo es posible entrar en relación con obras de arte que fueron creadas en otras civilizaciones, ahora muy distantes de nosotros tanto espacial como temporalmente. Es decir, lo propio de la obra de arte no se reduce a un contenido intelectual o ideológico con respecto al cual la objetualidad de la obra, su cuerpo material, sería sólo el ropaje que sirve a la finalidad de su transmisión comunicativa, sino que la obra es precisamente la sensibilidad epocal organizada materialmente. De aquí se sigue el hecho de que la obra de arte sea una vía de acceso privilegiado a culturas antiguas hoy inexistentes, en la medida que encontramos en aquella no sólo un mundo aprehendido, sino la forma misma de esa aprehensión. En consecuencia, la condición objetual de la obra y su producción material resultan fundamentales para el desarrollo de una teoría del arte. Este aspecto esencial se ha desatendido por haber privilegiado el significado, cuestión no sólo debida a insuficiencias metodológicas y conceptuales, sino al hecho de que según Francastel, como ya lo señalamos, la cultura occidental está “enamorada del signo”, con lo cual desatiende la configuración material de la imagen en las artes figurativas. El éxito que hoy tienen en nuestras sociedades las actividades visuales en general da lugar al hecho en principio paradójico de que dada la familiaridad que existe con respecto a la imagen, ésta es considerada como captable inmediatamente por cualquier individuo.

Es necesario, pues, considerar lo irreductible del pensamiento plástico, lo cual implica determinar en qué momento se resuelve la indeterminación que es propia de todo proceso creativo. La obra de arte misma no es exterior al proceso por el cual el

sentido de la misma se resuelve de la mano del artista, pues ese proceso material es en sentido estricto pensamiento. Para el análisis de la obra, en tanto ésta consiste en la configuración de una experiencia del mundo, se consideraran como decisivos los problemas relativos al espacio y al tiempo.

Podría decirse que en cierto sentido Francastel recupera metodológicamente el rol del espectador: cuando éste se detiene ante la obra, ¿ante qué está detenido? De lo que se trata es de trazar en sus momentos fundamentales la constitución de la autonomía de la obra de arte en su relación con lo que hemos denominado en general como la “vivencia artística”, lo cual significa en el caso de las artes figurativas, la constitución de la autonomía de la imagen. Esta etapa de la historia del arte comienza en el Renacimiento. Francastel analizará especialmente el desarrollo de la perspectiva en este período para poner a prueba su tesis de que el arte no imita lo real. Constata que las obras en las que se aplica la doctrina general de la perspectiva central es muy reducido y que la regla es más bien la pluralidad de escalas y de sistemas. Por lo tanto, según Francastel, la historia del arte occidental (a la que entiende como progreso) corresponde a una cultura que deja de explicar el mundo terrestre a partir de leyes de una verdad revelada, por lo que la imagen ya no coincide simplemente con una visión a la cual reemplaza, sino con la experiencia. Este descubrimiento de la experiencia es el descubrimiento de la forma que corresponde a la materia de ideas y sensaciones nuevas. En este nuevo espacio plástico, sobre todo escenográfico, se desarrollará el arte occidental hasta el siglo XIX.

El sistema figurativo propio de las sociedades occidentales ha generado una pareja de espacio y tiempo en el campo de las artes figurativas hasta el momento en que hoy, en la inminencia de una transformación radical, esas mismas sociedades intentan determinar nuevos esquemas de representación del espacio y del tiempo.

El punto es que ningún espectador capta de golpe ni el sentido ni los elementos espaciales o significativos de una imagen. En este sentido, lo que ocurre con el espectador de una obra de arte figurativa es lo que ocurre en la relación sensible del sujeto en general enfrentado a un Universo en movimiento continuo. Francastel sintetiza el problema diciendo que si bien la imagen figurativa es fija, su percepción sin embargo es móvil. A partir del momento en que la visión está en el tiempo, toda imagen implica en su proceso de formación el concurso de la memoria. Esto es especialmente importante para comprender las aprehensiones espaciales en tanto den origen a una figuración. En este sentido, afirma que el romanticismo no transformó el espacio plástico de una manera decisiva, pues este movimiento en su proyecto de renovar el arte enfatizó más bien la renovación del tema. En cambio los “verdaderos jóvenes” habrían llegado con los impresionistas (Manet, Monet, Degas, Sisley y Pissarro, hasta hoy, sostiene, no del todo comprendidos) los que descubrieron que en el ámbito plástico no se puede progresar si no se plantea simultáneamente el contenido y el continente en el arte.

Francastel expone a propósito de este aspecto los principios metodológicos fundamentales que tienen que ver con una teoría del sujeto. Concibe, por ejemplo, las categorías de espacio y tiempo como las modalidades en las que se despliega la actividad global del espíritu. En este sentido, afirma la condición de creada de la imagen figurativa en las artes. Es decir, los elementos figurativos de la obra de arte proceden de esquemas mentales. Las categorías de tiempo y espacio, afirma Francastel, son propias de un pensamiento dialéctico que opera como mediador entre el espíritu y la materia. En el caso de los impresionistas, el verdadero problema consistiría en saber qué influencia real tuvo el registro que ellos hicieron de las sensaciones luminosas, separadas de la forma, sobre la noción y sobre el modo de representación plástica del espacio.

Un espacio plástico traduce las conductas y concepciones generales de una sociedad. En su evolución, esa sociedad se trans-

forma hasta llegar a un punto en el que sus evidencias intelectuales y morales pierden vigencia. Es entonces cuando se inicia una lenta pero irreversible transformación del espacio plástico en el que se habitaba. Con respecto a lo que viene Francastel es explícito y tajante en señalar que no es posible anticipar los resultados de una búsqueda que todavía está en sus comienzos.

### 5. Pierre Bourdieu: el “puesto de trabajo” del artista.

El autor que a continuación comentamos es quizás el que más se aproxima a la idea disciplinaria de una sociología del arte que en sus análisis de campo se distancia de la reflexión teórica acerca de los “contenidos racionales” de las obras mismas. Pierre Bourdieu sostiene que la sociología ha de poder explicar no sólo el consumo de la producción cultural artística, sino la producción misma de arte (debido a lo cual, señala, la sociología del arte y los artista “se llevan mal”). En este sentido critica la idea de una historia “interna” del arte. Un texto clave en relación a este tema es el artículo titulado “¿Y quién creó a los creadores?”, que corresponde a una conferencia pronunciada en la Escuela Nacional Superior de Artes Decorativas, en abril de 1980. Hauser, como lo hemos señalado, también había realizado esta crítica, sin embargo, la propuesta científica de Bourdieu parece ir todavía más allá, en el sentido de que tiende a referir todas las cuestiones de “contenido” de la obra de arte a relaciones de constitución y transformación del campo artístico. Podría decirse que Hauser se mantiene dentro del campo de la subjetividad, en cambio Bourdieu expulsa metodológicamente la interioridad (casi en un sentido análogo a como ocurrió con el desarrollo de las ciencias experimentales, en que Dios termina por desaparecer de los modelos y sistemas del universo elaborados por los entonces filósofos de la naturaleza). Esto puede resultar paradójico, pues ¿cómo podría el artista quedar fuera del campo del arte? ¿No es al artista al que se deben las obras de arte? Intentemos despejar esta paradoja en el inicio. La obra debe al artista su origen, pero éste debe a la obra su reconocimiento como “artista”. Pero en-

tonces tendríamos que decir también que la condición de artista depende del reconocimiento social que se le otorgue a la obra. Este es precisamente el punto: en sentido estricto no se “es” artista, sino que se existe como tal en el campo artístico conforme al reconocimiento. Lo que Bourdieu estudiará consiste fundamentalmente en las reglas que hacen posible o no este reconocimiento.

Uno de los principales problemas con el que se encuentra la sociología y, en general, cualquier ciencia que haga de la obra de arte su objeto de estudio, es el de tener que explicar la “originalidad” inherente a la concepción de la creación artística. Se trata, en los términos de Bourdieu, de explicar la autonomía del “creador increado”. Esta condición del artista se debe a la autonomía del campo. El objeto de estudio de una sociología del arte lo constituyen las relaciones entre el artista y los demás artistas y, en general, los agentes relacionados que dan lugar al valor social de la obra. En este punto establece sus diferencias con la teoría del sociólogo del arte Frederick Antal debido a la excesiva importancia que le concede éste al contenido de la obra, dado que según Antal lo que se busca en las obras desde la perspectiva sociológica es la estructura de ciertas ideas que corresponden a la cultura de un tiempo determinado y en la que se refleja el orden social de las clases sociales (la obra más conocida de Antal es *El mundo florentino* y su ambiente social, publicada por primera vez en 1963). Bourdieu discrepa también de la teoría de Umberto Eco, especialmente con respecto al lugar que éste le atribuye a la ciencia como referente de la creación artística. Bourdieu insiste en que la sociología debe considerar el campo de la producción misma de arte.

Uno de los conceptos capitales cuyo fundamento Bourdieu intenta explicar es el de la “creación” artística. Afirmar que ésta es el resultado de una relación dialéctica entre el habitus socialmente constituido y el puesto de “artista” en la división del trabajo. En este sentido, entendemos cuando este autor afirma que el sujeto de la obra de arte es “todo el conjunto del campo de la

producción artística". La noción de habitus es, pues, epistemológicamente muy importante, dado que, por una parte, suprime o por lo menos controla el recurso metodológico a cualquier forma de interioridad subjetiva y, por otra, permite pensar la relación del individuo con el campo como orientada en la misma constitución social de aquél. El sujeto de la obra de arte es un habitus en relación con un puesto de trabajo (y mediante éste con todo el campo). El habitus consiste en el conjunto de intereses, aptitudes, características vocacionales, ambiciones y expectativas sociales, económicas, etc., por las cuales un individuo (el artista) se conduce hacia un determinado puesto al interior del campo artístico. El habitus es, pues, producto de las condiciones sociales. Bourdieu explicita el hecho de que esta noción tiene en principio un sentido más bien negativo, es decir, expresa el rechazo a ciertos recursos conceptuales en los que las ciencias sociales suelen entraparse, entre los que se cuentan, por ejemplo, la conciencia, el sujeto, el inconsciente, etc.

La obra de arte es el resultado del trabajo del habitus (el individuo) intentando inscribirse en el puesto (relacionándose de esa manera con el campo). Es en este sentido que la teoría de las clases sociales resulta fundamental para la sociología del arte que desarrolla Bourdieu. El campo artístico está constituido, por ejemplo, en el caso de las artes visuales, por las relaciones entre artistas, galeristas, críticos, teóricos, curadores, historiadores, etc., en el entendido de que lo que articula el campo no son relaciones subjetivas entre los individuos que ostentan tales títulos, sino entre los "puestos de trabajo" en los que aquellos están permanentemente intentando inscribirse y, sobre todo, legitimarse.

La dialéctica propuesta por la explicación hace que la "espontaneidad" del artista no quede de este modo reducida a un modelo simple, pues la correspondencia entre el productor y el público no consiste de ninguna manera en algo que haya sido conscientemente buscado, sin embargo se la hace legible en conformidad con la teoría de las clases.

De lo anterior se sigue la tesis principal de este autor con respecto al arte: el sujeto de la obra de arte no es el artista, sino todo el conjunto del campo de la producción artística. Aquello que Bourdieu denomina el “campo artístico” no debe confundirse con un mero continente de todos los actores, objetos, saberes, etc., involucrados, relacionándose azarosamente. Por el contrario, el estado del campo determina la unidad de una época en torno a una problemática común (imposible de acres explícita, por cierto, en un enunciado objetivo) y en donde la unidad es siempre un principio agonístico, pues se refiere al conjunto de las tomas de posición ligadas a su vez al conjunto de las posiciones marcadas en el campo. Por lo tanto, un artista existe como tal a partir de su capacidad para lograr que se le reconozca como ocupante de una posición en el campo, en relación con la cual tendrán que situarse los demás. Es decir, se trata de hacerse tanto “visible” como “legible” a partir de los términos de las grandes oposiciones que sirven para concebir la lucha que articula al campo. De aquí entonces que el objeto de una ciencia del arte (también el de una ciencia de la literatura, de la filosofía, etc.), implica el conjunto de dos espacios inseparables: el de los productos y el de los productores. Sin duda que con respecto a estas cuestiones resulta capital la obra de Bourdieu *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (1992).

Ahora bien, ¿cómo entender el carácter “original” de la obra de arte en el momento de su emergencia? Existe una propiedad fundamental del campo de producción cultural: los actos que en él se realizan y los productos que se producen contienen la referencia práctica a la historia del campo. Dicho de otra manera, la relación que el producto —la obra— tiene con el arte es precisamente la relación que tiene con el campo artístico, en la medida en que la historia de su constitución es la que ha dado lugar a la idea de arte en cada caso vigente y en cuyo horizonte los artistas pugnan por el reconocimiento. Dicha historia se encuentra depositada según Bourdieu en la estructura misma del campo, definiendo los límites y los medios de lo pensable. Este carácter “interno” de los límites y los medios es muy importante pues

determina el hecho de que los productos artísticos no son nunca el reflejo directo de limitaciones y demandas externas, como de hecho ocurriría si se pensara que las obras corresponden a un modelo simple de “oferta” en correspondencia a una “demanda” preexistente. Es la historia la que se encuentra entre el mundo externo y la obra de arte. Al trabajar su propia inscripción en el campo, el artista asume implícita o explícitamente la historia del campo en la obra que propone. Se trata de darle una historia a los temas particulares que se trabajan, inscribirlos en el campo de tal manera que la historia del campo se muestra ahora como la historia que conduce a esos temas o problemas, al tratamiento que de ellos se hace en estas obras. Por lo tanto, el artista, en la originalidad de su propuesta particular, no se desmarca simplemente de los límites ya existentes, sino que los piensa y reelabora. El campo, para decirlo de alguna manera, se encuentra siempre demasiado lleno. Entrar en el juego de la producción significa hacer época y, por lo tanto, remitir al pasado a todos los que hicieron época en su momento.

El concepto de “mercado lingüístico” que Bourdieu ha elaborado y puesto en circulación para explicar la producción y recepción del discurso en general, nos permite terminar de aclarar un aspecto de lo que recién señalábamos en relación al campo artístico. En efecto, la noción de “mercado” lejos de simplificar la relación en los términos de una correspondencia simple entre productores y consumidores, lo que hace es subrayar precisamente la importancia de la confrontación como clave de constitución y comprensión del campo. La noción de “mercado” no se refiere por lo tanto a políticas de sometimiento, sino más bien a prácticas de confrontación. En el campo literario, por ejemplo, señala este autor que prácticamente no existe crítico que al apropiarse de un “puesto” no se otorgue a sí mismo un “nombre de guerra” (ismo, ico o logía). Es decir, se trata de referir la producción a las relaciones de diferencias irreductibles entre los mismos productores. El campo artístico es el lugar de una disputa permanente, y lo que Bourdieu intenta explicar es el hecho de que si bien se trata de un reconocimiento social del artista, la producción que

alcanza tal reconocimiento no se agota en la exterioridad de ese reconocimiento, sino que se inscribe en la historia del campo. ¿Cómo es que un campo llega a constituirse? El problema que debe despejarse es nuevamente el de la autonomía del campo artístico, autonomía en virtud de la cual las obras de arte no pueden reducirse a las condiciones coyunturales (límites y exigencias) que han operado sobre el artista como individuo. Esta es una tarea que Bourdieu reserva para la historia: descubrir la génesis de un campo de producción capaz de producir al artista como tal, esto es, con sus poderes “casi divinos”.

En este sentido podría decirse que la constitución del campo es inseparable del surgimiento de la creencia en el valor del arte y en el poder creador de valor que se le atribuye al artista. El don del artista y el valor intrínseco y casi metafísico de la obra de arte ingresan al campo como un efecto de éste. Lo cierto es que desde un punto de vista estrictamente sociológico, siempre en la perspectiva de Bourdieu, el campo artístico se constituye cuando la lucha que se da en él, distribuyendo y relacionando a los distintos actores, puede resolver de acuerdo a reglas autónomas el problema de la legitimidad, que es precisamente lo que está en cuestión con respecto a cada obra de arte. Ahora bien, la constitución del campo en torno a cuestiones relativas a la legitimidad cultural es algo que caracteriza la emergencia y desarrollo de la burguesía.

A partir del momento en que se reconoce que el campo del arte tiene su centro en la “vivencia artística” como un hecho irreductible (pues de lo contrario las obras de arte perderían su condición de tales en el análisis), ciertos aspectos de la subjetividad no dejarán de estar presentes en cualquier consideración disciplinaria del arte, también en la sociología. Especialmente el fenómeno de la autoconciencia. Esta ha sido, por cierto, tradicionalmente objeto de disciplinas como la filosofía, la psicología o, incluso, la antropología. En el marco del tema que nos ocupa la cuestión se plantearía en los siguientes términos: ¿en qué sentido el fenómeno de la autoconciencia en el arte podría ser con-

siderado como un hecho social? Como ya se ha señalado, la autoconciencia en el arte tiene que ver esencialmente con lo que denominamos, en términos generales, la conciencia de la convención. Desarrollaremos brevemente este punto para finalizar.

Toda percepción artística, señala Bourdieu, implica una operación de desciframiento. Asumir esto significa una crítica radical a la teoría de la comprensión inmediata o espontánea en la percepción artística. Esto ha sido suficientemente subrayado por Francastel, especialmente a propósito del desarrollo del arte a partir del Renacimiento. También Hauser otorga, como hemos visto, importancia decisiva a este hecho: después de que el artista había realizado, durante miles de años, múltiples funciones (auxiliar de brujo, profeta, propagandista, profesor, etc.), en el Renacimiento despierta a la conciencia de su subjetividad, la que no habría dejado de desarrollarse hasta el día de hoy. Hauser había señalado que la novedad en sentido estricto no es propiamente la conciencia de la subjetividad, sino el hecho de que el aumento del "subjetivismo" se considerará ahora como dotado de sentido y como un valor en sí mismo. Bourdieu observa, a propósito de lo que sería una teoría sociológica de la percepción artística, que cuando el espectador comprende "sin dificultad" una obra de arte, no advierte en ese mismo momento que se encuentra provisto de los "anteojos de la cultura". En este sentido, señala Bourdieu a modo de ilustración, aquellos "anteojos" le son más lejanos que aquel cuadro en la pared al que comprende "inmediatamente". Ahora bien, ¿qué es lo que ocurre cuando las obras de arte obedecen al propósito permanente y declarado de tornar obsoletos los "anteojos" de la cultura erudita? La diferencia fundamental ya no consistiría en el hecho de poseer o carecer de los lentes "adecuados" para comprender las obras de arte, sino en la conciencia de la inscripción codificada del sentido en la obra. En este sentido, la sociología del arte se hace inseparable de una suerte de sociología de la subjetividad que se encuentra involucrada en los procesos sociales del arte.

## BIBLIOGRAFÍA:

- Adorno, Theodor: *Teoría estética*, Ediciones Orbis, Madrid, 1983.
- Adorno, Th. Y Horkheimer, M.: *Dialéctica del Iluminismo*, Sudamericana, Buenos Aires, 1987.
- Arvon, Henri: *La estética marxista*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1972.
- Bourdieu, Pierre: *Sociología y Cultura*, Grijalbo, México, 1990.
- Las reglas del arte. *Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona, 1995.
- “Elementos para una teoría sociológica de la percepción artística”, en *Sociología del arte*, varios autores, Nueva Visión, Buenos Aires, 1971.
- Calabrese, Omar: *El lenguaje del arte*, Paidós, Barcelona, 1995.
- Canclini, Néstor García: *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México, 1990.
- Francastel, Pierre: *La realidad figurativa*, Emecé Editores, Sociología del Arte, Emecé Editores, Buenos Aires, 1972.
- Alianza Editorial, Madrid, varias ediciones desde 1975.
- Arte y Técnica en los siglos XIX y XX*, Editorial Debate, Madrid, 1990.
- Hauser, Arnold: *Historia social de la literatura y del arte*, Guadarrama Punto Omega, Barcelona (varias ediciones).
- Manierismo, crisis del Renacimiento*, Guadarrama Punto Omega, Barcelona.
- Sociología del Arte*, Guadarrama Punto Omega, Barcelona,

- Hegel, G. W. F.: *Lecciones sobre la estética*, Akal, Madrid, 1989.
- Lukács, Georg: *Sociología de la literatura*, edición preparada por Peter Ludz, Península, Barcelona, 1989 (cuarta edición).
- Teoría de la novela*, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1966.
- Historia y conciencia de clase*, Grijalbo, Barcelona, 1969.
- Estética*, Grijalbo, Barcelona, 1965.
- Significación actual del realismo crítico*, Biblioteca Era, México, 1984.
- Lunn, Eugene: *Marxismo y modernismo. Un estudio histórico de Lukács, Benjamin y Adorno*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- Marx, K. y Engels, F.: *Textos sobre la producción artística*, Alberto Corazón editor (antología de textos a cargo de Valeriano Bozal), Madrid, 1972.
- Wolfflin, Enrique: *Conceptos fundamentales de historia del arte*, Espasa Calpe, Madrid, 1976 (sexta edición).