



¿Cómo pensar la creación artística?¹

Carlos Gallegos Elías.
Centro de Estudios Teóricos y Multidisciplinarios en Ciencias Sociales (CETMECS)
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.
Universidad Nacional Autónoma de México.
gallegoselias@yahoo.com.mx

VII ELMECS, Mesa 6. Desafíos actuales para la investigación: ¿Cómo explicar la complejidad de los procesos sociales emergentes?
Tuxtla Gutiérrez, Chis.
03/12 noviembre 2021.

-0-

“La historia es la única posibilidad (...) de captar realidades en movimiento (...) [porque] el problema no es el de formular grandes ‘leyes’ [leyes generales] (...) sino el de dibujar procesos característicos”.

(Vilar, 1998, págs. 92-93)

Pensar la creación artística como un objeto de investigación, supone preguntar si contamos con un *corpus* de conocimiento, de saberes, de procedimientos metodológicos y de herramientas de investigación que todos reconozcamos como una sociología del arte.

Disponemos de distintos acercamientos, sobre todo históricos y un gran número de registros cuantitativos, en un ámbito del conocimiento que podemos identificar como *campo artístico*, en el cual convergen y podemos reconocer la presencia y la actividad de un gran número de agentes con proyectos e intereses distintos, que en gran medida actúan y se entrelazan para conformar un sujeto colectivo.

¹ Una versión anterior fue presentada en el VII Encuentro Nacional y V Encuentro Internacional de Metodología de la Red de Metodología del Nodo Colombia, correspondiente de la Red Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales.



De esta construcción del conocimiento que es el *campo artístico*, sabemos mucho en alguno de sus aspectos, por ejemplo, la historia del arte y sus taxonomías, de las distintas escuelas y períodos en todas las formas del quehacer artístico: la música, la literatura, las artes plásticas; recuentos y análisis de la acción pública y privada en apoyo de la creación o bien, de su ausencia y de sus carencias; registros estadísticos de inversión pública o privada, inventarios del patrimonio, información sobre el mercado del arte, del patronazgo privado y gubernamental, del público que asiste a los eventos, también de los recursos tecnológicos más recientes a los que un artista puede acceder y desde luego, memoria de la crítica de arte.

Es decir, disponemos de registros que dan cuenta de información, conocimientos y saberes sobre distintos aspectos que reconocemos como un gran bagaje reunido a lo largo de mucho tiempo dedicado a pensar sobre la creación artística y quiénes la producen.

Sin embargo, creo que es aventurado pensar en ese *corpus* como una disciplina científica reconocida por todos como una sociología del arte.

Más bien, es un campo complejo y problemático, donde aún tenemos muchas interrogantes sin resolver, donde todavía hay mucho que discutir y que acordar sobre cómo entenderlo.

Creo que el punto de partida es asumir la creación artística como expresión de un proceso social, resultado y confluencia de un conjunto de acciones que concurren para dar lugar a lo que reconocemos como una creación, que desde cualquier ángulo que se le examine es siempre un hecho social.

El proceso de producción artística es un proceso de producción de conocimiento, una suerte de *clivage* que se da a lo largo del tiempo, en el que poco a poco se van depositando los saberes de todo tipo y conforme pasa el tiempo, se acumulan capas de diferentes espesores y densidades que conforman el cauce del río donde convergen muchos afluentes, en una corriente donde abrevamos para producir un objeto artístico o conocimiento.

Como punto de partida, podemos asumir que en tanto proceso la producción del conocimiento y la creación artística responden a las mismas lógicas.



Proceso cuya explicación es un reconocimiento a la herencia intelectual que arranca del momento en que Marx plantea en *La Ideología Alemana* que el arte no es un producto del genio, sino que es una forma de producción y que la especialización artística es fruto de la división social del trabajo y el arte, parte de una ideología, que las clases dominantes generan, aprovechan y usan para perpetuar las relaciones de clase. Una idea que puede entroncar con la concepción del papel social de los intelectuales orgánicos en Gramsci.

Sin duda un artista es también un intelectual orgánico que responde y se explica por su ubicación en la estructura social y sus intereses de clase.

Un punto de partida que siguen puntualmente György Lukács, Nicos Hadjinicolaou con su trabajo para explicar el arte como una expresión de la lucha de clases; T.H. Adorno al explicar la industria cultural; Walter Benjamin con su reflexión sobre la obra de arte en la época de su reproducibilidad mecánica, Friedrich Antal, Arnold Hausser y Marcel Mauss, quienes contribuyeron a permitirnos entender la historia del arte como una expresión social.

Nuestras herramientas son cada vez más precisas y nos permiten describir un fenómeno o un proceso de manera muy prolija y detallada, contar de manera pormenorizada la historia de una escuela de pintura, de una corriente literaria o de instituciones de formación musical como Julliard, Curtis o IRCAM; conocer a detalle la obra de un gran constructor de instituciones como Pierre Boulez en Francia o entre nosotros, Carlos Chávez y su trabajo memorable. O bien, de autores como Maurice Bejart y su ballet del Siglo XX; Jiří Kylián y su trabajo en el Netherlands Dans Theater. Entre nosotros, Guillermina Bravo y la Academia de la Danza Mexicana; Claudia Lavista con Delfos; Miguel Mancillas con Antares. Artistas notables que han marcado un antes y un después en la historia de la danza contemporánea.

Apoyados en los avances del conocimiento informático, podemos describir un hecho, un proceso, un fenómeno e incluso, disponer de un registro estadístico muy preciso sobre casi cualquier tema. Todo eso podemos hacerlo y gracias a ello buscar comprender lo que ocurre en una realidad inimaginable hasta hace muy poco tiempo, en que el mundo de lo virtual es el espacio donde transcurre buena parte de nuestras vidas y de la de nuestros estudiantes, circunstancia que nos plantea en todos los ámbitos retos extraordinarios a las instituciones y los profesores.

En realidad, lo que sucede frente a nosotros es que se ha constituido un campo donde se conjugan y suceden en el tiempo la interacción de múltiples perspectivas, de muchos tiempos



que se dan en un mismo tiempo, de muchos procesos parciales que se dan dentro de un proceso más complejo que los incluye, configuraciones de la realidad que no podemos entender si no asumimos que la concepción tradicional del conocimiento ya forma parte de nuestra historia. Es sólo un punto de partida para entender lo que ocurre hoy.

Creo que estamos en un momento donde nuestros modos de intervención sociológica, nuestras técnicas de investigación, nuestros acercamientos a explicar la realidad de objetos de investigación en constante movimiento y transformación, pese a su alto grado de refinamiento son notoriamente insuficientes para entender lo que ocurre en el mundo.

El mundo que aprendimos a explicar simplemente ya no existe, en prácticamente ningún orden de nuestras vidas. Nos enfrentamos a realidades que desbordan los límites de los acercamientos tradicionales de carácter disciplinario y nos pone frente al reto de responder a una pregunta inquietante: ¿Cómo dar cuenta entonces de esto nuevo que emerge?

La respuesta radica en atrevernos a pensar lo no pensado, más allá de los límites establecidos por los paradigmas con los cuales trabajamos para reflexionar lo que está en los lindes de las disciplinas, entre los intersticios de las disciplinas, en las fronteras entre las disciplinas. Tengamos muy claro que mantenernos dentro de los límites establecidos sólo nos puede conducir a resolver los problemas y las preguntas planteadas por otros, que construyeron sus respuestas en un momento y un espacio distintos. Tenemos que pensar en nuevos objetos complejos que tienen un carácter multidisciplinario, transdisciplinario e interdisciplinario, lo cual plantea muchas preguntas cuya respuesta está en construcción.

Tenemos un gran obstáculo con el cual nos enfrentamos todos los días: la rígida estructura organizativa de nuestras instituciones y la resistencia a nuevos acercamientos para explicar la realidad. Al mismo tiempo está abierto otro camino posible: orientarnos y orientar a nuestros estudiantes a pensar el objeto en movimiento, a verlo desde la historia de lo que queremos investigar, entenderlo como un momento de un proceso en constante cambio.

Entender nuestro objeto es el punto de partida necesario para vernos a nosotros mismos de otra manera. Como investigadores, encontrar, reconocer y desarrollar todas las posibilidades del objeto. Actuar como un sujeto activo que hace preguntas, conjetura y duda de las respuestas posibles, que vuelve siempre a la pregunta de investigación como su herramienta privilegiada. Construir la pregunta es la clave de la investigación.

En tanto investigador, preocupado por entender la realidad, tengo que interrogarme, quién soy como sujeto, cómo me relaciono con el objeto, cuál es el campo problemático de la investigación, cuál es el problema y cuál es la pregunta guía de la investigación, cuál es mi lugar en el campo, desde dónde me coloco, por qué y para qué estoy ahí, por qué y para qué investigo.Cuál es mi propia historia y mi camino para construir el objeto de conocimiento.

Así como nuestros estudiantes deberemos volver a preguntarnos sobre el objeto y cuál es el sentido de indagar sobre él, porque conforme avanza la investigación, las respuestas serán distintas.

... “a través del tiempo y también a través del espacio (...) el movimiento de la historia resulta de la *coexistencia de los campos* y de la *interacción de los factores*, en un movimiento continuo —frecuentemente rítmico, ‘coyuntural’— de relaciones cuantitativas y cualitativas” (Vilar, 1992, pág. 32).

Y desde ahí, desde esa visión construir el objeto de conocimiento. Una tarea que supone una visión comprehensiva del objeto elegido, de las preguntas cuyas respuestas debe indagar, desde la historia del objeto, preguntarse cómo y por qué ocurre lo que ocurre. Y esto es exactamente lo que también tenemos que preguntarnos al analizar el proceso de creación artística, donde el creador debe tener una visión comprehensiva de su intención creativa y deberá volver a cada paso a indagar por qué ocurre lo que ocurre y cómo puede actuar para alcanzar lo que busca.

Me gustaría subrayar que desde mi perspectiva el mundo del arte, el campo de la producción artística es uno de los más complejos porque ahí se expresan y confluyen muchos elementos, ahí interactúan múltiples agentes y procesos. Uno fundamental: el avance del conocimiento científico, que nos permite disponer de herramientas cada vez más desarrolladas y capaces de cumplir múltiples funciones para producir y reproducir la obra de arte, para producir y reproducir innovaciones constantes en las formas y resultados de las expresiones artísticas, formas contemporáneas que las nuevas tecnologías nos permiten reproducir prácticamente sin límite.

También es de tener en cuenta la acción de los proyectos y programas institucionales públicos y privados que apoyan la creación artística o su ausencia, que se expresan en diversas configuraciones y ámbitos de acción. Por otra parte, el papel del mercado del arte y quienes concurren a él como agentes de intermediación, como consumidores y espectadores.

En fin, hay muchos agentes como los que enlisto que juegan y operan en el campo, cada uno con sus propios intereses, complejidad que sólo puede entenderse a través de un ejercicio que atraviese todas los campos disciplinarios.

Comprehensividad que supone un ejercicio que demanda ir más allá, a ver el objeto desde una mirada compleja, a pensarlo desde una visión que reconozca su anverso y reverso; por que no es posible indagar al interior de un objeto, de un proceso e ignorar lo que lo generó, lo que ocurre antes y al exterior. Es necesario comprenderlo como la unidad compleja que es, como un proceso que contiene y resulta de otros procesos.

No propongo ignorar la tradición teórica que nos ha dado las herramientas teóricas y técnicas de investigación de las que hoy disponemos, que han alcanzado un altísimo grado de refinamiento. Lo que planteo es que esa tradición bien mirada, pocas veces nos permite ir más allá de un mero acercamiento morfológico al objeto.

Tampoco, dejar fuera ese *saber hacer* desde distintas ópticas, porque la tarea es lograr que desde ese saber podamos construir un punto de partida y producir conocimiento, desde el dominio que hemos alcanzado en el pensamiento parcelado en disciplinas, lo que necesitamos es resignificarlo en función de nuestras necesidades contemporáneas.

Nuestra tarea es comprender y explicar los dinamismos que están detrás de las nuevas configuraciones en todos los ámbitos de la realidad: sociales, económicos, políticas y culturales, nuevas articulaciones que constituyen esos nuevos objetos que emergen en el mundo contemporáneo.

Objetos de investigación, que son realidades en movimiento, *que al mismo tiempo que son están siendo*. Realidades que se expresan en planos múltiples, en interacciones de distintas dinámicas, tal como ocurre en una puesta en escena en teatro, danza, cine, música, en una producción literaria, en la creación plástica.

La creación artística es la concreción, la articulación de diferentes dinamismos, el punto de condensación que se expresa en un momento del movimiento continuo de interacciones que coexisten en un mismo instante.

Dar cuenta del *momentum* de la producción artística es dar cuenta de su historia, pero no entendida como expresión de leyes generales, sino abierta a múltiples determinaciones que sólo

podemos identificar plenamente al conocer cómo se expresa la conjunción de todos los procesos que confluyen para hacer posible un objeto artístico.

Es la realidad que vemos al asistir a una puesta en escena, al leer literatura o al ver una pintura. *Proceso que siempre es la confluencia de muchos procesos en movimiento*, donde el reto es identificar y saber ver lo que no se ve: las articulaciones y mediaciones que han hecho posible esa expresión artística, cualquiera que sea su naturaleza. La tarea del investigador es saber reconocer, identificar, explicar y desagregar los actos productores y lo producido.

Podemos reconocerlo si asumimos que quien crea es un sujeto colectivo, aún si nos parece que se expresa como un sujeto individual, es un sujeto social concreto que genera una obra artística, cuyas claves de comprensión están en conocer el proceso de producción, resultado social del vínculo que se establece entre las posibilidades y cualidades del artista y su entorno. Es el resultado de una cultura que no es lo que se tiene, sino que en la realidad es más bien en lo que se ha devenido y la competencia artística es la expresión, la condensación sublimada del dominio del conjunto de los medios de la apropiación específica de la obra de arte (Bourdieu, 2002, pág. 216).

La creación es siempre la concreción de la confluencia de un *habitus* socialmente constituido que resulta de una determinada posición ya instituida o posible en la división del trabajo de producción cultural; ubicación donde el artista realiza su obra y se hace a sí mismo como tal. En suma, el *habitus*, tal como nos plantea Bourdieu (1984, pág. 228).

El artista no es un ser excepcional, no es una persona singular, es la expresión de todo el conjunto del campo de la producción artística, un campo que supone, en palabras de Bourdieu (1984) “una relación de autonomía relativa, más o menos grande según las épocas y las sociedades, con los grupos donde se reclutan a los consumidores de sus productos” (pág. 229).

Siempre en palabras de nuestro autor, en un texto que condensa de manera ejemplar su visión sobre el arte, nos plantea:

La sociología de las obras culturales debe tomar como objeto el conjunto de las relaciones (...) *entre el artista y los demás artistas*, y, de manera más amplia, el conjunto de los agentes envueltos en la producción de la obra o, al menos, en la del *valor social* de la obra (los críticos, directores de galerías, mecenas, etcétera) (Bourdieu, 1984, pág. 227).

Todo lo cual conforma un campo donde el creador es un productor social como muchos otros, es un agente más que juega en un campo cultural donde tiene sentido su trabajo, donde es valorado e identificado, descifrado por quienes tienen las claves de su comprensión, que sólo se comprende cabalmente si se asume que su historia es un hecho socialmente construido.

La autonomía del artista encuentra su fundamento no en el milagro de su genio creador, sino en el producto social de la historia social de un campo relativamente autónomo, de métodos, técnicas, lenguajes, etcétera. La historia es la que define los medios y los límites de lo pensable y hace que lo que ocurre en el campo no sea nunca el *reflejo* directo de las limitaciones o demandas externas, sino una expresión simbólica (...) [de] la lógica propia del campo” (Bourdieu, 1984, pág. 235).

Así que el *sujeto* de la producción artística y de su producto no es él, un artista, no es un sujeto individual: es siempre la expresión de un sujeto colectivo. Los productores de obras consideradas artísticas son sobre todo el resultado de la acción de los agentes que tienen intereses en el arte, de todos aquellos a quienes interesa el arte y su existencia, que viven del arte: críticos, coleccionistas, académicos, *art dealers*, conservadores, historiadores del arte y encargados de su gestión (Bourdieu, 1984, págs. 237-238).

Todo lo cual constituye el campo artístico, un campo cultural donde concurren muchos agentes; pero dos esenciales: el productor y quien tiene los medios para apropiarse del producto artístico, apropiación cuyo significado no sólo significa la apropiación económica, también quiere decir comprender, descifrar, valorar y ubicarla en términos de una taxonomía reconocida, que dota de sentido a la obra artística porque la reconoce como parte de un espacio y expresión de un tiempo determinado.

Están en juego dos formas de articulación de realidades que Pierre Bourdieu llama *competencias* (Bourdieu, 2002, págs. 197-198), las del artista como productor, como expresión de su dominio de las técnicas y herramientas necesarias, de sus saberes y sus destrezas que se concretan al producir la obra de arte. Así ocurre en cualquier ámbito, en la literatura, en las artes escénicas, en las artes plásticas, en la música, y aquellas de quien tiene los códigos necesarios para entender y apropiarse de la obra de arte, que sólo existe y es posible en la medida en que es descifrada y un público puede apropiársela.

Apropiación, una posibilidad también construida por quienes le reconocen valor y tienen los medios, los conocimientos y una formación que ha desarrollado las disposiciones necesarias, que corresponden siempre a una condición de clase.

Disposiciones que fueron constituidas y establecidas a lo largo del tiempo por la educación familiar y escolar como una actitud incorporada, que se traduce en el conocimiento de los lenguajes, los códigos, las taxonomías y clasificaciones que permiten *leer* la obra artística, comprenderla y dialogar con ella.

Actitud que sólo se entiende si la ubicamos en el contexto en que se produce, en su tiempo y su espacio.

Modos de ver que se construyen como resultado de los modos de educar en el entorno familiar y en la escuela, donde uno aprende el *orden de las cosas*, las jerarquías, a clasificar por periodos, por corrientes de pensamiento, por autores, por estilos artísticos, por épocas, en suma, la historia del objeto, que va de las percepciones más elementales que se aprenden en la familia y desde los niveles iniciales de la formación escolar, hasta los aprendizajes más complejos y sofisticados que permiten distinguir los matices de la luz, la composición del sonido o del color y los meandros del lenguaje.

Una cultura refinada, una “*disposición cultivada*, como actitud duradera (...) que implica el reconocimiento del valor de las obras de arte y la aptitud para apropiarse esas obras por medio de categorías genéricas” (Bourdieu, 2002, pág. 209), lo cual sienta las bases para transitar a una percepción muy elaborada, una mirada advertida capaz de ver y reconocer un lector informado, capaz de disfrutar la literatura o un espectador informado para reconocer los vínculos y sus preferencias.

Circunstancia que en una sociedad vivida en clases sólo tiene sentido para una minoría informada que, como consecuencia de su herencia familiar, intelectual y escolar, ha podido acceder a ese acervo; una minoría cultivada para quienes ese conocimiento que es una construcción social aparece como algo que le es propio. Un cúmulo de valores que son imaginados y presentados como propios y exclusivos de su condición de clase.

Ignorar que esa *distinción*, que el *gusto* es una construcción social, permite ser presentada como un atributo o una suerte de gracia inmanente que viene con el nacimiento, mientras que la realidad es que se trata –nunca está de más insistir– de un resultado más del acceso desigual a la cultura, una expresión más de la desigualdad social.

Explicación igualmente válida para los creadores artísticos que en gran medida se perciben a sí mismos como seres excepcionales, dotados de cualidades, donde el artista posee un don, un aura, una especie particular de genio, depositario de una suerte de atribución mágica que le fue otorgada al nacer y lo distingue del otro. Excepcionalidad que sirve como fundamento explicativo a un incontable número de investigaciones en la historia del arte que presenta al artista como héroe, hagiografías de un santoral artístico.

Volvamos al enunciado de esta plática. Si el objeto artístico es un producto social, como aquí hemos dicho y reiterado, y si pensamos que el arte es un producto social y que los artistas y creadores y el objeto artístico son expresiones de un momento donde se conjugan y condensan distintas historias que ocurren en un espacio que explicamos como campo artístico cultural, entonces desde una perspectiva metodológica, tenemos que preguntarnos: ¿Cuáles son las interrogantes cuyas respuestas debemos buscar? ¿Dónde y cómo se producen las expresiones del arte? ¿Cómo pensarlas?

El objeto artístico... no sobra insistir, se genera en la confluencia de dos procesos que se conjugan: la construcción del campo y la construcción del *habitus*:

El mundo del arte (...) es (...) un microcosmos que (...) obedece a leyes sociales que le son propias (...) es un mundo que tiene su propia ley (*nomos*), en el cual hay apuestas sociales, luchas, relaciones de fuerza, capital acumulado (...) capital simbólico que puede producir efectos simbólicos, pero también económicos (...) y lo que está en juego es la acumulación del capital simbólico” (Bourdieu, 2010, págs. 37-38).

Es un campo que resulta de una paulatina acumulación de recursos colectivos, donde el papel de la escuela, cualquier escuela, aunque no esté dedicada a la formación artística es proporcionar los elementos para acceder a esos recursos, aunque de manera muy desigual porque su apropiación se da en función de la historia de la clase social a la cual pertenece el alumno, diferenciación social que está antes de la escuela y después de la escuela.

Es en ese campo, donde la familia y la escuela como espacios donde se han construido la historia de cada individuo, donde se construye el *habitus*, como conjunto de disposiciones individuales que articulan al sujeto individual con el sujeto colectivo. Es en esa confluencia donde se expresan las historias de cada uno, donde se aprende a ver, a oír, a dominar los lenguajes (Bourdieu, 2010, págs. 39-40).



Donde se aprenden los códigos que permiten interactuar socialmente y entre ellos, los lenguajes que dan paso a la creación artística; herramientas para crear y reconocer el arte que debe entenderse también como una expresión más de la diferenciación social y la dominación.

Bibliografía:

- Bourdieu, P. (1984). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- Bourdieu, P. (2002). Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística. En D. Navarro, *Image 1. Teoría francesa y francófona del lenguaje visual y pictórico* (pág. 238). Cuba: Casa de las Américas.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Argentina: Siglo XXI.
- Vilar, P. (1998). *Pensar la historia*. México: Instituto Mora.



VII Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales
Migración, diversidad e interculturalidad:
Desafíos para la investigación social en América latina