

# Reseñas

## Art and Social Theory. Sociological arguments in Aesthetics

AUSTIN HARRINGTON

Cambridge, PolityPress, 2004

Con esta obra, Austin Harrington logra la nada fácil tarea de resumir lo más relevante de la sociología del arte de los últimos dos siglos. Una somera lectura del índice muestra que estamos ante un amplio tratamiento de los temas sociológicos más importantes. La estética kantiana, la relación entre el arte y la política (en sus diversas vertientes sociológicas, humanistas, feministas y hasta post-colonialistas), la cultura de masas, el modernismo y los discursos de la posmodernidad, pasando por las diversas «muertes del arte», el idealismo y la utopía, encuentran aquí una muy estimulante y concisa elaboración; lo que sin duda hace de esta obra una de las más didácticas introducciones a tan compleja disciplina como es la sociología del arte.

Pero quizás «sociología del arte» no sea aquí el término más apropiado, pues sin duda una de las virtudes más destacables del estudio de Harrington es su escepticismo hacia toda «teoría» que pueda subordinar el valor autónomo de la obra de arte. El texto no aborda el arte como teoría social, sino más bien aborda el arte y la teoría social del arte. La matización es pertinente, toda vez que apunta a una interpretación del arte de forma plural, tanto en su historia como en su sociología, pero reservando siempre un grado suficiente de autonomía a la tarea del artista y a su obra misma. Así, para Harrington, el arte no se analiza satisfactoriamente como mero resultado de convenciones sociales, aun cuando, sin duda, estas convenciones o «teorías» podrán siempre aportar múltiples posibilidades interpretativas. El arte es más bien entendido como «fuente de conocimiento existencial y social cuyo valor es propio pero nunca inferior al contenido de las ciencias sociales» (p. 3). Afirma Harrington que el valor del arte es *sui*

*generis* y «la teoría social no puede por sí misma generar juicios estéticos sobre obras de arte»; es capaz de «analizar e interpretar el valor, mas no puede por sí misma fundamentarlo» (p. 3). Asimismo, marca una clara diferenciación entre concepciones metafísicas (aquéllas que «no pueden ser satisfechas en una determinada realidad socio-histórica sin alcanzar conclusiones distorsionadas y excluyentes») y las sociológicas, aquéllas que abordan los requisitos materiales e ideológicos de la obra en un contexto histórico determinado. Será esta última categoría la que nos ocupe a continuación.

Tras su introducción, el libro comienza elaborando el espinoso tema del valor estético de la obra del arte entendido como valor político. A través del trabajo de autores como Geroge Dickie o Arthur Danto, Harrington desarrolla una concepción del objeto de arte como valor institucional atribuido por una autoridad política determinada, y examina las condiciones bajo las que el calificativo de «obra de arte» pueda ser aceptado socialmente. Pasando a una crítica socialista convencional, Harrington no niega el concepto de la obra como receptáculo ideológico o como expresión de los intereses dominantes (postura adoptada, entre tantos, por Janet Wolf o John Berger en su ya clásico *Ways of Seeing*), pero sí asegura que estas posiciones tienden a reducir la creación como mero resultado de las relaciones sociales de producción. Como bien aclara, el problema imperante en estas aproximaciones sigue siendo su limitación a la hora de explicar las enormes diferencias cualitativas existentes entre aquellas obra que incluso respondan a los mismos intereses o condiciones de producción.

En esta línea Harrington identificará tres limitaciones fundamentales en la crítica marxista

ta. La primera limitación consistirá en la imposibilidad de acreditar suficientemente el desarrollo de formas autónomas o códigos estéticos independientes. En segundo lugar, pero en estrecha relación con lo anterior, el marxismo parece tender a marginar las posibles contribuciones de determinadas estructuras socioeconómicas. A este respecto ciertos ejemplos son oportunos. Gran parte de la ideología de la cultura de masas y de la sociedad del espectáculo dependen crucialmente de su contenido estético y de su capacidad de seducir visualmente a una potencial audiencia masiva (el nacimiento de la propaganda visual y mediática así como la industria de las relaciones públicas es consecuencia directa de este fenómeno). Piénsese, por ejemplo, en las importantísimas aportaciones estéticas de Albert Speer o Leni Riefenstahl a la ideología nacionalsocialista, en el racionalismo o el futurismo como representantes de la arquitectura y la estética visual apropiadas por el fascismo italiano o en la aportación del constructivismo ruso o la iconografía de la Revolución. Igualmente, las diversas estéticas de la publicidad jugarán un papel determinante en la consolidación ideológica del capitalismo y en la representación de su escenario político como escenario publicitario. La representación política en la actualidad depende enormemente de su representación mediática y de su susceptibilidad de difusión para el consumo, como cualquier otra mercancía. Finalmente, Harrington identificará en el marxismo un desprecio reflexivo hacia los artistas individuales como agentes creativos —que una obra de arte no aspire a denunciar determinadas condiciones sociales no es ni mucho menos incompatible con las más alta creatividad artística. En resumen, «las cuestiones sobre el poder social son relevantes para las cuestiones de valor estético, pero las cuestiones de valor estético no son reducibles a cuestiones de poder social» (p. 53).

En esta misma línea interpretativa, Harrington aborda la obra de Georg Lukács y de ciertos autores destacados de la Escuela de Frankfurt. Retoma así la crítica a la excesiva «dependencia política» de la obra de arte, y a su reducción y homogeneización al mensaje primario de lo social, ya como denuncia de la injusticia, ya como promesa de emancipación. Pero, con todo, entiendo que, aun cuando estas críticas sean válidas y siempre necesarias, no debe olvidarse que la visión frankfurtiana del arte ha de enmar-

carse en el contexto de la Teoría Crítica, tal y como fue entendida por Horkheimer su *Teoría Tradicional y Teoría Crítica*; esto es, en el proyecto de consumación del materialismo histórico con vistas a la transformación del capitalismo. Una vez acordado este propósito primario, y no cualquier otro, a la labor del crítico, el arte parece necesariamente destinado a ser interpretado como mero eslabón en un proyecto ideológico concreto —aspiración por cierto, que en lo esencial ya fue recogida en muchos de los textos fundacionales de los diversos modernismos en arquitectura, como pueden ser los tratados de Le Corbusier o Walter Gropius así como el manifiesto sobre la ciudad futurista de Antonio Sant'Elia en 1914. Sin duda, y entre paréntesis, observamos en este caso una clara simetría entre las aspiraciones de ciertos movimientos artísticos con las de ciertas escuelas de pensamiento.

Por otro lado, Harrington ofrece una convincente crítica a la tesis evolucionista del arte en la *Dinámica Social y Cultural* de Pitrim Sorokin, tesis acomodada en similares prejuicios a los ya mencionados. Sorokin calificó el arte «primitivo» de «arte ideacional» mientras que el arte propio de las culturas tecnológicamente avanzadas, lo fue de «arte de los sentidos» —una percepción historicista del arte presentada, una vez más, como ciencia empírica, pero carente de toda justificación. Y en este sentido, el evolucionismo y el historicismo en general es visto por Harrington en su vertiente más reductivista, hasta concluir que su modelo teórico «no puede ser aplicada de manera uniforme a los acontecimientos históricos» (p. 68).

Otro de los autores tratados por Harrington es Georg Simmel y su célebre ensayo sobre la metrópolis moderna, cuya sobreabundancia de imágenes e información visual crearán esa anestesia estética que Simmel identifica en una de las típicas estampas de nuestro tiempo, la figura del *blasé* —el individuo refugiado en la mirada absoluta apatía e indiferencia como mecanismo de defensa. Ni que decir tiene que esta concepción de la metrópolis moderna como organismo fantasmagórico de imágenes y sucesos, como escenario de la memoria y del anonimato, en el que la racionalidad organizativa será sólo una apariencia más, acontece también, como no, en Walter Benjamín y en Baudelaire.

Obviamente, un libro tan ambicioso como éste no puede estar exento de ciertas dificultades. Para aquellos familiarizados con parte de

este material, su tratamiento quizás sea en ocasiones algo esquemático o excesivamente selectivo. (Una breve alusión a la crítica marxista en las primeras obras de Baudrillard, por ejemplo, hubiera ayudado a explicar más convincentemente sus juicios estéticos y lo que en él pueda entenderse por «postmodernismo»). Quizás también falte por escribir lo que sería el reverso de esta obra, es decir, «la teoría social y el arte», o la cuestión de cómo el arte de esta obra, es decir, «la teoría social y el arte», o la cuestión de cómo el arte ha influido en la teoría social. Y es que subyace en Harrington un proceso unilateral de información: el que va de la idea del arte al objeto del arte, del autor al artista, de la palabra al objeto, etc. Podrían ofrecerse algunas sugerencias al respecto, como por ejemplo la obvia influencia de Kafka en la sociología de la ciudad formalizada más tarde por Simmel y Kracauer, o en el interés benjaminiano por la ciudad y en la atención de Baudelaire a la figura del *flâneur*. Cabría mencionar, en este mismo sentido, cómo el cubismo pictórico influiría notablemente también en la arquitectónica formalizada por los grandes maestros del modernismo. Todos estos, y probablemente muchos otros, servirían de claros casos en los que la obra de arte precede y da lugar a sus posterior formalización teórica.

Quizás una de las conclusiones más perennes de este libro sea también una de sus últimas. Tras considerar los diversos argumentos del «postmodernismo» y su ya dilatada retórica sobre «la muerte del arte», Harrington finaliza con lo que sólo puede ser la única obligación fundamental del artista: «En el mundo de hoy, los artistas tienen una labor que desempeñar como testigos del sufrimiento y la explotación en rincones olvidados del mundo», una labor de «desafío al imperialismo y la militarización». Los artistas tienen la responsabilidad de ser «guardianes de la esperanza, la imaginación, el coraje y la confianza en que otro mundo es posible» (p. 206). Si bien en un sentido menos literal y dogmático, sin duda, retomamos aquí el principio ético de la obra tal y como lo interpretaron muchos frankfurtianos, pues como bien propone Harrington el abandono total de estos ideales (mucho más que las complejidades y ambigüedades estéticas que nos rodean), constituiría la verdadera catástrofe y la definitiva «muerte del arte».

En suma, el volumen de tendencias cubierto por este libro es admirable, como también lo es la claridad y la sencillez de su prosa, que hacen un placer la lectura de una obra tan recomendable.

Daniel MIELGO BREGÁIS (UCM)