

**Reseñas de libros e informes / Book and Report Review**

---

***La Nueva Sociología de las artes. Una perspectiva hispanohablante y global.* Arturo Rodríguez Morató y Álvaro Santana Acuña (eds.).  
Barcelona: Gedisa, 2017**

**Juan Arturo Rubio Arostegui**

Universidad Antonio de Nebrija

jrubio@nebrija.es

Articular una monografía coral en castellano en la disciplina de la sociología de las artes es una tarea ciertamente complicada. Los enfoques de las ciencias sociales sobre el arte en España son minoritarios en estas comunidades académicas si bien es todavía menos acusado en el campo de la sociología que en el campo de la economía del arte. La actividad científica en la sociología de las artes presenta en España indicadores poco optimistas: la inexistencia de programas de doctorado específicos de la sociología del arte, la ausencia de proyectos de investigación en concurrencia competitiva de las convocatorias regionales o nacionales de Retos o Excelencia del Sistema I+D+I o el déficit de internacionalización de la producción en las revistas internacionales punteras. La producción científica española se restringe a algunos programas de doctorado interdisciplinares entre los que habría que destacar. Algunos indicadores, por el contrario, nos pueden hacer una interpretación errónea, como es la búsqueda de tesis doctorales en la base de datos TESEO. En los últimos años quince años, se han producido 187 tesis doctorales, tomando como criterio de búsqueda en el tesoro "Sociología del arte". Ahora bien, desde una valoración de contenido, la mayoría de los trabajos proceden de disciplinas que tienen que ver con la sociedad y el arte en general desde enfoques humanísticos, históricos, educativos o de la amalgama de las ciencias de la comunicación: en cualquier caso se trata, salvo casos puntuales, de trabajos alejados de las co-

rrrientes y de las teorías clave de la sociología de las artes. En definitiva, solo falta echar un vistazo a la producción editorial en lengua castellana para encontrar monografías sobre sociología de las artes en muy contadas editoriales y en la labor editorial de la SGAE a través de su fundación.

En el libro editado por Gedisa, los contenidos seleccionados por los editores Arturo Rodríguez Morató y Álvaro Santana Acuña responden y se refieren a las teorías de sociólogos predominantes en esta especialidad académica. En muchos artículos se parte de las tesis del *habitus* de Bourdieu como cultura interiorizada de los sujetos (Muntanyola Saura, en el caso del campo coreográfico) pero también hay trabajos que discrepan y otorgan una mayor relevancia a lo material, al objeto-en-sí del arte (Dominguez Rubio, en el caso de los materiales del MOMA de Nueva York; De la Fuente en el caso del hormigón y la arquitectura; Marta Herrero en el del caso escocés del cálculo del valor del arte en las subastas). En otros, se parte de los mundos de Becker como es el caso en el trabajo de Marisol Facuse en el trabajo etnográfico de la compañía Jolie Môme. Además de Bourdieu y Becker se recurren a otros sociólogos ya clásicos tales como Henion, Menger, Collins o Di Maggio que funcionan como premisas para el planteamiento teórico de los autores de este volumen.

El libro también responde a lo que más ha investigado en la sociología del arte desde mediados del siglo xx: los procesos interaccionistas de la producción y la creación artística, los procesos

de selección y consagración de las artes en los que se incluyen las culturas evaluativas, los efectos de las instituciones sobre el propio proceso creativo. Se echa en falta, no obstante, algún capítulo sobre la cuestión de las profesiones artísticas (si bien en el trabajo de Facuse hay una tematización sobre la cuestión de los intermitentes en el sector de las artes escénicas en Francia), la recepción y el consumo del arte y la ausencia de los efectos de la transición al digital de las artes, algo que es imperativo hoy en día y también otros contenidos que tuvieran un enfoque macro sobre la esfera del arte, a pesar de que, en alguna medida, el capítulo de introducción sobre la sociología de las artes que elabora Rodríguez Morató tiene dicha pretensión. Estas ausencias temáticas señaladas se podrían haber paliado con trabajos de autores (algunos no sé si tan nuevos) españoles con una producción contrastada como son el caso de Francisco Aix Gracia, Joaquim Rius Ulldemolins u otros más consagrados como Antonio Ariño, entre otros.

Si bien metodológicamente el denominador común de los capítulos de libro es de cierta solvencia, con respecto a las conclusiones no todos los trabajos presentan un nivel similar en lo conclusivo con independencia del enfoque metodológico empleado. En general destacaría los trabajos de corte etnográfico que conforman un porcentaje importante en el conjunto del libro. Asimismo, el libro adolece de un prólogo que tematice con cierta envergadura las contribuciones de los autores. Es muy sugestivo el capítulo introductorio que elabora Arturo Rodríguez Morató quien introdujo a finales de los ochenta en España con sus trabajos sobre la sociología de la música en España. Hay que reconocerle la labor pionera al profesor de la Universidad de Barcelona pues es fácil a través de su labor académica distinguir entre un antes y un después en la producción sociológica española en el campo de las artes y la cultural. En el capítulo introductorio da con las claves académicas para entender la génesis y el desarrollo internacional de la sociología del arte y en concreto de la producción en lengua castellana desde una perspectiva diacrónica, pero apenas dedica dos o tres páginas para despacharse con los doce capítulos restantes. Por ello, el resto de esta reseña haré re-

ferencia a aquellos trabajos que me parecen más relevantes dada la imposibilidad de hacer una valoración exhaustiva de cada uno de ellos.

Intentar verificar dónde se produce la innovación y la creatividad en el marco de los discursos contemporáneos-ideológicos en donde la creatividad y el emprendimiento nos impiden ver el bosque no es una tarea fácil. El trabajo de Vanina Leschziner parte de la teoría de la creatividad de Bourdieu para falsarla en el campo de la alta cocina argumentando que la innovación surge de las posiciones intermedias de los campos culinarios, si bien la autora parte de una visión algo recordada de la creatividad en la teoría de Bourdieu, pues el sociólogo francés no concluyó, tal como se afirma en el capítulo, que la creatividad surja del polo de la reputación artística o de los artistas más consagrados, sino de aquellos outsiders del campo, tal como hemos podido observar en el caso de la danza contemporánea y los centros coreográficos nacionales franceses (Faure, S., 2008, entre otros). El capítulo desarrolla a través de un enfoque etnográfico cómo los factores del entorno con altos niveles de competitividad son cruciales para explicar los estilos culinarios de éxito en el caso de Nueva York y San Francisco y cómo los chefs de alta cocina enfocan sus estrategias de diferenciación e innovación en función del entorno social distinto en ambas ciudades norteamericanas. A nivel conclusivo la autora introduce al final del capítulo el concepto de “autoconcepto” de un chef como recurso explicativo; algo que no ha tenido desarrollo alguno a lo largo del capítulo. El autoconcepto, inspirado en la filosofía pragmática de J. Dewey, “constituye una herramienta heurística que permite explicar, por un lado, variaciones al nivel de la acción individual que no se explican por medio de factores organizacionales o estructurales” (pág. 55). No sabemos dónde quedaron las premisas teóricas de Bourdieu al comienzo del capítulo con dicha conclusión.

Otro trabajo que parte de la teoría de los campos de Bourdieu desde un enfoque etnográfico es el de Dafne Muntanyola que trata de explicar cómo funciona un ensayo de danza como práctica artística y cultural a través de la reputada compañía de danza Wayne McGregor Random-Dance,

principalmente. La autora se apoya en la premisa de que “las decisiones creativas que se toman en un estudio de danza [...] emergen principios de organización social basados en la intersubjetividad e interacción” (pág. 142). Sin poner en duda esta aseveración, hay un *a priori* que no se tiene en cuenta y es el concepto de proyecto artístico del coreógrafo y que forma parte de la propia teoría del sociólogo francés (Aix Gracia, 2014, lo analiza en el caso del flamenco en Andalucía). El proyecto artístico tiene un valor fundamental para entender la comunicación en el estudio de danza, tanto en la obra que se esté ensayando como del valor que los bailarines otorgan al trabajo anterior de dicho coreógrafo. La comunicación del coreógrafo con los bailarines se legitima desde este hecho también y no solo desde el análisis de la musicalidad, la escucha y la fiscalidad “como indicadores de habilidades sociales y creativas” (pág. 143). Asimismo las decisiones en el estudio de danza tienen un grado de consenso muy relativo y variable según los casos debido a la prevalencia del proyecto del coreógrafo (su idea previa, su música ya elegida, sus sensaciones y mundos tan personales que quiere transmitir al espectador, su capital simbólico en el campo coreográfico) frente a las posibles decisiones de los bailarines. No podemos negar la interacción necesaria que se da en el proceso creativo entre los intérpretes (y el valor académico de cómo lo analiza Muntanyola) y el coreógrafo, pero es difícil sostener y explicar dicha interacción “de las decisiones artísticas que los miembros de la compañía toman conjuntamente” soslayando lo referido al proyecto artístico del autor de la obra como un *a priori*. Dicho de otro modo, ¿Cómo explicaríamos la interacción en el ensayo de los bailarines con los Balanchine, A. Gades, N. Duato, M. Bejart, J. Kylian sin hacer referencia a su proyecto coreográfico? La sociología de las artes, de acuerdo con Vera Zolberg (2003) no debe caer en la contextualización acrítica ya que corre el riesgo de “trivializar el arte en general” a la hora de evaluar las obras artísticas y/o sus géneros.

Otros capítulos también de enfoque etnográfico más sobresalientes son el de Marisol Facuse sobre la compañía Jolie Môme en Francia y el de

Marian Misdrahi sobre la evaluación artística por pares en Quebec (Canadá). El primero, analiza el sistema francés de los intermitentes en el campo teatral de una compañía “militante” y comprometida con las causas sociales y no subvencionada por ninguna institución pública francesa y que sobrevive entre la autonomía y la precariedad (entendida a la francesa que es sinónimo de dignidad en el caso español) en el mercado alternativo de las artes de la calle a partir de los significados que los propios componentes de la compañía dan a sus experiencias. El análisis de caso permite comprender además de la división de funciones laborales en la compañía que tienden a reproducir las lógicas del modelo patriarcal los límites del mercado escénico francés público. Por otro lado, el artículo de Misdrahi entra de lleno en el terreno de las culturas evaluativas de las artes y la importancia que ello tiene, por ejemplo en las diferencias de talento entre los artistas que establecen las subvenciones públicas a la hora de explicar la creatividad de acuerdo a la teoría de P. M. Menger (2009). Fruto de su tesis doctoral, el capítulo supone un avance muy significativo en el conocimiento en las formas de otorgamiento de las subvenciones públicas en este caso de las artes visuales a través de la etnografía realizada en los procesos de evaluación de los comités o paneles de pares artísticos en Quebec. La autora desgrana y analiza cómo los pares evalúan la innovación, la calidad, la pertenencia de la obra evaluada a las formas contemporáneas en un continuo que va desde la obra fuera del campo hasta las más meritorias y excepcionales que son las que reciben la subvención, concluyendo que los miembros de los comités artísticos al igual que sucede en el campo académico (Lamont, 2009) “tienden a favorecer una comprensión pragmática de la evaluación. Lo cual significa, en efecto, considerar primero la calidad intrínseca de las obras [...] pero sin dejar de lado las implicaciones políticas”. (pág. 237).

Por último, el valor que nuestro tiempo otorga hoy a la creatividad como discurso y como ideología, y en concreto a la dimensión que las políticas culturales locales otorgan a la creación artística también se examina en este volumen. Matías I. Zarlenga analiza el caso de los centros de

creación en Barcelona (Programa las Fábricas de Creación del Ayuntamiento de Barcelona). La pertinencia del objeto de su trabajo es evidente dado el surgimiento de estos centros en algunas de las grandes ciudades españolas. Partiendo de la noción de ritual establecida por R. Collins, el autor establece una distinción entre Rituales de Creatividad, Escenarios Creativos y Marcos Creativos que tratan de encajar taxonómicamente la variedad de centros artísticos analizados para también intentar

explicar la incidencia del continente (los centros de creación) sobre el contenido (las obras y los artistas). Ahora bien, el trabajo debería ir algo más allá que la mera clasificación de los centros de acuerdo al marco conceptual y explicar la incidencia de estos centros en un marco más amplio: su influencia en los propios campos artísticos, en los rendimientos de la política cultural según los objetivos de la política local y la de los propios centros, objeto de estudio, por ejemplo.