



tsantsa
REVISTA DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS



Congreso Internacional
IDEA
07-14. diciembre.2022

FACULTAD
DE ARTES/
UNIVERSIDAD DE CUENCA

Nº13 Diciembre de 2022

Desigualdad y dominación: el juego del arte en el espacio social

Inequality and domination: the play of art in social space

H. MARCELO ZAMBRANO U.
Universidad Tecnológica Indoamérica (Ecuador)
marcelozambrano@uti.edu.ec

Recibido: 16 de junio de 2022
Aceptado: 20 de noviembre de 2022

RESUMEN:

El presente trabajo parte de la idea de que el mundo descansa sobre las nociones de desigualdad y dominación, frase que, de repetirse tanto, normaliza la forma en la que la desigual distribución de capitales se presenta mientras desplaza cualquier cuestionamiento crítico a las relaciones asimétricas de poder, convirtiendo la frase en simple discurso. Así, resulta fácil establecer asociaciones entre diversas actividades, disciplinas, grupos de personas o ideas con las nociones de desigualdad y dominación, desplegadas e insertas en los espacios vitales de los seres humanos.

PALABRAS CLAVE: Arte, desigualdad, dominación, espacio social.

ABSTRACT:

This paper starts from the idea that the world rests on notions of inequality and domination, a phrase which, if repeated so often, normalises the way in which the unequal distribution of capital is presented while displacing any critical questioning of asymmetrical power relations, turning the phrase into mere discourse. Thus, it is easy to establish associations between various activities, disciplines, groups of people or ideas with notions of inequality and domination, deployed and embedded in the living spaces of human beings.

KEYWORDS: Art, inequality, domination, social space.

* * * * *

1. Introducción: la relación entre espacio social y arte

El presente trabajo parte de la idea de que *el mundo descansa sobre las nociones de desigualdad y dominación*. Frase que, al repetirse tanto, normaliza la forma en la que la desigual distribución de capitales se presenta, mientras desplaza cualquier cuestionamiento crítico a las relaciones asimétricas de poder, convirtiendo la frase en simple discurso. Así, resulta fácil establecer asociaciones entre diversas actividades, disciplinas, grupos de personas o ideas con las nociones de *desigualdad y dominación*, desplegadas e insertas en los espacios vitales de los seres humanos.

Sin embargo, no todos los ámbitos se asocian con facilidad a estas nociones debido a que, probablemente, mantienen articulaciones de sentido diferentes o sostienen consideraciones excepcionales que no les permiten acercarse con comodidad a estos términos. Uno de estos

ámbitos es el arte, generalmente asociado con la parte más sublime de la producción humana o con el aspecto más desinteresado de las actividades de las personas. Así, se ha pensado que el arte pertenece a una especie de mundo espiritual que, pretendiendo ubicarse en posiciones universalistas, se encuentra ajeno a las condiciones materiales de producción de objetos mundanos (García-Canclini, 1977, p.17) y, por ende, no se encuentra sometido a las transformaciones históricas de la producción material ni a determinaciones sociales o económicas.

Desde esta perspectiva, se puede entender al arte como una actividad excepcional que produce objetos (materiales o inmateriales) que trascienden el devenir histórico, superan las diferencias culturales y, además, se encuentran adecuadamente distribuidos y disponibles de manera permanente a hombres y mujeres de cualquier época, nación o clase social (p.18). Sin embargo, desde esta misma perspectiva, si el arte es un concepto trascendente, estático y neutro, es decir, distanciado de las ideas de *desigualdad* y *dominación* y, por tanto, alejado de las luchas por el poder, es posible señalar que es una noción monolítica y cerrada que difícilmente se logrará desmontar, no obstante, es la interpretación que se encuentra en el sentido común de las personas que usualmente asocian lo artístico con el mundo idílico del espíritu y el desinterés.

Esta visión se despliega comúnmente en los manuales y libros de historia del arte, fundamentada en ideas gestadas bajo los impulsos ilustrados del siglo XVIII –que entendían al mundo racional como representación del espíritu de una nación– y consolidada posteriormente en el liberalismo del XIX que, consecuentemente, limitó la definición del arte a cánones y patrones estéticos principalmente europeos, y excluyó cualquier otra forma de expresión cultural que no se enmarcaba dentro de tales parámetros, consolidando así esta noción que, desde este planteamiento, podría ser entendida como hegemónica.

En este sentido, es posible señalar que el arte se ha definido a partir de configuraciones y parámetros desde hace aproximadamente dos siglos. Esta idea ha determinado políticas, configuraciones sociales, límites disciplinares y un conjunto amplio y cambiante de prácticas en el ámbito artístico, principalmente, a partir de los discursos y contenidos de la historia del arte, la crítica de arte o los procesos curatoriales. James Elkins (2007) propone la idea de una definición de arte conformada por límites disciplinares imprecisos y fluctuantes que, a pesar de aquello, ha permanecido constantemente articulada a un perfil determinado que privilegia al artista blanco, europeo o norteamericano y ligado casi exclusivamente a la práctica de la pintura (p.16). Otras manifestaciones, que obedecen a perfiles o cánones diferentes, se han desplegado favorablemente como la inclusión de mujeres, afrodescendientes o artistas de países en vías de desarrollo en exhibiciones y catálogos internacionales, lo que, no obstante, según señala Elkins, no ha logrado desplazar totalmente ese canon normativo de artista que potencia la configuración de la definición de arte señalada.

Sin embargo, desde hace mucho tiempo y desde diferentes perspectivas se ha cuestionado esta definición cerrada. Así, la idea del reconocimiento del arte popular como una alternativa, los diversos acercamientos críticos a esta noción hegemónica agrupados en lo que se denomina crítica institucional o los estudios de producciones artísticas periféricas y políticas que se mantienen alejadas a enfoques o determinaciones sesgadas, se establecen como posibilidades reflexivas y puntos de partida para miradas críticas, o simplemente como pretextos filosóficos para pensar de forma alternativa la práctica artística.

No obstante, a pesar de la identificación y del reconocimiento de la dicotomía entre una noción normativa y un conjunto de propuestas alternativas que intentan conseguir su emergencia a la sombra de su contraparte hegemónica, la definición de arte se mantiene cerrada, inmutable y neutra, aparentemente alejada de las nociones de *desigualdad*, *dominación* o luchas de poder y, obviamente, distanciada de todo lo relacionado con sus consecuencias, lo que provoca un vacío crítico que se despliega estratégicamente alrededor de sus elementos constitutivos fundamentales (artistas, instituciones, crítica, curaduría, museos), configurándolos como productores y difusores de la misma definición cerrada y hegemónica de arte.

Esta configuración, que envuelve a los agentes involucrados en el mundo del arte, se encuentra fundamentada en un cuerpo de *convenciones arbitrarias* compartidas por un conjunto de partes que cooperan y coordinan actividades que se concretan en una práctica común, la práctica artística (Becker, 2008, pp.54-55). En este sentido, las convenciones compartidas y legitimadas a partir de las necesidades del sistema de producción (García-Canclini, 1977, p. 23) determinan tanto la definición cerrada de arte señalada como la manera en la que esta definición opera y afecta a las actividades en el ámbito artístico. En otras palabras, la definición de arte se fundamenta significativamente en estas convenciones. Pero, en este caso y si esto es así, ¿Cuáles son estas convenciones arbitrarias? ¿Quién o qué establece estas convenciones? ¿Cómo operan estas convenciones? Las respuestas a estas preguntas vienen, usualmente, desde ámbitos relativamente externos al mundo del arte como la sociología, la antropología o la historia cultural.

De esta manera, ingresan a la discusión los intentos –con mayor o menor éxito– de las Ciencias Sociales por explicar el fenómeno artístico en tanto producto de las convenciones señaladas, al identificar su importancia como producto cultural o establecer su valor como símbolo o mercancía, así como su trascendencia dentro de una estructura social. Empeños que, sin embargo, se acercan con cierta desconfianza al fenómeno artístico considerándolo, según lo señalado, como parte de un mundo espiritual que debe, necesariamente, evitar cualquier tipo de contacto mundano que profane la reservada cerradura que clausura la idea de arte y pueda evadir conscientemente la comprensión de lo que “escapa indefinidamente a cualquier explicación” (Bourdieu, 2015, p.10) y, de esta forma, se distancie de nociones materiales relacionadas con luchas de poder o distribuciones desiguales de capital. De cualquier manera, estos intentos exponen las consecuencias de la cercanía (o lejanía) de un mundo que se presume racional y objetivo con un mundo marcado por pretensiones espirituales.

En este contexto, aparece la sociología o más específicamente la sociología del arte, que intentará articular estos dos mundos sin dejar de lado la experiencia artística (frecuentemente asumida como ese *algo* que trasciende ambos mundos), esforzándose por abordar una realidad distanciada del espejismo de “los datos inmediatos de la experiencia sensible en los que se revela” (Bourdieu, 2015, p.13), es decir, una realidad en la que sea posible la identificación de elementos y patrones comunes que permitan dar cuenta de la manera en la que ciertas configuraciones afectan la práctica artística, a partir de la identificación de los procesos que conforman el conjunto de convenciones mediante las cuales se fijan las propias estructuras sociales y, también, las formas en las que los diversos planteamientos de los fenómenos artísticos influyen y alteran tanto las propias configuraciones que afectan al arte como a la misma estructura social.

2. Sociedad e individuo

Desde una perspectiva en extremo reductora, para la sociología se han planteado dos problemáticas que, si bien se oponen, se complementan mutuamente. Por un lado, se encuentra la intención por determinar y definir la estructura de los comportamientos sociales que permitiría tanto una comprensión abarcadora de las prácticas sociales como un intento por predecir y advertir potenciales comportamientos dentro de una estructura social, algo que Max Weber refirió como jaula de hierro (*Iron Cage*), en la que se configurarían de manera racional las prácticas sociales (Calhoun, 2007, pp.11-12); y, por otro lado, las acciones individuales que, separadas de un control estructural, actúan según la predisposición y disposición de las experiencias del sujeto inserto en la trama social.

El arte, desde esta perspectiva, ha sido abordado desde las dos posiciones. Es posible advertir tanto una perspectiva estructural en los intentos por identificar los fundamentos sociales característicos que controlan y transforman la producción artística, como también, desde una postura cercana a la identificación de una agencia individual como elemento fundamental del arte, se entiende la acción separada de patrones regulados por normas estructurales previamente configuradas. La Historia del arte, por ejemplo, se mantiene oscilante entre los dos extremos de

este péndulo, intentando identificar elementos externos (sociales o culturales) del arte o, en ocasiones, haciendo énfasis en la influencia de las acciones individuales de los artistas en la producción de su obra.

La dicotomía estructura/acción o sociedad/individuo fue abordada por el sociólogo francés Pierre Bourdieu en su amplia producción teórica. Bourdieu se preguntaba si las acciones de los individuos eran reguladas por alguna forma externa abstracta o por intenciones subjetivas y, a partir de esta reflexión, propuso la identificación de una estructura que configuraba las acciones particulares de los sujetos, que a la vez se encontraban definidas por disposiciones subjetivas. En este sentido, Bourdieu planteó la necesidad del reconocimiento de un espacio social estructurado, al que denominó campo, compuesto por posiciones que se encuentran definidas por relaciones objetivas entre los diferentes actores de este espacio.

Siguiendo este orden de ideas, Bourdieu reflexionó sobre la forma en la que el arte se desplegaba sobre el espacio social, sobre un campo artístico, a partir de dos caminos reflexivos distintos. Por un lado, en su libro *La Distinción* (2002), Bourdieu expone la configuración de gustos y preferencias de producciones culturales en Francia a partir de un complejo despliegue de encuestas, es decir, a través del análisis de datos cuantitativos. Y, por otro lado, en el libro *Las reglas del Arte* (2015), plantea la identificación de un campo específico del arte con características particulares, elementos y actores que definen, en sus dinámicas relacionales, la forma en la que se produce el arte, se configura la práctica de los propios artistas y se define, finalmente, el consumo de todo lo que produce el campo.

En los caminos señalados, Bourdieu expone una perspectiva epistemológica y una definición ontológica sobre el arte y, principalmente, visibiliza una estructura o campo artístico que determina tanto el consumo de las producciones artísticas como la manera en la que los artistas (creadores) configuran sus actos y su agencia individual. Sin embargo, es necesario desarrollar la idea de estructura y espacio social de Bourdieu, antes de seguir adelante.

3. Noción de estructura en Bourdieu

Bourdieu entendió la noción de cultura desde dos posiciones distintas. Por una parte, desde una tradición estructuralista que entendía la cultura como un conjunto de sentidos basados en un consenso compartido, es decir, a través de una suerte de estructura objetivada a partir de la pre-determinación consensuada de sentidos sobre las cosas del mundo. Y, por otra parte, una tradición funcionalista que abordaba el conocimiento humano como producto de una infraestructura social, en otras palabras, desde la identificación de una estructura generadora de pensamiento y acción a partir de procesos de subjetivación (Grenfell & Lebaron, 2014, p.10).

Desde esta perspectiva, Bourdieu entiende la importancia de la estructura como forma fundamental de la vida social de los individuos, e intenta abordar esta noción desde la coincidencia de las dos tradiciones señaladas. Todo lo que el individuo entiende en el mundo se encuentra pre-determinado por los consensos de sentido, pero a la vez como consecuencia de actos individuales de percepción, entonces, se trataría de un problema un poco más complejo que una dicotomía que separe lo estructuralmente determinado de lo individualmente configurado. De esta forma, es posible identificar la existencia de una estructura que se encuentra estructurada y además posee la posibilidad de ser estructurante (Grenfell & Lebaron, 2014, p.10).

Ahora bien, para Bourdieu esta estructura es relacional, es decir, si se considera este proceso como una operación estructurante de pensamientos y acciones, entonces, este mecanismo de estructuración depende tanto de los individuos como de las estrategias en las que se relacionan diferentes formas de pensamiento y acción dentro de un consenso de percepción. La estructura, por tanto, es relacional desde esta perspectiva social. Por esta razón, Bourdieu entiende la estructura como un espacio social, como una metáfora topológica en la que tienen lugar los procesos sociales (Baranger, 2012, p.128).

En este sentido, el espacio social o campo se entiende como una red de relaciones objetivas entre posiciones. Cada posición se encuentra definida por su relación objetiva con otras posiciones que operan bajo una lógica de diferencia (Bourdieu, 2015, p.342), es decir, bajo principios diferenciales que poseen valores determinados que establecen distinciones basadas en las formas de relación de agentes dentro del campo (Grenfell & Lebaron, 2014, p.10). Así, basándose en las diferencias, los agentes –cosas, individuos, instituciones, acontecimientos o fenómenos– dentro del campo adquieren sentido en función de su posición con respecto a otros agentes con los cuales comparten consensos, lo que provoca, según propone Bourdieu, el establecimiento de disposiciones que se presentan como esquemas estructurales generadores de *habitus* (Gartman, 2013, p.35). Para Bourdieu, el *habitus* es un sistema de disposiciones subjetivas que se mantiene condicionado por la estructura objetiva del campo, y es el que da lugar y configura prácticas, comportamientos y gustos específicos.

En este contexto, las diferencias que determinan posiciones y, en consecuencia, configuran el *habitus*, se establecen a partir de la cantidad de capital que un agente posea dentro del campo. En el planteamiento de Bourdieu, los capitales pueden ser materiales o simbólicos, es decir, económicos o culturales. La cantidad de capital que posea un agente en un espacio social define su posición en el campo, y determina y configura su *habitus* (Gartman, 2013, p.36). De esta forma, se crean “clases” sociales que se ubicarían a través del campo en una escala jerárquica que establece, de esta manera, una clase dominante y unas clases dominadas.

Los individuos, dentro de estas clases sociales, se diferencian por la cantidad de capital que posean. Así, en el campo de relaciones objetivas, los individuos con poco capital se encuentran más expuestos a necesidades materiales, lo que ocasionaría un difícil acceso a determinado capital simbólico; de la misma forma, individuos con mucho capital tomarían distancia de las necesidades y dificultades económicas, lo que les permitiría acceder con mayor facilidad a bienes materiales e inmateriales que les garantizarían un aumento de su capital simbólico (Gartman, 2013, p.35). En una síntesis bastante somera, la propuesta de Bourdieu se fundamenta en la identificación de dinámicas sociales, y por tanto relacionales, entre actores en un espacio social estructurado que genera, a través del establecimiento de diversos *habitus* de clase, es decir, procesos de *distinción*.

4. La distinción

La obra de Pierre Bourdieu se encuentra marcada por el desarrollo de una profunda actividad especulativa –posiblemente debido a su formación como filósofo– sin embargo, su producción reflexiva y académica se caracterizó también, en un momento determinado, por un decidido acercamiento al rigor científico del uso de la estadística (Baranger, 2012, p.97). El objetivo propuesto por Bourdieu fue el de visibilizar, desde el rigor científico, las distinciones en gustos y prácticas culturales en el espacio social francés.

En La distinción (2002), Bourdieu intenta mostrar la relación estructural entre la posición económica de los individuos y su estilo de vida cultural, para lo cual, aborda tres grandes grupos considerados como clases sociales –previamente caracterizadas por los organismos franceses estatales– una clase burguesa que detenta una gran cantidad de capital económico, cultural y social; una clase pequeñoburguesa, que no posee suficiente capital, pero intenta parecerse o llegar a pertenecer a la clase burguesa; y, una clase obrera sin mayor cantidad de capital, marcada por necesidades materiales y económicas.

En este planteamiento, las personas que se encuentran en diferentes posiciones de clase están expuestas a diferentes condiciones materiales de existencia, lo que da lugar al establecimiento de formas características de percepción del mundo (Gartman, 2013, p.35). Generalmente, la percepción del mundo legitimada por el *habitus* de clase de los grupos dominantes se impone como patrón legítimo de gusto artístico, cultural y social para el resto de las clases sociales,

proceso que aparenta o se disfraza como “natural” mientras oculta su arbitraria artificialidad estructural (p.36).

Bourdieu despliega en *La distinción* un conjunto de datos a través de los cuales intenta exponer los patrones de gusto y preferencia que, además, permiten identificar diferencias entre clases sociales. Todo el proceso metodológico se basó en encuestas aplicadas a grandes muestras de individuos en distintas ciudades de Francia. Así, en este caso, Bourdieu se acerca a un tipo particular de metodología cercana a una posición positivista en la que los datos se obtienen a través de mediciones cuantitativas. Sin embargo, los datos obtenidos son analizados de manera particular, de tal forma que logren exponer una representación de la noción de estructura como espacio social.

Bourdieu utiliza el denominado Análisis de Correspondencias Múltiples (ACM), que es un tipo de análisis estadístico a partir de una matriz de indicadores que permite la representación de los datos como puntos en un espacio geométrico, permitiéndole generar representaciones gráficas de la estructura (Baranger, 2012, p.131), es decir, propone un acercamiento al consumo de las producciones culturales a través de una investigación cuantitativa que, reemplazando el análisis estadístico estándar basado en los efectos de unas variables sobre otras, opera como una proposición epistemológica que se distancia de la cuantificación positivista (p.141).

Es conocida la inclinación de Bourdieu a las propuestas de Gastón Bachelard, desplegadas en el libro *El oficio del sociólogo* (Bourdieu *et al.*, 2002), donde apuesta por una vigilancia epistemológica rigurosa del objeto de estudio, al proponer la construcción del hecho científico rechazando el empirismo que reduce el acto científico a una mera comprobación (p.25), no obstante, en *La distinción* Bourdieu parte de un acercamiento particular a los análisis cuantitativos de los datos. Para Bachelard (1993), las intenciones por representar objetos de conocimiento a partir de precisión cuantitativa se enfrentan a un obstáculo epistemológico que valora más el realismo de la medida que la realidad del objeto (p.251), en otras palabras, Bachelard propone una reflexión epistemológica sobre el acto de medición más que la valoración de este proceso de medición y sus resultados, como un pretexto para reflexionar sobre el objeto de estudio pensado, desde el positivismo, como completamente objetivo. En este sentido, en *La distinción*, Bourdieu no está interesado en la categorización de las clases sociales y sus preferencias a partir de datos cuantitativos obtenidos a partir de un sistema complejo de encuestas, sino la identificación de relaciones entre agentes en un espacio social que se hace visible solamente a través de un complejo sistema de representación gráfica, obtenido mediante el uso del Análisis de Correspondencias Múltiples (Baranger, 2012, p.145), puesto de otro modo, se pueden advertir las nociones que Bourdieu tiene de estructura en las regularidades en forma de patrones de tendencias estadísticas; y de individualidad, en las distintas disposiciones que generan los diferentes *habitus* de clase que determinan, en consecuencia, las relaciones entre los agentes del espacio social.

Por tanto, es posible advertir una propuesta epistemológica y metodológica, fundamentada tanto en la identificación de distinciones entre diferentes *habitus* de clase a partir de la obtención de datos cuantitativos, como en la construcción de una representación del espacio social en el que estas distinciones se despliegan entre diferentes posiciones en el campo.

5. El espacio social como campo artístico

Con relación al arte, Bourdieu aplica su noción de estructura del espacio social al identificar la existencia de un campo artístico. Este campo fue desarrollado en su libro *Las reglas del arte* (2002), así como en otros textos y documentos (Bourdieu, 1993; 2018). Si bien es posible identificar una propuesta epistemológica en *La distinción* (2002), en estos textos plantea un acercamiento más ontológico.

Para Bourdieu (1993), el campo del arte está conformado por relaciones objetivas entre los distintos agentes que, en competencia por cantidades específicas de capital, conforman principios

de percepción del mundo y formas de juicio estético (p.239). En este sentido, el sistema del campo artístico funciona a partir de la existencia de concursos y competencias con premios y ganancias tanto económicas como simbólicas (cantidad de capitales), por ejemplo, en función de la suma de enlaces que los artistas puedan establecer con galeristas, críticos y curadores, poseedores de cantidades significativas de capital. En estos casos, las instituciones, que operan como los principales agentes dentro del espacio –el Estado, por ejemplo, como principal promotor y cliente al mismo tiempo– funcionan bajo esta lógica. Así, los artistas, como parte de las instituciones relacionadas con el arte (academia, talleres, colectivos) operan también bajo esta lógica, realizando obras de arte que compiten con otras obras realizadas bajo la misma lógica, es decir, el espacio social crea –estructura– a los creadores que establecen –configuran– al mismo campo artístico dentro del cual compiten.

En este contexto, es posible identificar el establecimiento de una estructura que determina las formas en las que se despliegan las operaciones artísticas en el campo, es decir, el espacio social es estructurante en el sentido de la determinación de parámetros bajo los cuales se crean las obras de arte, parámetros que, salvo esos rompimientos de paradigmas artísticos que, dicho sea de paso, también son estructurados, no pueden ser pasados por alto, ya que esta subversión les impediría ser partícipes en la competencia por capitales en el campo.

Sin embargo, también es posible identificar las intenciones por resaltar los aspectos de individuación de los artistas que se despliegan en las relaciones entre agentes. En el arte, especialmente, es posible identificar esta característica particular, ya que cada creador *creado* por la estructura tiene la facultad de definir su producción particularmente, en otras palabras, cada artista genera su propio proceso generador de capital, algo que es reconocido por el propio campo artístico como un valor que permitiría ocultar –o naturalizar– las capacidades estructurantes del espacio social. Esta característica, aparece en ocasiones a partir de la copia de cánones preestablecidos y en otras transgrediendo la norma creando un campo autónomo (Bourdieu, 1993, p.252).

6. Arte y estructuras asimétricas de poder

La propuesta teórica de Pierre Bourdieu está fundamentada en una visión particular sobre el mundo natural y el mundo social, en este sentido, otorga a las Ciencias Sociales un estatus epistemológico diferente al enfocar su atención en la construcción del objeto de estudio (Baranger, 2021, p.21), al que considera distinto a los objetos abordados por las ciencias de la naturaleza. Así, centra su interés en los despliegues epistemológicos y en la conformación ontológica que estos despliegues configuran.

La identificación de una estructura propia del espacio social parte de estas consideraciones sobre el mundo natural y el mundo social. Es clara esta apreciación en las propuestas metodológicas cercanas a lo cuantitativo en varios trabajos de investigación, entre los que se incluye La distinción, que, sin embargo, a través de un uso particular del Análisis de Correspondencias Múltiples, termina en resultados que pueden entenderse como más concretos que teóricos, en otras palabras, resume las reflexiones obtenidas en el desarrollo de una noción de espacio social que va más allá de su configuración como una escueta metáfora topológica, para conformarse como una propuesta de carácter ontológico.

Las relaciones objetivas que se desarrollan entre los agentes del campo configuran el propio campo que las crea, es decir, se presentan tanto desde una perspectiva epistemológica como ontológica. Los *habitus* que determinan prácticas y conductas son resultado de una percepción particular del mundo que se configura, en estricto sentido, desde de las características estructurales del espacio social, a partir de este punto, se conforma el campo en la competición plena por capitales –no solamente simbólicos– que se fijan en bienes, instituciones, productos, cuerpos y clasificaciones concretas, es decir, en la dimensión ontológica de la realidad.

Si esta noción de continuidad “circular” entre epistemología y ontología, o entre estructura e individuo, afecta de manera significativa la vida de los seres humanos, entonces se puede pensar en un problema que va más allá de simples consecuencias metodológicas. En este sentido, si para Bourdieu los actos de clasificación de clases –de los que intentó distanciarse en *La distinción*– son actos políticos, también, la identificación de las relaciones desiguales e inequitativas en los campos son políticas, por tanto, el problema ya no sería ni epistemológico ni ontológico, el problema es político (Baranger, 2021, p.22).

El campo del arte no escapa a esta consideración. Si es posible identificar relaciones desiguales e inequitativas en los despliegues tanto epistemológicos como en las consecuencias ontológicas del campo artístico, ya que representan y tornan visibles las desigualdades de la inequidad social, es posible señalar que son actos de importancia política que pueden ubicarse a partir de las nociones propuestas por Bourdieu.

Probablemente, por estas razones se continúa entendiendo al arte como inocuo, ingenuo y neutro, fruto de lo más puro del espíritu humano, en lugar de comprenderlo como un producto marcado por relaciones de poder asimétricas. El campo de arte, al igual que los otros campos con los que tiene relación, aún se mantiene ligado a estructuras de poder, sin embargo, se ha creado un vacío crítico alrededor del campo, en otras palabras, existen pocas posibilidades de acercarse al ámbito artístico desde una perspectiva crítica –no desde las posturas de la crítica de arte, que sería un tema completamente distinto al abordado por el presente texto–, sino a partir de la identificación crítica de nociones como desigualdad, inequidad, exclusión o dominación en el campo artístico, y especialmente, la determinación de sus efectos y consecuencias. Seguramente, los agentes involucrados en la configuración de las relaciones objetivas del campo (como artistas, críticas y críticos de arte, curadoras y curadores, gestoras y gestores, o comerciantes) mantendrán distancia con este planteamiento, sin embargo, puede ser un proceso crítico y auto-reflexivo necesario. No hay arte “malo”.

Referencias bibliográficas

- Bachelard, G. (1993). *La formación del espíritu científico. Contribución a un psicoanálisis del conocimiento científico*. Siglo XXI editores.
- Baranger, D. (2012). *Epistemología y metodología en la obra de Pierre Bourdieu*. Posadas, 2da edición (1era electrónica).
- Baranger, D. (2021). “A propósito de la epistemología de Bourdieu”. Rubinich, L., Riveiro, M. & Casco, J. (2021). *Bourdieu hoy*. aurelia rivera libros. pp.15-27.
- Bourdieu, P. (2015). *Las reglas del arte*. Anagrama.
- Bourdieu, P. (2002). *La distinción*. Taurus.
- Bourdieu, P. (1993). “Manet and the Institutionalization of Anomie”. *The Field of Cultural Production*. Columbia University Press. pp.238-253.
- Bourdieu, P. (2017). *Manet. A Symbolic Revolution*. Polity Press.
- Bourdieu, P., Chamboredon, J-C. & Passeron, J-C. (2002). *El oficio de sociólogo*. Siglo XXI editores.
- Calhoun, C. (2007). *Classical Sociological Theory*. Blackwell
- Escobar, T. (1986). *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. RP Ediciones/Museo del Barro: Asunción. Buden, 2008
- García-Canclini, N. (1977). *Arte popular y sociedad en América Latina*. México: Grijalbo.
- Gartman, D. (2013). *Culture, Class, and Critical Theory. Between Bourdieu and the Frankfurt School*. Routledge.
- Grenfell, M. & Lebaron, F. (2014). *Bourdieu and Data Analysis. Methodological Principles and Practices*. Peter Lang.