



# El arte en juicio:

Juan Luis Ossio

Consideraciones  
en torno  
a la autonomía  
del campo  
artístico

**I**ntentaremos abordar la problemática en torno al origen de “lo artístico”<sup>1</sup> y su gestación fenoménica como campo social autónomo al interior de la así denominada sociedad de consumo. A partir de un análisis del surgimiento de “lo artístico”, de su interpretación y de los criterios que permitan ubicar al arte en el espacio social, se procederá a indagar la validez que tiene el ejercicio político y económico para determinar qué califica como arte y qué no. Si se procede con justicia (eufemísticamente hablando) o no a la hora de determinar que algo sea un arte o no, si algo es cultural o no lo es así.

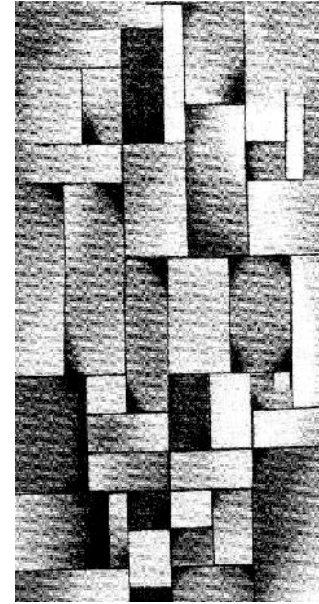
Ensayar alguna definición comprensiva que englobe el concepto de “arte” o de “lo artístico” implica, en lo común, aludir a todas aquellas obras de la producción humana que vienen a integrar tales connotaciones metafísicas como “belleza” o “lo bello”. No en vano se toman convencionalmente patrones de estética para distinguir lo que es “arte” de lo que no lo es. Asimismo, caben otras definiciones del arte que lo asocian a una actividad dedicada al ocio y al entretenimiento (Adorno, 1982: 2)<sup>2</sup>. Son muchos los intentos para definir al arte y situarlo en su dimensión real. Pero si de un hecho es posible obtener certeza empírica es que el arte se crea y se recrea en la sociedad, manteniendo una relación dialéctica con la misma. El arte existe mientras existan individuos que actúen simbólicamente atribuyendo e interpretando el significado a sus obras. Por tal razón, el arte es un producto social. A la manera durkheimiana del término, el arte se constituye en un “hecho social” que perfila las maneras de actuar, hacer y pensar de un grupo humano en un espacio y tiempo determinados. Por lo tanto, el arte sólo puede entenderse en relación con la realidad social con la que está actuando.

Ahora bien, calificar de “artística” a alguna obra de la producción social representa, contemporáneamente, la atribución de ciertas exigencias e imposiciones que subsumen al arte en los márgenes de una convención. A partir de esta convención (social, si se quiere) se produce la distinción de lo que es calificado como arte de lo que no lo es. Así, una

pintura de Cézanne o una ópera de Verdi se consideran “arte”, mientras que un concierto de salsa o de música electrónica podrían no serlo. La pregunta que de inmediato salta a la luz es “¿qué elementos determinan que alguna obra sea arte y que otra no lo sea igual?” La pregunta no es nueva y reproduce una polémica en torno a qué o quiénes determinan que algo sea o no considerado como arte. Más aún, la cuestión adquiere mayor trascendencia al observar que hoy en día la sociedad es empujada por las fuerzas económicas y políticas que buscan homogeneizar e integrar los intereses de la comunidad global, bajo nuevas relaciones sociales de producción. Estas fuerzas se estructuran de tal manera que el campo de producción cultural<sup>3</sup> pierde su autonomía al ser subsumido por el campo del poder, como anota Bourdieu<sup>4</sup>: “de ello resulta que son, en cada momento, la sede de una lucha entre los dos principios de jerarquización, el principio heterónimo, propicio para quienes dominan el campo económica y políticamente (por ejemplo, el “arte burgués”) y el principio autónomo (“el arte por el arte”), que implica a sus defensores más radicales a convertir el fracaso en un signo de elección y el éxito en un signo de compromiso con el mundo”. En este orden político, el arte se hace propiedad de una cultura “erudita” (o sino también occidental) que gesta en su interior una noción de “arte”. De esta manera, “los hombres cultivados son los indígenas de una cultura erudita y, en ese carácter, se ven llevados a esa especie de etnocentrismo que se puede llamar etnocentrismo de clase, que consiste en considerar como natural,



es decir, al mismo tiempo obvia y fundada en la naturaleza, una manera de percibir que no es más que una entre otras posibles, y que se adquiere mediante la educación difusa o específica, consciente o inconsciente, institucionalizada o no institucionalizada” como señala una vez más Bourdieu. Para responder a la pregunta planteada anteriormente se deberá reubicar el campo artístico en su verdadera dimensión social autónoma, liberada de sus ataduras económicas y políticas que la constriñen a la apropiación ilegítima de una cultura que se diluye en la imagen falsa de su propia erudición.



### El surgimiento de “lo artístico”

El arte que busca trascender un lugar y momento dados encuentra un público que lo legitima como expresión cultural socialmente aceptada. Cabe tomar en cuenta que la realidad del artista es independiente y distinta a la realidad de su público, empero están entrelazadas por el mundo empírico al cual hacen referencia y del cual incorporan las vivencias de su propia existencia. El artista puede producir obras que signifiquen “arte” para él y, más aún, este arte puede estar totalmente desprovisto de un público (salvo aquel del propio artista-espectador, si tal cosa cabe). Pero, en este caso, el arte vivirá mientras viva en la conciencia del artista. De ahí que la obra de arte no dependa necesaria y exclusivamente de un público que la legitime. Sin embargo, sin un público el arte no trasciende (socialmente), mas aguarda en el plano espiritual de la pura inmanencia. En la dialéctica hegeliana, el arte es la conciencia “en sí” que espera autorrealizarse en la medida que se haga conciencia “para sí” a partir del devenir histórico. La condición de trascendencia en el arte supone, pues, que éste se legitime socialmente. Asimismo, “artista” y “obra” son, a su vez, dos realidades independientes pero comunes entre sí. El artista

que realiza una obra se objetiviza a través de ella, de tal manera que es común decir que aquél pervive a través de ésta. Esto lleva a enunciar cuándo alguna obra se hace arte, o mejor, qué proceso determina el nacimiento de la producción artística.

Puesto que el arte requiere para trascender (esto es, descender del plano de la inmanencia al mundo empírico) de un público que lo legitime no es posible confinarla al puro ámbito de la conciencia individual, libre de cualquier contacto con el mundo social. De hecho, esta conciencia individual refleja el mundo empírico que ha determinado la construcción social de su "sí mismo" (o self). Consecuentemente, el arte que no significa, que no se aparece a la percepción humana es un arte invisible, inmanente, soterrado ante los ojos de un público inexistente. Diríase entonces mejor, un arte en potencia. Mientras que este arte se contenga en el almacén abandonado de la experiencia individual, su posible público tomará como desapercibida su presencia. Una vez que este arte vea la luz social, podrá realizarse pasando a convertirse, sólo entonces, de arte en potencia a arte en acto.

## Hermenéutica del arte

De acuerdo a Bourdieu, el mismo sujeto aprehende el mensaje que contiene la obra a partir de su capacidad definida y limitada de interpretación simbólica. Aprehende, de este modo, el contenido de la obra según el código genérico del tipo de mensaje considerado. Si el código de la obra supera en complejidad el



código del espectador, éste se desinteresa de la misma. Habría que agregar que a esta complejidad del código también se le añade la configuración cultural específica que forma el mensaje de la obra. Sucede que éste no es igualmente compartido por el espectador quien posee una configuración distinta del marco cultural del cual se sirve para interpretar los objetos artísticos y no artísticos del mundo que le rodea.



Por ello, "toda operación de desciframiento exige un código más o menos complejo, cuyo dominio es más o menos total", señala Bourdieu. Este intento por caracterizar al arte como un sistema comunicativo sitúa a la obra como emisora y a su público como receptora del contenido trascendental de su mensaje simbólico. Contenido trascendental que supone la ausencia de límites espacio-temporales que restrinjan su auténtica significación a los márgenes reducidos que dicta la convención.

Hipótesis como las de Albizú han abonado el terreno para considerar al arte como "sistema de modos de relaciones semiológicas connotativas en las cuales el contenido más profundo parece mantenerse igual, parece ser el mismo en todas las artes y en todas las obras". Dentro de esta perspectiva, Gadamer distingue entre la imagen o Bild que alguien tiene de la obra y el Darstellung que es el modo de ser de la misma. A partir de la primera, se despliega el proceso de presentación de la obra ante el público y, por medio de la segunda, se presenta o se "hace presente" a través de la interpretación que se haga de la misma. El objeto artístico se comporta, de esta manera, como un signo el cual se estructura por un significado y un significante. El significante vendría a ser entonces la imagen que se tiene de la obra mientras que el significado es el contenido simbólico que evoca la primera.

Pero aquí el significante absorbe su significado hasta asumir la función de éste. De tal manera, el significado artístico revela "su carácter auténtico y originario, esto es, su carácter enigmático, su huidiza e ingobernable presencia, según lo ha sabido siempre, aunque fuese en forma borrosa, la experiencia del artista". La significación aparece, entonces, como "un proceso en el que se unifican dialécticamente significado y significante". Este proceso viene a ser el mismo que el desarrollado por Hegel en el cual el espíritu se autorrealiza a lo largo de su continua evolución.

Por su parte, Karbusicky señala que a través de la vivencia estética se excita la conciencia, dando lugar a la percepción empírica de la obra de arte. Para el autor este proceso opera "como un estado de excitación de la conciencia determinado por la percepción de la obra de arte en el tiempo, que provoca a partir de las "huellas" dejadas por otras vivencias anteriores (artísticas y extra-artísticas), reflejos variables de orden afectivo, imaginativo y significativo". De esta manera, "la obra de arte se convierte en un impulso que está más en el origen de un proceso espiritual particular, que en el de una información codificada", indica Karbusicky. Desde esta perspectiva fenoménica, se prioriza a la vivencia estética como una vía de asimilación psíquica y reflexiva con la inefabilidad de la obra en detrimento de aquellas versiones que apuntan más a resaltar el elemento semántico de la experiencia artística, así como aquellas que la toman como un proceso comunicativo. Asimismo, no debe olvidarse que la obra artística tiene una vida propia, social si se quiere, independiente a la del artista. Por tales razones, no debe descuidarse el hecho de que la obra, como producto social, debe entenderse como un bien simbólico que significa para quien tiene los medios de descifrarla. Estos medios son, pues, la "competencia lingüística", que permite la interpretación, y el código que requiere el significado intrínseco de la obra para su interpretación y valoración. Posiciones como las

de Bourdieu, Adorno, Albizú, y Karbusicky logran situar al arte en un espacio autónomo al tomar la percepción empírica como un proceso espiritual, o diríase mejor, trascendental, libre de los constreñimientos convencionales y políticos de una etnocéntrica concepción.

### Los "públicos de arte" y la cultura de masas

Como anota Watson, inicialmente la concepción "público de arte" fue utilizada para designar a todos aquellos que entran en contacto con el arte. A razón de ello, una obra en particular tenía para sí a un público determinado del cual

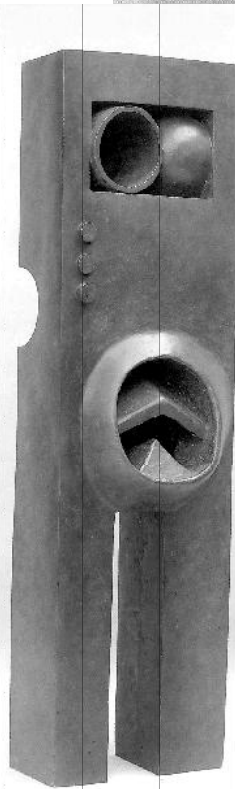
dependía para que sea reconocida como arte. Como ha podido apreciarse ello no necesariamente es así. Una obra de arte que no goce de un público no por ello deja de serlo. Eso sí, la obra que carezca de un público no habrá aún trascendido socialmente en un espacio y tiempo determinados, empero, espera en algún momento ser "decodificada", es decir, ser reducida a un estado tal que la haga inteligible.

Al hablar de "públicos de arte" se hace imprescindible referirse a la formación de la cultura de masas. Como anota Brown, la cultura de masas ha hecho suya lo que antes era patrimonio de una élite "erudita" en cuanto al desarrollo del arte europeo (o, más general, occidental). De esta manera, el arte, por efecto de la

institucionalización de la cultura de masas, se ha vuelto popular.

### De la racionalidad económica al juicio estético

Con la modernidad, se han redefinido las pautas e intereses de consumo individuales haciéndose cada vez más colectivos (las modas por ejemplo). En este contexto, las obras de arte ingresan cada vez más a la lógica de una economía de mercado que introduce en ellas mismas el criterio de racionalidad económica. Una obra de arte termina siendo ya no solamente un bien simbólico, sino también un bien económico. Por





ejemplo, sucede así que un lienzo del propio Van Gogh o un concierto de la orquesta sinfónica de Londres gozan no ya solamente de su valor simbólico intrínseco sino también tienen adscritas el valor económico que les asigna el mercado y que se expresa por el costo material que conlleva adquirir el lienzo o comprar el boleto, según sea el caso. Ahora, esta lógica economicista opera en función del grado de legitimidad que se atribuye a tal o cual obra. Depende, así, del dictum de una convención social que viene expresada en función de las fuerzas en las que el campo político actúa sobre el campo económico, subsumiendo, en tal medida, al campo artístico bajo su dominio. ¿Qué es entonces del arte en la cultura de masas? ¿Qué efectos trae la racionalidad económica sobre ella misma y su producción cultural? ¿Se trata acaso de un arte "popular" y, por lo tanto, marginal? Si es así, ¿por qué marginal?, ¿Para quién?

El arte de la cultura de masas se gesta a partir de la interpretación simbólica que realiza el grupo social de aquellas obras que impactan sus sentidos o, por qué no decir, sus propias vivencias. Estas últimas vienen acompañando a los valores compartidos por los miembros del grupo en un determinado momento y lugar. Así, estos valores pueden constituirse en una protesta al orden social imperante o vincularse a vivencias de orden afectivo (como anota Karbusicky). En tal medida, como bien afirma Adorno, por rechazar la realidad, el arte se hace real y la reivindica. Por poner un caso, un concierto de música reggae o punk es un canal social abierto para expresar los sentimientos e ideas de una generación. Estas corrientes o géneros con el tiempo pueden, como no, pervivir a sus autores dependiendo de si aún cuentan o no con la legitimidad social que le brinde un público determinado cuyas vivencias empíricas comparte simbólicamente con la obra. Por consiguiente, y como se ha venido sosteniendo, estas obras trascenderán a sus creadores si aquéllas cuentan con el reconocimiento que le atribuya un público de arte. Tal es el caso de los "Beatles" cuya música cuenta hoy con la legitimidad social que la hace catalogarse como una obra de

arte.

Si se sitúan a un mismo nivel espacio-temporal cabría la posibilidad de afirmar que todas las obras de arte son populares mientras cuenten con un público que las legitime como tales. Sin embargo, la experiencia histórica ha mostrado que no necesariamente es así pues existen obras que se rigen más por cánones de prestigio y por criterios económicos que por el valor intrínseco que la obra posee en sí misma para un público determinado, aún si sea éste socialmente marginado lo cual resulta indiferente para efectos de la interpretación simbólica de la obra. En consecuencia, el campo artístico se hace cada vez más heterónimo al absorber los meros convencionalismos que asigna el campo político de una cultura que se hace llamar erudita. Contrario sensu: "A medida que la sociedad se hace más humana el arte va adquiriendo mayor autonomía", sentencia Adorno.



## Bibliografía

- ADORNO, Theodor W. "Aesthetic theory". London, Routledge & Kegan Paul, 1982.
- ALBIZU, Edgardo. "Arte y tiempo: ensayo preliminar sobre la significación artística". En: Humanidades, revista de la Facultad de Letras, PUCP. N.º 2. 1972-1973.
- BOURDIEU, Pierre. "Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario". Barcelona, Anagrama, 1995.
- SILBERMANN, Alphonse. "Sociología del arte". Buenos Aires, Nueva Visión, 1971.

## Notas

<sup>1</sup> Aludiré indistintamente a los conceptos "lo artístico" y "lo estético".

<sup>2</sup> Según Adorno, el arte no puede ser objeto de entretenimiento (o de placer) puesto que "el arte absorbe placer como recuerdo y continuidad; no lo copia, no busca producir placer como su efecto inmediato" (La traducción es mía). p. 2

<sup>3</sup> Me referiré indistintamente a los términos "producción cultural" y "arte".

<sup>4</sup> Para Bourdieu "el campo del poder es el espacio de las relaciones que tienen en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes en los diferentes campos (económico y cultural en especial)".