

Pierre Bourdieu. Lógica disposicional, museos y usos de la fotografía

Pierre Bourdieu. Dispositional logic, museums and uses of photography

Rafael García Alonso

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

El tratamiento sociológico de Pierre Bourdieu sobre la producción y recepción de imágenes constituye un importante hito en la génesis de su obra. Este artículo analiza sus reflexiones sobre los museos y la fotografía teniendo en cuenta su ambición de hallar modelos invariantes, universales, aplicables a contextos concretos. Metodológicamente, hemos revisado numerosos textos y entrevistas suyos que abordan directa o indirectamente el estatuto de las imágenes, así como otras aportaciones clave de su epistemología, y de su concepción del *espacio social*. Nuestro artículo evidencia cómo el esclarecimiento de su filosofía relacional y *disposicional* es indispensable para revisar sus observaciones y declaraciones sobre la imagen. Este planteamiento es novedoso en la bibliografía sobre el tratamiento de las imágenes en Bourdieu. Concluimos que, según el sociólogo francés, la significación y las funciones que las imágenes fotográficas tienen para distintos grupos, clases y fracciones de clase está ligada a la incorporación de estructuras objetivas en el seno del espacio social entendido como sistema flexible y dinámico cuya filogénesis debe ser investigada de modo simultáneo a la ontogénesis de los agentes sociales. Complementariamente, el uso de la fotografía por Bourdieu constituye una *toma de posición* destinada a romper con la dicotomía entre investigación y compromiso.

PALABRAS CLAVE: Sociología del arte; comprensión: imágenes; homología; grupos.

ABSTRACT

Pierre Bourdieu's sociological approach of the production and reception of images represents a significant milestone in the development of his work. This article analyzes his reflections on museums and photography, considering his ambition to identify invariant, universal models applicable to specific contexts. Methodologically, we have reviewed numerous of his texts and interviews that directly or indirectly address the status of images, as well as other key contributions to his epistemology and his conception of social space. Our article demonstrates how clarifying his relational and dispositional philosophy is essential for reviewing his observations and statements on image. This approach is novel in the literature on Bourdieu's treatment of images. We conclude that, according to the French sociologist, the meaning and functions attributed to photographic images have by different groups, social classes, and class fractions are linked to the internalization of objective structures within social space -understood as a flexible and dynamic system whose phylogenesis must be examined alongside the ontogenesis of social agents. Furthermore, Bourdieu's use of photography reflects a stance aimed at bridging the gap between research and commitment.

KEY WORDS: Sociology of art; understanding; images; homology; groups.

1. INTRODUCCIÓN Y METODOLOGÍA

La extensa obra de Pierre Bourdieu (1930-2002) entraña una filosofía relacional que pretende explicar teóricamente la realidad empírica. Ambiciona estructurar un conjunto de categorías –habitus, campo en sus distintas concreciones, diversos tipos de capital...- que faciliten la *comprensión* de la realidad. Conceptos cuya operatividad debe ser puesta en juego al abordar hechos sociales concretos. Que aspira, igualmente, a escapar del juego de dualidades habitual en el pensamiento cotidiano y académico que diferencia, por ejemplo, lo cuantitativo de lo cualitativo, lo teórico de lo práctico, lo individual de lo colectivo, o lo consciente de lo inconsciente. De modo análogo, ha pretendido transgredir las segmentaciones académicas que fosilizan en núcleos estancos diversas aproximaciones teóricas. De ahí que sostenga que su propia *génesis* investigadora como sociólogo no es ajena a las enseñanzas obtenidas en sus primeros trabajos etnológicos en Argelia. Es más, su obra no sólo tiene conexiones con la filosofía, sino que, como veremos, pretende formular una teoría de la acción que denomina *disposicional* destinada a dar cuenta de forma realista de la realidad social. Tal planteamiento le permite

elaborar una estética -aunque ironice sobre la solemnidad con la que parece investido tal término (Bourdieu, 2013: 80.)- cuya primera conceptualización sintética, el artículo *Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística* (1968), abordó este tema en estrecha vinculación con los estudios que previamente, en 1965, había publicado sobre los *usos* de la fotografía. Esta herramienta había sido empleada por él mismo en su trabajo etnológico facilitando que, de modo autorreflexivo, se interrogara sobre su potencial heurístico. Las imágenes fotográficas que Bourdieu tomó durante su estancia en Argelia entre 1958 y 1960 le sirvieron no sólo como instrumento de investigación, documental, sino también como modo de aproximación a los sujetos fotografiados de los que nunca olvidó que eran personas (Bourdieu, 2011: 219.) y no distantes *objetos* investigables. En el mismo año 1968, señaló que era necesario “captar la lógica del error” (Bourdieu, 1975: 14.) que lleva, de modo especialmente nefasto, a disociar la teoría, el método y las operaciones de investigación. Por el contrario, es saludable que estas tres facetas se retroalimenten mutuamente; algo que sucedió con sus investigaciones sobre los usos de la fotografía (1965) y sobre el público de los museos (1969); ambas referentes a la *relación* que distintos grupos sociales mantienen con las imágenes.

Metodológicamente, se han revisado numerosos textos, conferencias y entrevistas suyos que abordan directa o indirectamente el estatuto de las imágenes, así como otras aportaciones clave de su epistemología y de su concepción del *espacio social*. Tal revisión nos ha hecho preguntarnos sobre su evolución teórica. A nuestro juicio, si bien su obra experimenta una evolución que corrige, tal como confiesa en 1992, la concepción “intelectualista” (Bourdieu, 2005: 459.) presente en su formación, y en el citado trabajo sobre la percepción artística, su línea de trabajo está dotada de notable continuidad en la que el concepto de *habitus* -presente ya en su caracterización de la fotografía como un arte “medio”- fue complementado más adelante con el de *campo*.

2. INVESTIGACIÓN SOCIOLOGICA, FILOSOFÍA RELACIONAL Y TEORÍA DE LA ACCIÓN

En 1994 -ya con importantes publicaciones entre las que *La distinción* (1979), *El sentido práctico* (1980) y *Las reglas del arte* (1992) son piezas fundamentales- Bourdieu afirmaba que, tras la realización, fundamentalmente en Francia, de sucesivas investigaciones pretendía demostrar la *validez universal* de los modelos que había ido diseñando. El objetivo sería “captar lo

invariante, la estructura, en la variante examinada” (Bourdieu, 1997, p. 13). Por ejemplo, la *ley de legibilidad* (#3) de las obras artísticas expuesta en su estudio (1966) sobre los museos europeos y su público. En una conferencia de 1986 ante público estadounidense había sintetizado su trabajo como *constructivist structuralism* (Bourdieu, 1988^a: 127.). Esta catalogación pretende escapar a la alternativa entre realismo y nominalismo, y está igualmente ligada al intento de superar la acartonadamente escolástica entre estructura e historia (Bourdieu, 2003d: 214.), permitiendo que su propio trabajo pueda denominarse también *estructuralismo genético*. En efecto, el *espacio social*, como noción y metáfora más genérica, alternativa a la de sociedad, está formado por estructuras objetivas, concretadas en distintos *campos* (económico, político, religioso, cultural, etcétera) las cuales orientan las prácticas y representaciones subjetivas (percepción, pensamiento, apreciación) de los sujetos interactuantes; los cuales (Bourdieu, 1998^a: 137.) pugnan por conservar o modificar dichas estructuras. El investigador debe dar cuenta de las características y de la *génesis histórica* de unas y de otras situándolas, por tanto, en el tiempo y en el espacio. De esta forma, Bourdieu reconoce su deuda con Max Weber quien habría aplicado el “modo materialista de pensamiento” (Bourdieu, 1991: 38.) al terreno de lo que desdeñosamente los marxistas consideran *supraestructura*. Así, por ejemplo, es necesario “describir las condiciones económicas y sociales” (Bourdieu, 2003d: 218.) del campo de producción artística incluyendo la concepción del artista moderno y de los poderes “cuasi-divinos” (Bourdieu, 2003^a: 218.) que se le atribuyen. Esta imagen idealizada –extensible al mundo intelectual, al mundo del arte, y en general a los bienes simbólicos– influye, además, en la oposición de muchos intelectuales al “análisis sociológico” (Bourdieu, 1997: 9.). Con ello, reniegan de “la *representación realista de la acción humana* que es la condición primera de un conocimiento científico del mundo social” (Bourdieu, 1997: 9. *Cursivas nuestras*).

Los adjetivos “constructivista” o “genético” revelan cómo Bourdieu pone el acento en la historia, siempre inacabable, que afecta a cualquier sistema. De ese modo, subrayaba un factor menos frecuente en el estructuralismo de Roland Barthes o de Claude Lévi-Strauss, aunque la distancia fundamental era su insistencia en la actividad de los agentes, individuales o grupales, los cuales no son “meros epifenómenos de la estructura” (Bourdieu, 1997: 8.). Su afinidad con los estructuralistas, él mismo se incluye en tal denominación, está relacionada con la novedad introducida por este movimiento al “caracterizar todo elemento por las relaciones que lo unen a los otros en un sistema” (Bourdieu, 1991: 17.). Efectivamente, considera que su propia filosofía de la ciencia puede ser denominada *relacional*, lo cual resulta decisivo por cuanto los factores –instituciones, agentes, posiciones, actitudes, preferencias...– intervinientes se vinculan entre sí en función de sus diferencias. Mérito

convergente del estructuralismo ha sido romper con el pensamiento sustancialista, el propio del sentido común y, aclara, del racismo, que considera que existen en los individuos “propiedades sustanciales, inscritas de una vez y para siempre” (Bourdieu, 1997: 15.). El sustancialismo facilita, denunciaba en su estudio sobre los museos, la ideología carismática que permite hacer pasar desapercibidas las condiciones históricas y sociales –como el acceso al aprendizaje adecuado de las formas consideradas cultas, sea por inmersión familiar en la frecuentación del arte o, secundariamente, como resultado de la formación escolar– que acentúan la división simbólica entre quienes tienen pleno acceso a la cultura, y logran que esta se convierta en una segunda naturaleza exaltada como *clase*, y quienes están desposeídos de la misma. Las familias de los primeros invierten más en la educación escolar cuanto mayor es su capital cultural, promoviendo en sus hijos “una *disposición* duradera y asidua para el ejercicio de la cultura” (Bourdieu, 2003e: 172. Cursiva nuestra), escribía en su estudio sobre los museos (1969) donde aparecía el término que hemos resaltado en esta cita. Complementando el mismo, sostiene, (en nuestra opinión corriendo el riesgo de caer en una demagogia que se podría denominar también sustancialista) que el sistema escolar, ¿inevitablemente?, genera entre quienes han heredado un capital cultural elevado y los que no lo han hecho, *fronteras sociales* que se consolidan y legitiman a través del título escolar otorgado por el Estado (Bourdieu, 1997: 35.).

Continuemos. Siendo el análisis relacional el *marco metodológico* primordial, pasaremos ahora a ocuparnos de su concreción en lo que podemos denominar una *teoría de la acción disposicional* destinada a describir y explicar antropológica y realístamente la práctica. Esta no puede ser comprendida, escribe recordando el veredicto de Weber, basándose en el modelo puro de la acción racional (Bourdieu, 1991: 109.). Más bien, era preciso operar dos nuevas rupturas. Por un lado, respecto a la largamente asentada filosofía de la conciencia, según la cual el sujeto actúa de modo consciente e intencional, como cuando inquiriere las razones por las que Édouard Manet pintó *Le déjeuner sur l'herbe* (Bourdieu, 2013: 112.). Por otro, con la posición, diametralmente opuesta a la anterior, condensada en la fórmula estructuralista foucaultiana de la muerte del autor que “hacía desaparecer al agente” (Bourdieu, 2005: 267.). Era preciso, pues, según Bourdieu, establecer una *filosofía de la acción*; preguntarse qué significa actuar. De modo análogo a la diferenciación wittgensteiniana entre la gramática superficial y la profunda (Wittgenstein, 1988: 397. Prf. 664), el investigador debe sumergirse en la realidad empírica asumiendo, diagnostica en *El sentido práctico*, que “hay que reconocerle a la práctica una lógica que no es la de la lógica” (Bourdieu, 1991: 145.). Y con ello transitar “de una filosofía de la intención a una *filosofía de la disposición*, (...una teoría de la práctica que tiene...) su *principio*, no en

intenciones conscientes o en premeditaciones, sino en *disposiciones*” (Bourdieu, 2013: 81. Cursivas nuestras). ¿Qué es una disposición? Como ejemplificábamos en el párrafo anterior, es una *tendencia*, no una determinación, a interpretar la realidad y actuar en la misma según *esquemas* (schèmes) (Bourdieu, 1991: 31.) cuyo núcleo, al que nos referiremos enseguida, es el concepto de *habitus*, emparentado con otros como sentido práctico, *illusio*, *ethos*....

Pues bien, para *comprender* la acción humana a través de la lógica práctica que actúa en ella, Bourdieu propone como herramienta metodológica el análisis del espacio social; estructurado, fundamentalmente, en torno a los conceptos de campo y de *habitus*. Veámoslo. Bourdieu define *campo* como “una red de relaciones objetivas (de dominación o subordinación, de complementariedad o antagonismo, etcétera) entre posiciones” (Bourdieu, 2005: 342.). A este respecto, la primera tarea del investigador tras identificar sus diversas concreciones –jurídico, militar, económico, político, cultural...– es explicar su *filogénesis social*, cómo se ha ido constituyendo, e identificar cuáles son las posiciones que, siempre en una concreción espacio temporal, se dan en el mismo, sin olvidar que la propia estructura de cada campo no alcanza nunca un punto final ya que siempre es susceptible de transformación. Este propósito fue llevado a cabo por Bourdieu en el campo literario a partir de la figura de Gustave Flaubert, y en el artístico estudiando cómo Manet podía ser la referencia central para *comprender* una revolución simbólica centrada en la noción de *autonomía*. El surgimiento y consolidación de esta última, sin necesidad ahora de aclararla, nos sirve para ejemplificar la segunda tarea hermenéutica fundamental: averiguar cuál es la *lógica* (leyes y reglas) y, por tanto, las características distintivas de funcionamiento de cada campo incluido, probablemente en una de sus primeras menciones, “el campo intelectual” (Bourdieu, 2003e: 85.). En tercer lugar, es necesario tener en cuenta que individuos y grupos se diferencian y relacionan entre sí en virtud de las “posiciones relativas” (Bourdieu, 1997: 47.) que ocupan; algo que también ocurre en las relaciones que mantienen diversos campos entre sí, como el económico y el político. Tales posiciones están relacionadas con el peso relativo, el capital simbólico, que cada agente acumula en virtud del volumen de los otros tipos de capital que posee (social, económico, y cultural), constituyendo estos dos últimos los “dos principios de diferenciación” (Bourdieu, 1997: 18.) fundamentales en las sociedades avanzadas. Como cuarta consecuencia de lo anterior, cada campo, es simultáneamente “un *campo de fuerzas*, cuya necesidad se impone a los agentes que se han adentrado en él, y (...) un *campo de luchas* dentro del cual los agentes se enfrentan, con medios y fines diferenciados según su posición, contribuyendo de este modo a conservar o a transformar su estructura” (Bourdieu, 1997: 49. Cursivas

nuestras). Los cuatro aspectos que acabamos de enumerar constituyen lo fundamental del modelo *invariante* de la noción de campo aplicable metodológicamente al estudio concreto de cualquier campo situado en el espacio social. Los estudios mencionados sobre Flaubert o Manet, constituyen una aplicación de este modelo por lo que concierne a la noción de campo.

La contrapartida de la noción de campo es la de *habitus*. - como “principio generador y unificador que retraduce las características intrínsecas y relacionales de una posición en un *estilo de vida* unitario, es decir un conjunto unitario de *elección* de personas, de bienes y de prácticas” (Bourdieu, 1997: 19. *Cursivas nuestras*). También en este caso es pertinente, en primer lugar, estudiar la génesis social del *habitus* de tal individuo, grupo social o institución. En segundo lugar, considera que los *habitus* generan, como adelantamos hace dos párrafos, disposiciones para interpretar y actuar en la realidad debido a que forman “un sistema de esquemas de producción de prácticas y un sistema de esquemas de percepción y de apreciación de las prácticas” (Bourdieu, 1988 b: 134.) que promueve, pongamos como ejemplo el *gusto*, *elegir* prácticas (laborales, ligadas al ocio...), propiedades (vestimenta, objetos de decoración, vivienda...), u objetos de afinidad electiva (amistades, cónyuges...) (Bourdieu, 2003 b: 161.). En tercer lugar, los *habitus* individuales concretan *habitus* de clase, tendencialmente similares como consecuencia de su vinculación con posiciones existentes en el espacio social. Debe indicarse, empero, que de modo claro en *El sentido práctico* (1994) Bourdieu se siente liberado de la *vulgata* (sic) estructuralista, que le impulsaba “a buscar la perfecta coherencia del sistema” (Bourdieu, 1991: 28.). De ahí, su reconocimiento de que pese a que la lógica práctica presidida por los *habitus* aporte regularidades no debe obviarse “su vaguedad y sus irregularidades” (Bourdieu, 1991: 146.); en buena parte porque los *habitus* son prácticos, en el sentido de cómodos, como cuando los estereotipos impelen a clasificar y valorar la realidad sin reflexión.

De este modo, se hace más claro que la convergencia entre campo y *habitus* genera *disposiciones*, es decir, como ya mencionamos, tendencias a interpretar la realidad y actuar en la misma. A esta conclusión apuntaban, incluso antes de formularse con nitidez el concepto de campo, los estudios realizados sobre la Argelia en proceso de descolonización, los estudiantes, el público de los museos, el uso de la fotografía o el verdadero laboratorio investigador que se concretó en 1979 en *La distinción*. Detengámonos brevemente a continuación en un aspecto decisivo: entre los conceptos de campo y *habitus* existe una relación de *homología*, de tal modo que existe una “relación de doble sentido entre las estructuras objetivas (las de los campos sociales) y las estructuras incorporadas” (Bourdieu, 1997: 8.). Por consiguiente, aunque en este texto el aspecto estructural objetivo pueda parecer dominante, en el mismo se matiza que la vinculación es dialéctica. La homología entre campo y *habitus* aporta

como corolario otra valiosa herramienta *metodológica* a través de la triada formada por tres conceptos. Casi un juego de palabras. Las *posiciones* identificables en un campo, gracias a los habitus, generan *disposiciones* a interpretar la realidad y a actuar en ella mediante *tomas de posición*, es decir, elecciones como las que hemos ejemplificado en el párrafo anterior en relación a la noción de gusto. Los estilos de vida, los habitus y disposiciones generan “prácticas distintas y distintivas” (Bourdieu, 1997: 20.) vinculadas a posiciones de clase; por ejemplo, tales o cuales elecciones (culturales, políticas, económicas...) de determinados grupos derivadas de gustos constituidos socialmente. Ello no significa que sean idénticas, sino que más bien tienen, citemos de nuevo a Ludwig Wittgenstein, “parecidos de familia” (Wittgenstein, 1988: 87. Prgf. 67), como las existentes en un juego de lenguaje concreto. Volviendo a Bourdieu, también los sujetos y los grupos -de forma no siempre consciente e intencional sino mediante la lógica práctica-, establecen *diferencias* significativas entre sí. Por ejemplo, Bourdieu refiriéndose al campo de producción cultural matiza cómo las posiciones de clase existentes, y por tanto la procedencia social, son relevantes cuando se toma una *posición*. Ahora bien, la *identidad de posición* -especialmente cuando es de oposición a las existentes- propicia la cohesión, pero no basta para fundar un grupo literario o artístico (Bourdieu, 2005: 395.). Algo que resulta constatable en la emergencia de grupos vanguardistas como los impresionistas o los fauves. Es decir, las coaliciones de fuerzas se ven facilitadas cuando se pretende luchar oposicionalmente *contra* un estado de cosas determinado. De modo análogo, citemos cómo el sentido práctico de lo bello se constituye en buena medida mediante rechazos, ya que “el gusto (...es...) casi siempre el dis-gusto por los gustos de los demás” (Bourdieu, 2003 d: 212.).

Sintetizando este apartado, cabe decir que el estructuralismo genético de Bourdieu comporta una filosofía relacional que da lugar a una teoría de la práctica disposicional regida por una lógica específica. Metodológicamente, para analizar el espacio social, propone recurrir al estudio de la conexión dialéctica entre el aspecto objetivante que supone el concepto de campo y el subjetivante de habitus. Entre ambos existe una relación de homología que se concreta en la tríada posición, disposición, toma de posición.

3. LA CODIFICACIÓN DE LA IMAGEN Y EL PÚBLICO DE LOS MUSEOS

En *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía* (1965) ya había aparecido el concepto de *disposición*. En 1969 Bourdieu publica, junto a Alain Darbel, *El amor al arte. Los museos europeos y su público*, dedicado a la

cultura artística considerada como simbólica y jerárquicamente superior. Estando en marcha este estudio, en 1968, aparece el artículo *Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística*. Un año antes, había aparecido el *Postfacio* a la obra de Erwin Panofsky: *Architecture gothique et pensée scolastique* (1957) donde asimila el concepto de *habitus* del historiador y teórico del arte. En *El amor al arte*, Bourdieu conecta sociología, teoría del arte y filosofía. Matiza la *Crítica del juicio* (1790) de Immanuel Kant. No es irrelevante que en una de las dos menciones a Weber se refiera de modo al tiempo descriptivo, denunciador e irónico a la “salvación cultural” (Bourdieu, 2003a, p. 177.) que procuraría a los sectores más privilegiados de la población la apropiación de los bienes culturales clasificados como superiores. En cualquier caso, la inspiración weberiana está presente en el deseo de *comprender* las formas de recepción del arte que ha sido legitimado mediante su ingreso en el museo. En el apartado anterior, nos hemos referido a la necesidad de trazar la génesis tanto de las estructuras objetivas como de los *habitus*. En este caso, el postulado general de investigación sostiene que, filogenéticamente, “cada época organiza el conjunto de las representaciones artísticas según un sistema institucional de clasificación que le es propio” (Bourdieu, 1971: 55.). En efecto, las instituciones imponen criterios que legitiman unas obras como más o menos valiosas que otras. Aludiendo a la frase *esse est percipi* del filósofo empirista Georges Berkeley, Bourdieu se propone analizar las formas de percepción e interpretación con las que, ontogenéticamente, distintos sectores del público perciben la obra pues esta sólo existe “en la medida en que es percibida, es decir, descifrada” (Bourdieu, 1971: 60.). La conclusión a la que llega Bourdieu es que la obra de arte como bien simbólico, e independientemente de su valor económico, “sólo existe para quien posee los medios de apropiársela, es decir, de descifrarla” (Bourdieu, 1971: 52.). Dicho de otra manera, la cultura legitimada como canónica o auténtica sólo es accesible para una minoría de hombres cultos que, por una parte, se hallan en posesión de *habitus* y disposiciones que les orientan a experimentar “necesidades culturales” (Bourdieu, 2003: 167.). Y por otra, cuentan con los códigos adecuados para interpretar y disfrutar de la obra de arte. Bourdieu explicita, pues, cómo la *estratificación social* encuentra un mecanismo de *reproducción* (este término formará parte de su libro de 1970 sobre el *sistema* escolar al que se había aproximado en 1964 en *Los estudiantes y la cultura*) en la *relación* que distintos segmentos de la población mantienen con el arte. Lo expresa como una *regla* –es decir como una *invariante* cuya realización puede contrastarse en una situación, o *variante*, espaciotemporal concreta– según la cual, “la pertenencia a un grupo social caracterizado por una elevada tasa de práctica [cultural] contribuye a mantener, sostener y reforzar la disposición cultivada” (Bourdieu, 1971: 78.). Dicha práctica, cumple, por tanto, las *funciones* de ratificación –reproducción– de la identidad grupal. Pero,

puesto que el espacio social es un *sistema de diferencias*, la relación de cada grupo social con la cultura sirve para reforzar las distancias entre grupos. Es más, según Bourdieu, puesto que la posibilidad efectiva de apropiarse simbólicamente de los bienes de los museos está segmentada socialmente en virtud de las distintas capacidades generadas socialmente de descifrarlas, el objetivo de fomentar el acceso y disfrute universal de las obras contenidas en los museos –tal como propuso en 1960 Georges-Henri Rivière, primer director interino del Consejo Internacional de Museos (ICOM)- cumple una “función mistificadora” (Bourdieu, 1971: 75.), falaz, de weberiano encantamiento. Por el contrario, en la práctica, “la función de los museos (...es...) reforzar en unos el sentimiento de pertenencia y en otros el sentimiento de la exclusión” (Bourdieu, 1971: 73.). Algo a lo que contribuye el “desconcierto” (Bourdieu, 2003e: 149.) (*déconcertement*) (*esto no es para mí*) (# 4.2 y 4.3) que estos últimos pueden sentir al hallarse sin preparación en un ambiente en el que todo (silencio, invitación a la inspección metódica...) parece reforzar *habitus* reservados a los primeros quienes, gracias a una prolongada familiarización, han adquirido “el dominio inconsciente de los instrumentos de apreciación” (Bourdieu, 1971: 62.) adecuados.

Dicho tajantemente, aunque “nuestra sociedad ofrece a todo el mundo la *pura posibilidad* de disfrutar de las obras expuestas en los museos, también es cierto que sólo unos cuantos tienen la *posibilidad real* de llevar a cabo esa posibilidad” (Bourdieu, 2003e: 75.). Realizando tales afirmaciones, Bourdieu no sólo da cuenta de los distintos tipos de público, sino que pone en cuestión la dicotomía juicios de hecho (descripción aséptica) / juicios de valor (toma de posición ideológica). A su juicio, el “silencio sobre las condiciones sociales de la apropiación de la cultura o más precisamente de la competencia artística (...) es un silencio interesado ya que permite legitimar un privilegio social transformándolo en don de la naturaleza” (Bourdieu, 1971: 71.), al tiempo que oculta la vinculación entre acceso a la cultura y educación.

La aproximación del público carente de las claves de desciframiento adecuadas resultará superficial, idiosincrática de lo que Kant denominaba el “*gusto bárbaro*” (# 4.2) de quienes ni siquiera son conscientes de hallarse privados de las “necesidades culturales” mencionadas. Tal fractura de la recepción implica, en resumen, según denuncia Bourdieu pues de denuncia se trata, que en la cotidianeidad –y derivada de la lógica de la práctica presentada en el apartado anterior- sólo la burguesía se apropia simbólicamente de los tesoros que supuestamente serían accesibles, mediante la divulgación museística, al conjunto de la población (Bourdieu, 1971: 75.).

Como indicábamos al comienzo de este apartado, en 1968, cuando Bourdieu

publicó *Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística* ya había empleado los términos de habitus y disposición. No había desarrollado aún el concepto de *campo*. Sin embargo, su adscripción al estructuralismo y, sobre todo, el estudio de las prácticas –aunque todavía no hubiera formulado su objetivo de realizar una teoría de la práctica disposicional– ya eran claros. También apunta la *relación* (# 1) de homología entre el espacio social y lo que luego definirá como “campos” y los habitus, al señalar que la frecuentación o no de los museos es una “*práctica homóloga* en todos los demás ámbitos” (Bourdieu, 1971: 66. *Cursivas nuestras*). Resulta, pues, que en el estudio sobre el público de los museos, como *variante* (# 1), Bourdieu está realizando afirmaciones de carácter teórico que van más allá de la misma. Como nos sintentizó en 2024 José Enrique Rodríguez Ibáñez con frecuencia la investigación impulsa la teoría. Bourdieu, se refiere, como *invariantes*, a leyes y reglas. Una de estas últimas es claramente aplicable a lo que venimos diciendo, y se convertirá, a nuestro juicio, en un elemento clave en sus investigaciones posteriores sobre fotografía y sobre el gusto: “las *prácticas* de un mismo individuo y (...) de los individuos pertenecientes a una *categoría social* o que poseen un nivel de instrucción determinado, tienden a construir un *sistema*” (Bourdieu, 1971: 66. *Cursivas nuestras*). Es decir, generan una disposición que es, *como ya indicamos* (# 1), *no una determinación rígida, sino una tendencia*.

Esta forma de trabajo, le permite en los dos textos en los que estamos centrando este apartado, plantear como horizonte heurístico la investigación de “*leyes de la difusión cultural* (... de las que...) las leyes que rigen la recepción de las obras de arte son un caso particular” (Bourdieu, 1971: 76. *Cursivas nuestras*). Para evitar la prolijidad que implicaría mencionar diversas reglas mencionadas de modo más o menos explícito por el autor, nos limitaremos a citar la más pertinente en este momento, la *ley general de la legibilidad*: “La legibilidad de una obra de arte para un individuo particular es función de la *distancia entre el nivel de emisión* definido como el grado de complejidad y de fineza intrínsecos del código exigido por la obra y el *nivel de recepción*, o grado en que ese individuo domina el código social, que puede ser más o menos adecuado al código exigido por la obra” (Bourdieu, 1971: 57. *Cursivas nuestras*). Esta formulación es la raíz del diferente grado de *competencia*, y por tanto de comprensión de las obras expuestas en los museos por parte de distintos grupos sociales. Pues bien, sin olvidar que se trata de una disposición generada histórica y socialmente, sucede que la razón por la que hay grupos que no son completamente conscientes de su relegación para comprender el arte, estriba en que “cuando el mensaje de la obra supera en fineza y en complejidad el código del espectador, éste se desinteresa” (Bourdieu, 1971: 57-58.).

Para llegar a estos resultados, Bourdieu se propone analizar las claves de interpretación que aplican distintos grupos. Nótese que tales códigos, simplificados dicotómicamente y a los que nos referiremos escuetamente, forman un *sistema*. También que, con talante weberiano, se resalta el nivel de *significación diferencial* que implica para individuos adscritos a un determinado grupo social. Para lograr este propósito, se refiere (Bourdieu, 1971: 49-50) al análisis de Panofsky en *Estudios sobre iconología* (1939) identificando dos claves de interpretación básicas que, interpretadas de modo esencialista (lo cual no es el caso de Bourdieu tal como ya aclaramos, #1), legitiman la bipartición de la sociedad entre “bárbaros” y “civilizados”.

La primera clave (A) se refiere a la kantianamente “bárbara” o, en términos de Panofsky, *capa primaria de la significación*, pues, al carecer de códigos adecuados y específicos de interpretación, se ve reducida a interpretar la obra según la experiencia cotidiana. Por ejemplo, ante *La última cena* de Leonardo da Vinci, la constatación de que aparecen trece individuos sentados a la mesa. La segunda clave (B), “civilizada”, resultado de un aprendizaje adecuado que transmite claves por una parte *iconográficas* (se trata de una representación del tema bíblico de la Santa Cena), y por otro, *iconológicas* en las que las composiciones adquieren un significado más completo al disponer del conocimiento de claves estilísticas aportadas por el conocimiento mayor o menor de la historia del arte (se identifica, por ejemplo, una obra de tal estilo realizada por tal artista en un momento de su carrera, en conexión con tales o cuales cuestiones de diverso tipo).

En definitiva, Bourdieu en los dos textos básicos que hemos citado en este apartado, realiza una aproximación sociológica a la interpretación y recepción de la obra de arte a través, fundamentalmente, de los museos. Descubre, y denuncia, que se trata de una percepción segmentada socialmente que reproduce la estratificación social pese a que el proyecto museístico se presente como igualitario. La investigación va dando forma a una teoría de la práctica disposicional en la que se detecta ya la homología existente entre espacio social estructurado jerárquicamente y los habitus de sujetos individuales y grupos.

4. BOURDIEU Y LA FOTOGRAFÍA

En nuestra opinión, la teoría de la acción bourdieana entraña una lógica relacional y disposicional en la que el espacio social puede ser desentrañado mediante el estudio de la relación entre los distintos campos (y subcampos)

identificables y los correspondientes habitus. Como hemos señalado, el concepto de *habitus* es empleado en el estudio de 1965 sobre los usos de la fotografía. Antes, pues, del célebre postfacio (1967) a la obra de Panofsky *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*. Pero, ciertamente es en este escrito cuando encontramos una reveladora definición –con guiños durheimianos– del mismo complementaria de la que ya reproducimos anteriormente y vinculada con propuestas no sólo de Panofsky sino, con anterioridad, por parte de Gottfried Semper y, con la noción de *gramática generativa* de su coetáneo Noam Chomsky. *Habitus* es, en una definición complementaria respecto a la ya citada, “un sistema de esquemas interiorizados que permiten crear todos los pensamientos, percepciones y acciones características de una cultura” (Bourdieu, 2021: 189.). Esta se diversificará en virtud de la época y de la estratificación social ya que el “*habitus*, se actualiza concretamente en la lógica específica de una práctica particular” (Bourdieu, 2021: 192.). Tendremos en cuenta tales planteamientos al abordar los siguientes subapartados: los usos de la fotografía por parte de diversas clases y fracciones de clase; las antagónicas estéticas “pura” y “bárbara”; y las reflexiones que suscitó en Bourdieu la fotografía como herramienta sociológica. A este último caso, cabe aplicar –en un alarde de *reflexividad* intelectual– la frase con la que acaba el “análisis de los presupuestos epistemológicos [...del libro de Panofsky. Pues tanto este como, en nuestra opinión, el propio Bourdieu, sólo pueden realizar sus investigaciones...] a condición de saber en cada momento lo que hace y qué significa hacerlo, puesto que las operaciones, tanto las más humildes como las más nobles de la ciencia, valen lo que vale la consciencia teórica y epistemológica que les acompaña” (Bourdieu, 2021: 197.). Por el contrario, la lógica práctica cotidiana carece de tal autoconsciencia. En efecto, los *habitus*, en tanto que esquemas interiorizados, producen *disposiciones* a actuar en un determinado sentido –*afinidades electivas* (Wahlverwandtschaften), señala citando a Weber (Bourdieu, 2021: 181.)– tal como sucede, con las elecciones y *tomas de posición* que realizan los agentes. Ahora bien, por lo que concierne a la fotografía, sus diversos usuarios (ya sean el fotógrafo profesional, el aficionado, el que recurre a la misma para obtener un simple recuerdo) y también, escribirá con distanciamiento apenas disimuladamente irónico, “el creador (...actúan en función de habitus que orientan y dirigen...) *sin su conocimiento*, sus actos de creación en apariencia únicos” (Bourdieu, 2021: 184. *Cursivas nuestras*). Actúan, pues, según *modus operandi* que se transparentan en prácticas y afinidades homólogas como las detectables, señala siguiendo a Panofsky, entre la escritura y la arquitectura gótica, el “pensamiento teológico y el diseño del espacio arquitectónico, o el arte plástico y la teología (Bourdieu, 2021: 186-193”).

Pues bien, precisamente porque la práctica de los agentes no se reduce, ni siquiera en el caso del creador (Bourdieu, 2021: 195.), a sus intenciones ni a su autopercepción, al sociólogo le cabe investigar la lógica práctica de distintos tipos de agentes en un determinado espacio social descifrando el *excedente de significación* que contiene. Ahí residen “las virtualidades heurísticas” (Bourdieu, 1975: 9.) de su trabajo cuyo *modus operandi*, puede ser *reflexivamente* objeto de análisis (como el que el propio Bourdieu realizó en su *autoanálisis* publicado póstumamente). Tarea en la que no es despreciable el esfuerzo epistemológico “por captar la *lógica del error*” (Bourdieu, 1975: 14. Cursivas nuestras) como el tan frecuente en la investigación sociológica consistente en disociar el método o la teoría respecto de las operaciones de investigación. De ahí, la conveniencia “de no descuidar ninguno de los instrumentos conceptuales o técnicos que dan todo el rigor y la fuerza a la verificación experimental” (Bourdieu, 1975: 12.). Pues bien, de forma acorde con este programa, la obra de Bourdieu en general, y su abordaje de la fotografía en particular al que nos aproximaremos en los siguientes subapartados, entraña la *disposición* consciente para analizar los usos de la fotografía, y por tanto las imágenes fotográficas, a través de la complementación coherente (Bourdieu, 1975: 15.) del marco teórico, los procedimientos metodológicos cuantitativos y cualitativos empleados, y la elección de los objetos de investigación.

4.1. Los usos de la fotografía

En 1965 cuatro años antes de la publicación del estudio sobre los museos y su público, se edita *Un arte medio. Estudio sobre los usos de la fotografía*. El aprendizaje de esta investigación, con la incorporación de algunos de sus resultados, fue sin duda importante para *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto* (1979). También, con el precedente de un esbozo en 1972, para *El sentido práctico* (1980) donde la teoría práctica disposicional que hemos presentado se formula con rotundidad. En *Un arte medio* la noción estructuralista de sistema sigue siendo decisiva. Lo es también, la referencia implícita, y en algún caso explícita, a Émile Durkheim para enfrentarse a la dicotomía objetivo / subjetivo al tiempo que asienta su teoría relacional / disposicional: “las relaciones objetivas sólo existen y se realizan realmente en y por ese producto de la interiorización de las condiciones objetivas que es (...el...) sistema de disposiciones” (Bourdieu, 2003e: 42.). Esta *relación* permite sostener la *homología* entre ambos polos. Da paso, a su vez, a la diferenciación y clasificación de las disposiciones en forma de habitus y de ethos (conceptos análogos sino idénticos) en su concreción a distintos grupos, especialmente clases y fracciones de clase; en su relación con la fotografía; y en las relaciones

e interacciones que les *distinguen* entre sí. Disposiciones, habitus y ethos sin cuyo abordaje resulta imposible *comprender* en sentido weberiano la *significación* que las personas dan a su vinculación con la fotografía. Por último, en esta introducción a *Un arte medio* en la que pretendemos identificar algunos influjos teóricos, nos parece que la inclusión en el subtítulo de la expresión “los usos sociales” no es ajena a la simpatía, expresada aquí y allá, de nuestro autor hacia el Wittgenstein de las *Investigaciones filosóficas*. Muy en concreto a su concepción de que el significado de una palabra “es su uso en el lenguaje” (Wittgenstein, 1988: 61. Prgf. 43, cfr. también prgf. 30.). Concepción aplicable a la fotografía puesto que el significado que distintos grupos le dan es deducible no sólo, o no tanto, de las intenciones que manifiestan sino de la lógica práctica que el observador puede investigar. En efecto, escribe Bourdieu “*comprender* adecuadamente una fotografía (...) no es solamente recuperar las significaciones que proclama, es decir, en cierta medida, las intenciones explícitas de su autor; es, también, descifrar el *excedente de significación* que traiciona, en la medida en que participa de la simbólica de una época, de una clase o de un grupo artístico” (Bourdieu, 2003e: 44. *Cursivas nuestras*). Texto que enlaza con los niveles de codificación e interpretación que sujetos y grupos dan desde las disposiciones y habitus mediante los que viven su existencia. Recordemos que Bourdieu, transgrediendo la dicotomía cuantitativo / cualitativo, recurre a todo tipo de estrategias investigadoras al tiempo que pone, a veces, de relieve sus límites. Por ejemplo, la situación artificial de una encuesta puede influir en la respuesta y, sobre todo, la parcialidad de la estadística puede identificar “*relaciones* regulares (...) sin descifrar en ellas la *significación*” (Bourdieu, 2003e: 38. *Cursivas nuestras*).

Es interesante que Bourdieu realice un cambio de tercio respecto al objeto de investigación. Mientras que los museos parecen destinados de hecho a una minoría, la “predisposición” (Bourdieu, 2003e: 51.) a usar la fotografía – mediante su práctica, contemplación, coleccionismo, intercambio...- es tan intensa que se convierte en ámbito investigable. ¿Por qué se hacen fotografías, de qué manera, cumpliendo qué funciones...?, estas son las preguntas. Tal era el objetivo concreto de este estudio pero, como aclaraba en una entrevista el año 2001, había dos motivaciones subyacentes. La primera que la fotografía era la única práctica con dimensión artística accesible a todos; la segunda que su trabajo podía ayudarle para elaborar una teoría estética general. Permítasenos añadir una tercera ambición aún de mayor calado, *construir* una “*ciencia del proceso de interiorización de la objetividad* que conduce a la constitución de esos sistemas de disposiciones inconscientes y durables que son las costumbres y el ethos de clase” (Bourdieu, 2003e: 41. *Cursivas nuestras*). Hábitos, resultantes de condicionamientos, a partir de los cuales –tácita referencia a Durkheim- se generan “pensamientos, percepciones y acciones” (Bourdieu,

2003e: 43.). Como parte de esa objetividad, es indispensable analizar la *posición* de la fotografía dentro del campo simbólico cultural. La cual es sugerida, en el título del libro, mediante el adjetivo “medio”. Pero, principalmente, pone de relieve la importancia de la “*legitimidad cultural* (...que...) consiste en que todo individuo (...) está y se sabe situado en el campo de aplicación de un *sistema de reglas* que permiten clasificar y jerarquizar su comportamiento en relación con la cultura” (Bourdieu, 2003d: 172. *Cursivas nuestras*). Es decir, en un sistema de *relaciones* interactuantes desenvuelto mediante una flexible lógica práctica que, en la conducta cotidiana, puede estar dotado de impremeditación –de ahí el citado excedente de significación– mientras que alcanza mayores niveles de conciencia, y hasta de institucionalización, entre los sistemas de expresión –teatro, televisión, etcétera–, cuya organización objetiva y jerárquica “define la legitimidad cultural y sus grados” (Bourdieu, 2003d: 162.). Pues bien, de modo diferente a prácticas como frecuentar museos o acudir a conciertos, más legitimadas en su relación a lo considerado arte, la fotografía –así sucedía en torno a 1965 en Francia– “no está sostenida por ninguna instancia explícitamente encargada de enseñarla y fomentarla, ya que practicarla no conlleva más gratificaciones ni más prestigio que reprobaciones el no practicarla” (Bourdieu, 2003d: 112.). Tal circunstancia fomenta que su significado derive del uso y correspondiente significado que los distintos sectores de población le otorgan. ¿Cómo averiguarlo?

En *El amor al arte* señalará tres momentos del proceso científico que pueden ser aplicados a los usos de la fotografía. El primero, supone la atención al ámbito de lo vivido inmediato o, como hemos señalado por nuestra parte, la vivencia cotidiana más o menos autoconsciente y las declaraciones explícitas sobre la intencionalidad en relación a las prácticas fotográficas. El segundo requiere el análisis de las significaciones objetivas precisado en *Un arte medio* como el desciframiento –algo que en la vida cotidiana es menos rígido que en la decodificación de una obra de arte– tanto de los puntos de vista explícitos como de los inconscientes (no en sentido freudiano), que se revelan en el mencionado excedente de significación. El tercero, animaba a “relacionar las expresiones simbólicas con las condiciones sociales de su producción” (Bourdieu, 2003d: 42.). Este último aspecto, introducido en *El amor al arte* refiriéndose a las categorías sociales (Bourdieu, 2003e: 66.), no sólo se precisa en *Un arte medio* aludiendo a la estratificación social, sino que a su análisis, en relación con los usos de la fotografía, está dedicada buena parte del libro. Distingue tres clases sociales que a su vez pueden ser subdivididas. Enlazando con lo señalado en relación al público de los museos, se indica que las clases superiores “poseen el privilegio de las prácticas culturales consideradas como las más nobles” (Bourdieu, 2003d: 47.) mientras que la *disposición* hacia las mismas de las clases medias y populares es menor. El estudio podrá, pues,

centrarse en las conductas de cada una de ellas. Se constata al respecto, una *doble homología*. Por una parte, la existente entre las estructuras objetivas (poder, formas de capital...) y su incorporación a través de hábitos. Por otra, la constatable entre las diversas prácticas de los componentes de un mismo grupo social –clases y fracciones de clase– las cuales responden a similares, “hábitos de clase, entendidos como sistema de disposiciones orgánicas o mentales y de esquemas inconscientes de pensamiento, de percepción y de acción” (Bourdieu, 2003e: 42.) que son vividos mediante la engañosa ilusión, y la *illusio* –es decir, la entrega convencida al juego, la “naturalidad” con la que se juega– de que el comportamiento desarrollado es espontáneo y no condicionado. Tal doble homología explica el estilo de vida unitario con el que los integrantes de un grupo social son percibidos y se perciben a sí mismos; el cual está ligado a la forma en que “cada clase ordena y organiza la práctica individual confiriéndole funciones que responden a sus intereses propios” (Bourdieu, 2003d: 46.). Así, por ejemplo, cada grupo tiene nociones del tipo de fotografía que debe practicar así como del equipo con el que se debe contar (Bourdieu, 2003d: 121.).

Pero, como ya señalamos, en el sistema social los sujetos y grupos encuentran su identidad no sólo por las características análogas que les unen, sino también por las diferencias que les separan de otros. Es más, por la voluntad más o menos consciente de oponerse a otros grupos o subgrupos. A este respecto, Bourdieu considera que “la fotografía proporciona una ocasión privilegiada de observar la lógica de *la búsqueda de la diferencia por la diferencia*” (Bourdieu, 2003d: 88.). Tanto más llamativa si se considera que en la práctica habitual, que no es la estetizante, la función generalizada, al menos aparente, que cumple es la de “solemnizar y eternizar” (Bourdieu, 2003d: 44.), aquello que cada clase y subclase, y ahí sí que hay diferencias claras, considera relevante, es decir, *fotografiable*. Las clases populares, por ejemplo, encuentran en las funciones familiares, la razón principal de ser de la fotografía; las medias pretenden liberarse de las mismas; y en las clases altas no es raro el rechazo de la adhesión entusiasta a una actividad sospechosa de ser vulgar y, por tanto, no distintiva. De este modo, a juicio de Bourdieu, la *significación* –y con ello, agregamos, la función profunda (en sentido análogo a la gramática profunda wittgensteiniana) que la fotografía cumple, “es esencialmente *relativa y ‘oposicional’*” (Bourdieu, 2003d: 130. Cursivas nuestras). Algo tanto más necesario si se tiene en cuenta su extrema accesibilidad tanto desde un punto de vista económico como de manejo. En su investigación, Bourdieu dedica buena parte de su trabajo al estudio de cómo diferentes clases y fracciones de clase –populares (campesinos, obreros, empleados), clases medias (ejecutivos medios, ejecutivos superiores), clases altas (sin detallar)– usan la fotografía de forma diferente tanto por el instrumental al que recurren, las ocasiones en las

que lo hacen, el significado que le dan...También a las oposiciones, mediante simpatías y antipatías, que se expresan resultantes en buena medida de la estructura del grupo, la presión que ejerce sobre los individuos y el sistema simbólico en el que se hace presente. Como ejemplo de la lógica “oposicional” citada, citemos cómo en el mundo campesino, donde se ejerce una suerte de durkheimiana solidaridad mecánica, y en el que se vive bajo el peso de la opinión ajena, el aldeano considera que la fotografía es parte del estilo burgués del urbanita. Estima, por tanto, fuera de lugar que otro miembro de su grupo se convierta en aficionado devoto recurriendo a ella fuera de las funciones familiares que le son convencionalmente, *ethicamente*, asignadas. Este tipo de planteamientos le permite a Bourdieu, enunciar como constante o *regla* que la práctica devota “se ve favorecida (negativamente) desde el momento en que se debilita la presión de la función familiar e inversamente” (Bourdieu, 2003e: 82). La relación simultáneamente diferencial y oposicional que existe entre las clases y las fracciones de clase se concreta con claridad por cuanto cada grupo selecciona como fotografiables, es decir, dignos de ser fotografiados, sujetos, géneros y composiciones distintos, ya sean niños, ancianos, paisajes, desnudos... Se trata de *tomas de posición* que ejemplifican la citada homología interna a un grupo puesto que “son indisociables del sistema de valores implícitos propios de una clase, de una profesión o de una capilla artística, de la cual la estética fotográfica no es más que un aspecto, aun cuando pretenda, desesperadamente, la autonomía” (Bourdieu, 2003d: 44.). Dicho de otro modo, la conexión ética / estética se explica en función de la mencionada homología interna dentro de determinada clase o fracción de clase. Citemos como caso donde Bourdieu capta el *excedente de significación* de una conducta, la de aquellas personas de clase media que como “miembros de los foto-clubs pretenden al mismo tiempo ennoblecerse culturalmente al querer ennoblecer a la fotografía” (Bourdieu, 2003e: 47.). Finalicemos este apartado recogiendo la síntesis realizada por el autor para explicar la práctica generalizada de un grupo, “en función [a] del valor y del lugar que el grupo otorga a la fotografía en conexión con su sistema de valores implícitos, [b] de la posición de la fotografía dentro del sistema de las bellas artes (variable según la situación del grupo dentro de ese sistema) y, [c] finalmente, en función del valor y el lugar que los otros grupos le atribuyen, según la misma lógica” (Bourdieu, 2003d: 87. Corchetes nuestros).

4.2. Fotografía, gusto bárbaro y estética pura

Tanto al comienzo de *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto* (1979) como del de *Las reglas del arte* (1992) podemos decir que Bourdieu fija su *posición* y su *toma de posición* como investigador frente a quienes pretenden

realizar una lectura formalista de la obra de arte o un tratamiento del gusto ajeno a la sociología. Por el contrario, su esclarecimiento por medio de las ciencias sociales resulta de decisiva importancia. Tener un gusto determinado es tener “una determinada disposición adquirida para ‘diferenciar y apreciar’, como dice Kant” (Bourdieu, 2003c: 156.). Los gustos dependen de la estratificación social, implican disposiciones y habitus ligados a estilos de vida. Son distintos y distintivos por lo cual generan simpatías y antipatías. Proporcionan valiosa fuente de información sociológica pues también en ellos es analizable el excedente de significación que traslucen. En buena medida, gracias a que “los gustos son inseparables de los *dis-gustos*: la aversión por los estilos de vida diferentes es, sin duda, una de las barreras entre clases más fuertes” (Bourdieu, 2003c: 156.). En *El amor al arte* se recoge la bipartición de la sociedad ya mencionada en *Un arte medio* entre “bárbaros” y “civilizados”; entre gusto “popular” y gusto “cultivado” (Bourdieu, 2003e: 173.), de los que constituye un indicador preciso la dicotomía entre un uso centrado en la función solemnizadora usual de la fotografía y su uso estetizante. Para comprenderlo mejor, nos parece pertinente recordar que, según Bourdieu, el estudio de lo que ya en *La distinción* denomina como *campo de producción cultural* y el modo de producción artística, requiere profundizar tanto en las condiciones sociales de los productores como en las características de los receptores. En la medida en que dicho campo compone un *sistema* implícito, hay que abordar la “construcción del juego en su conjunto” (Bourdieu, 1998: 10.), identificando las posiciones existentes y las *relaciones* –competitivas, colaborativas, asociativas...– implicadas, así como la génesis ontogenética del capital escolar, disposiciones y habitus de productores y usuarios. Análogamente, es necesario estudiar la génesis filogenética del campo mismo comprobando que su autonomización –tema central de *Las reglas del arte* (1992) centrado en Flaubert y, de modo significativamente consecutivo, de *Manet, una revolución simbólica* (cursos de 1998 a 2000)– fue generando un antagonismo disposicional. Por una parte, la disposición “pura” que “afirma la *primacía absoluta de la forma sobre la función* (...y...) exige *categoricamente* una disposición puramente estética (...) capaz de aplicar a un objeto *cualquiera* (...) una búsqueda artística que tiene su fin en sí misma” (Bourdieu, 1998: 27.). Esto implica una normativización, tal como ya había sintetizado en 1968, que anima / obliga a “percibir la obra de arte de manera propiamente estética, es decir, como signifiante que no significa nada más que a sí mismo” (Bourdieu, 1971: 53.). A su vez, esta disposición y esta forma de percepción se consolida y *reproduce* de modo ejemplar en el museo. Tal disposición es la que, no sólo para clasificarla sino también con cierto distanciamiento irónico, Bourdieu denomina pura, estetizante o civilizada, encontrando su fundamento filosófico decisivo en Kant.

La posición antagonica es la popular, denominada por el autor de la *Crítica del juicio* como *gusto bárbaro* el cual, frente al *desinterés* que distingue al gusto civilizado, “exige que toda imagen cumpla una función” (Bourdieu, 1971: 54.), promoviendo las representaciones realistas en torno, preferentemente, al grupo familiar. Se produce así un “cisma cultural” (Bourdieu, 1998: 31.) que relaciona, en su contraposición, las estéticas cultas, legitimadas, a las “populares”. Gracias a tales aclaraciones puede calibrarse mejor la relevancia del estudio sociológico del gusto ya que, sentencia, las diferentes clases muestran su diferencia mediante la disposición o carencia de la misma para adoptar la perspectiva propiamente estética que considera que *el consumo legítimo de obras legítimas* implica la adopción de la primacía del significante sobre el significado (Bourdieu, 1998: 37.), tal como sucede en la atención que algunos artistas muestran hacia lo *insignificante* como, ejemplifica, unos guijarros, una herramienta agrícola... La *lucha* entre el gusto legítimo y el gusto bárbaro se traduce contundentemente en la fotografía oponiendo la lógica de la estética pura frente a la popular. Maticemos, con todo, que debido a la posición “media” de la fotografía como práctica no plenamente legitimada culturalmente como artística, sino como “arte que imita al arte” (Bourdieu, 2003d: 135.), quienes comparten la estética popular no se sienten tan intimidados, e incluso en absoluto, por la estética pura como pudieran sentirse por ejemplo ante la pintura, a la que sí se atribuye completa legitimidad, especialmente cuando existe reconocimiento institucional. Abordemos, pues, brevemente, la oposición entre las dos lógicas en su aplicación a la fotografía.

La lógica práctica de la estética popular acepta las funciones que le son atribuidas a la fotografía de forma convencional. Ontológicamente, la acepta acríticamente como modelo de veracidad y objetividad (Bourdieu, 2003d: 135.) pese a su obvia negación del movimiento, adopción de un punto de vista fijo, o bidimensionalidad. Se valora de ella su representación realista, de tal modo que su valor nunca resulta del aprecio preferente por la forma sino por “el interés de la información que transmite y por la claridad con que cumple esta función de comunicación, en una palabra, por su legibilidad (... especialmente por...) la adecuación expresiva del significante al significado” (Bourdieu, 1998: 40.). Tanto más, cuanto mejor cumpla la función de solemnizar y eternizar lo considerado digno de ser fotografiado; especialmente por su belleza o importancia social. En ese sentido, se trata de una estética “interesada”. Valga como ejemplo claro, la adopción de poses frontales (Bourdieu, 2003d: 138.), características de tal pretensión. Dada esta lógica y el sistema simbólico con el que se relaciona, Bourdieu afirma que la estética popular se realiza de modo arquetípico “en la comunidad rural” (Bourdieu, 2003d: 142.). Al contrario de la estética kantiana, desinteresada, *pura*, de la que supone el contramodelo, la popular se interesa por la dimensión informativa, por la moral -como cuando

considera tales o cuales imágenes improcedentes por el tema representado-, y por la satisfacción sensitiva que proporciona su contemplación (Bourdieu, 1998: 39.). En virtud de tales razones, el gusto bárbaro, popular, reacciona con *disgusto* e incompreensión ante imágenes a las que achaca ser fruto de la torpeza como pueden ser las imágenes borrosas o desenfocadas; sobre todo si son resultado intencional de otra concepción estética. La explicación de tal enfado reside en la mencionada distancia identificada en la *ley de legibilidad* (# 3) entre el nivel de emisión y el nivel de recepción, pues cuando el código exigido por la obra es indescifrable por el receptor, este se siente desconcertado en la medida en que “uno se siente incapaz de *comprender* lo que, en calidad de signos, *deben* significar (Bourdieu, 1998: 40.). De ahí que la reacción ante las fotografías resultado de una estética *pura* -las cuales se alejan, ignoran o subvierten la realidad del sentido común, sin que su propósito principal sea el de comunicar algo ajeno al propio significante- generen desinterés, sorpresa, desconcierto (*esto me supera* o *esto es absurdo*), o repulsa. Este tipo de reacciones resulta tanto más implícitamente *reglado* cuanto en el sistema de posiciones del campo de producción cultural, la práctica en cuestión, como es el caso de la fotografía en la fecha del estudio de Bourdieu, esté menos legitimada como canónica.

4.3. Los usos fotográficos de Bourdieu

En 2003, poco después de la muerte de Bourdieu, Franz Schultheis y Christine Frisinghelli realizaron una exposición sobre las imágenes que Bourdieu había tomado durante los años cincuenta y sesenta en Argelia. Este país se encontraba sumido en un proceso bélico descolonizador mientras tiempo que se estaba produciendo un profundo cambio de las estructuras del país y la población rural estaba desarraigándose. Bourdieu, procedía de la región de Bearne y sus propios abuelos habían sido campesinos. Sus brillantes estudios en París, eran, en cierto modo, los de un desarraigado provinciano cuyo acento lo denunciaba como tal. A lo largo de su trayectoria ha reflexionado sobre su propia obra al tiempo que la depuraba. A su propio trabajo puede aplicársele lo que Emilio Lamo de Espinosa ha llamado *reflexividad social*, surgida en el momento en el que, tras proponer los investigadores leyes sociales, “los propios actores que producen esas regularidades las descubren y pautan sus acciones tomándolas en consideración” (Lamo de Espinosa, 2001: 23.). En efecto, a medida que su propio trabajo iba alcanzando resultados esclarecedores estos servían para precisar tanto conceptos como herramientas de trabajo a la búsqueda de una sistematización flexible y autorreflexiva. Capaz de analizar sociológica, y no tanto biográfica y menos aun psicológicamente, su evolución tal como se constata en *Autoanálisis de un sociólogo*, libro publicado póstumamente

(2004). Tan importante, comenta Lamo de Espinosa, es la *acción* como la *situación*. Pues bien, para Bourdieu, quien había comenzado su trayectoria intelectual en el terreno de la filosofía, el periodo que pasó en Argelia y las investigaciones etnológicas que allí realizó, supusieron literal y metafóricamente una “conversión de la mirada” (Bourdieu, 2011: 38.). Tanto desde un punto de vista existencial como académico, porque la que dirigía a Argel, y a renglón seguido a sí mismo, le permitió aceptarse como intelectual desarraigado. Dotado tempranamente, de un punto de vista crítico hacia la sociología oficial y los habitus investigadores basados en dicotomías que iba descubriendo como tergiversadoras, llevó a cabo una ruptura decisiva con “el aislamiento escolástico (...sumido en un...) mundo cerrado, aislado, alejado de las vicisitudes del mundo real” (Bourdieu, 2006: 23.), que, en su opinión, no era ajeno a las tomas de posición sobre el conflicto argelino por buena parte de la intelectualidad francesa. En 1958 publicó *Sociología de Argelia* en el que “intentaba decir a los franceses y, en especial, a los de izquierdas, qué sucedía de verdad en un país del que a menudo lo ignoraban todo” (Bourdieu, 2006: 61.). Muy al contrario, sintió interés y simpatía por aquella todavía colonia y sus gentes entre las que veía apuntar síntomas de rebelión ante los injustos sufrimientos que padecían (Bourdieu, 2011: 228.). De esta forma, su perspectiva fue consolidándose como la de un “etnólogo comprensivo” (Bourdieu, 2011: 49.) y comprometido, cuyo objetivo tendencialmente weberiano era “*comprender y hacer comprender* los fundamentos y los objetivos reales de esta lucha” (Bourdieu, 2011: 219. Cursivas nuestras). Esta, entendió también, era un caso o variante que le impulsaba a estudiar aspectos invariantes puesto que intentaba descubrir “la lógica y los efectos transhistóricos (...de experiencias...) universales (...) de todos los éxodos y de todas las guerras de liberación” (Bourdieu, 2011: 48.). Mediante este socioanálisis que nos da pistas sobre su propia *génesis* como investigador, Bourdieu narra una conversión –término connotado religiosamente (Bourdieu, 2013: 14.)– que surtía un *efecto* “de resurrección” (Bourdieu, 2011: 34.), como simbolizaban las serpientes dibujadas en las vasijas de la Cabilia que le gustaba fotografiar.

Cuando revisamos lo dicho por Bourdieu sobre la relevancia que tuvo en su trabajo la fotografía, podemos distinguir en esta tres tipos entre los que no se incluye la fotografía estetizante, centrada en la forma y el significante. La primera, con breves alusiones, es la fotografía popular convencional a la que ya nos hemos referido en el apartado anterior. La segunda, la de los fotógrafos profesionales que encontró en Argelia, cuyos habitus les obligaban a adoptar una visión convencional centrada en la categoría de lo pintoresco. El tercer tipo de fotografía es la que el propio sociólogo ejerció en Argelia. Bourdieu realizó en aquella todavía colonia unas dos mil fotografías que clasificó y

guardó. ¿Qué las singulariza? Se trató, narra, de una “experiencia doble (...) a la vez objetivante y afectuosa” (Bourdieu, 2011: 46.), combinando la tarea de documentalista a la que se sentía obligado como etnólogo, pero alejado de “las rutinas del sociólogo burocrático” (Bourdieu, 2011: 50.); desapegado del objeto de su investigación. Necesitado, pues, de combinar el distanciamiento del observador que registra datos con la proximidad de quien no olvida que fotografía *personas* (Bourdieu, 2011: 219.) con las que procuraba hablar y entrevistar; no sólo como estrategia metodológica sino también mostrando sincero interés por ellas. Siempre teóricamente ambicioso, y tal como ya señalamos, intuía que el análisis de la fotografía y su propia práctica podría ayudarle a elaborar una teoría estética general en la que no era secundario el hecho de captar *relaciones* entre seres humanos. Su modo de fotografiar tiene en cuenta el universo simbólico y las convenciones de la realidad argelina. Proveniente él mismo, como hemos dicho, de un entorno campesino, al fotografiar esa sociedad mayoritariamente rural pese a los procesos de transición al medio urbano, tuvo en cuenta la fuerte presión de las convenciones que marcan lo fotografiable, qué se puede fotografiar y de qué modo; por ejemplo, en Argelia no estaba bien visto tomar fotos de mujeres, las cuales cuando son fotografiadas por Bourdieu aparecen completamente embozadas sin que sea posible apreciar prácticamente nada de su corporalidad. La sociedad campesina, comenta en *Un arte medio* “exalta el sentimiento del honor, de la dignidad y de la respetabilidad, en este mundo cerrado en el que uno se sabe en todo momento y sin escapatoria bajo la mirada de los demás, es importante dar a los otros la imagen de sí mismo más honorable, la más digna: la pose afectada y rígida (...) parece ser expresión de esa intención inconsciente” (Bourdieu, 2003d: 145.). Es decir, de la lógica práctica literalmente incorporada. La convención de posar promueve un efecto de irrealidad similar al de la encuesta; al menos cuando los entrevistados ven influida su respuesta por la *situación* en la que transcurre la entrevista.

Para evitar los inconvenientes que acabamos de señalar, Bourdieu intentaba fotografiar “sin ser visto” (Bourdieu, 2011: 24.). Pese a su calidad, no usaba una cámara Leica, muy difundida entre los profesionales y de la que disponía, porque ello le hubiera obligado a colocarse frente a la persona fotografiada fomentando, además, la adopción de poses. Ello no obsta para que él mismo recurra también a tal convencionalismo ya que, interiorizado y corporalizado como *habitus*, facilitaba el registro de personas bien fuera una por una o reunidas como grupo.

Realizar su labor a escondidas no carecía de riesgo puesto que no es extraño que “las fotos ‘sorpresa’ susciten siempre cierto malestar, sobre todo en el

campesino” (Bourdieu, 2003d: 145.), en la medida en que siente que se produce el efecto de “desposeer a los otros de su imagen” (Bourdieu, 2003d: 146.). Pero, más aún, porque para eliminar la solemnidad que la pose frontal favorece, Bourdieu recurría generalmente a un ángulo bajo que permitía la discreción en la toma de la imagen alterando con ello el convencionalismo de la foto tradicional.

En una serie tomó fotos desde el mismo punto fijo, con un efecto de contrapicado, captando gentes diversas que pasaban, sin saberlo, ante el objetivo. Al hacerlo, registraba la cotidianeidad de la persona que realiza sus actividades espontáneamente en una *situación* cotidiana en la que se sabe expuesta a la mirada de los demás, pero no a la de ese intruso cazador de imágenes, por usar una descripción habitual entre los fotógrafos, que las fija intemporalmente.

Por otra parte, la *situación* del Bourdieu fotógrafo que registra a hurtadillas; la conciencia de estar, como acabamos de señalar, en cierto modo despojando a los sujetos de su imagen, podía generar una sensación de culpabilidad similar a la comentada un par de párrafos más arriba por cuanto en cierto modo, su *habitus* sentido como “deber’ de investigador y de testigo” (Bourdieu, 2011: 47.) incorporaba a su labor un cierto componente de traición. Quizá compensada, aventuramos, porque en su convicción de que ambas eran complementarias realizaba también fotos no reducidas a su carácter documental, sino que entrañaban un componente de denuncia. Es el caso, cuenta en una entrevista, de las que realizó en núcleos dispersos de población en las montañas donde los militares habían quitado el techo de las viviendas obligando a las gentes a marcharse (Bourdieu, 2011: 33-34.). “Experiencias de las que yo era testigo indigno e impotente al mismo tiempo, y del que deseaba dar cuenta a toda costa” (Bourdieu, 2011: 229.). Merece la pena también mencionar la ocurrencia, por una parte lúdica pero también irónicamente documental, de fotografiar en Argelia “situaciones que me impresionaban mucho porque mezclaban *realidades disonantes*” (Bourdieu, 2011: 28. Cursivas nuestras), como una foto en la que aparece en una carretera un cartel advirtiendo que se trata de una “route sans issue” (camino sin salida) junto a otro que señala la dirección al “*commisariat a la reconstruccion*” (sic. con falta ortográfica: comisariado para la reconstrucción).

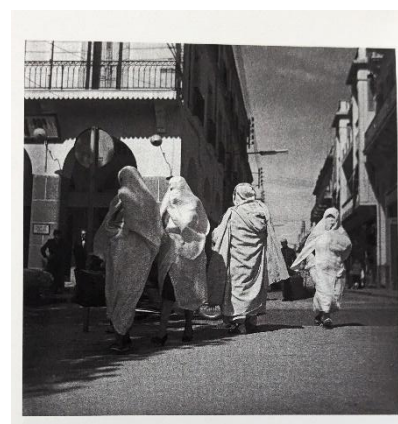


Figura 1. Mujeres en la calle (Bourdieu, 2011, p. 220).

Añadamos que la documentación y la relevancia que aporta la fotografía, y la conservación y documentación de sus propias imágenes, debe ser complementada con la posibilidad hermenéutica de desvelar el *excedente de significación* que las propias imágenes pueden contener –algo a lo que Walter Benjamin en su texto de 1936 sobre la reproductibilidad técnica ya se había referido. En el apartado anterior, hemos diferenciado la actitud hacia lo *insignificante* dependiendo de diversos grupos y de las estéticas opuestas entre sí, “pura” y “popular”. Bourdieu encuentra como una ventaja de la contemplación atenta de las fotografías reveladas la manifestación de “todo eso infinitamente pequeño de la práctica que escapa a menudo al etnólogo más atento (...haciendo posible...) descubrir los detalles inadvertidos en el primer visionado” (Bourdieu, 2011: 50.). También en este caso es posible indagar el excedente de significación desapercibido en primera instancia. Tanto las fotografías hechas a escondidas, como las que reflejan realidades chocantes, las fotos de denuncia no sometidas al convencionalismo de lo pintoresco, e incluso el hallazgo de elementos sorprendentes resultados del descubrimiento de realidades en general –y de modo específico de *relaciones* interpersonales– sorprendentes, comparten un rasgo citado al finalizar el apartado anterior. Nos referimos al *desconcierto* resultante de la alteración de convenciones estilísticas y/o a la ruptura de la ley de legibilidad. Explican, nos parece, la *génesis*, en el propio Bourdieu, de una disposición a subvertir, en su periférica actividad como fotógrafo, la forma de plantear las posibilidades de la fotografía. No es la menor de entre ellas, otra forma de conversión, a saber, la de constituir “una forma de intensificar la mirada” (Bourdieu, 2011: 26.). Algo que probablemente no deba ser sobrevalorado pero que enlaza, homológamente, con el propósito de realizar una revisión de las tareas de la sociología, cuyo aspecto central nos parece que está relacionado con su teoría de la práctica relacional y disposicional.



Figura 2. Carteles en la carretera (Bourdieu, 2011, p. 161).

5. DISCUSIÓN Y CONCLUSIÓN

La bibliografía que hemos conocido sobre los análisis que Bourdieu realiza de las imágenes los presenta sin ponerlos en conexión con lo que, a nuestro juicio, constituye la base de los mismos, es decir, la filosofía relacional y *disposicional* que el autor emplea en su trabajo. En nuestro artículo hemos intentando subsanar esta deficiencia por lo que concierne a la fotografía. Sin embargo, queda pendiente para nuevos trabajos sobre Bourdieu el aplicar nuestro

planteamiento a lo que podemos denominar su estética, por más que, como indicamos en la introducción, él mismo intente evitar la solemnidad de tal término. La relevancia de tal tarea se manifiesta si se tiene en cuenta la variedad de sus textos al respecto: sobre los museos, el gusto, Manet, o su colaboración teórica con el artista Hans Haacke.

Tal como indicábamos en el resumen introductorio, el tratamiento sociológico bourdieuano de la producción y recepción de imágenes en sus primeras publicaciones constituye un importante momento en la génesis de su filosofía, de su estética y de su sociología; actividades intelectuales que la tergiversación burocrática academicista separa a menudo, pero cuya convergencia forma parte de la actitud investigadora de Bourdieu. Sus investigaciones están ligadas a una teoría, una metodología y una práctica investigadora que anhela encontrar modelos invariantes, universales. La depuración, a lo largo de su trayectoria, de su concepción sobre el espacio social no obsta para encontrar inquietudes y planteamientos que aparecen muy tempranamente. El espacio social constituye un sistema flexible y dinámico cuya filogénesis debe ser investigada de modo simultáneo a la ontogénesis de los agentes sociales. Así sucede en su estudio sobre los usos de la fotografía evidenciando que estos se hallan estratificados socialmente al igual que sucede con la legibilidad de las obras accesibles en los museos, como posibilidad abstracta, para todos. La significación y las funciones que las imágenes fotográficas tienen para distintos grupos, clases y fracciones de clase está ligada a la incorporación de estructuras objetivas. Entre ellas las posiciones que distintas actividades, y en concreto la fotografía, ocupan en el campo de producción cultural mediante *habitus* y estilos de vida diversificados como los constatables en las estéticas pura y popular, relacionadas entre sí como opuestas. Para *comprender* la significación y las funciones que el uso de la fotografía tiene para distintos grupos, clases y fracciones de clase es preciso ir más allá de las intenciones explícitas de sus autores hasta descifrar el *excedente de significación* resultante de su participación en el simbolismo de una época, clase o grupo artístico. De singular interés, es el uso que el propio Bourdieu hizo de la fotografía mediante una toma de posición destinada weberianamente a *comprender* y *hacer comprender*, especialmente a la intelectualidad francesa, la sociedad argelina, al tiempo que rompía con la dicotomía entre investigación y compromiso.

6. BIBLIOGRAFÍA

BOURDIEU, P (1971) [Or: 1968]. "Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística". En: Silbermann. A y otros. *Sociología del arte*. Buenos

Aires: Ediciones Nueva Visión.

BOURDIEU, P. (1975) [Or: 1968]. *El oficio de sociólogo. Presupuestos epistemológicos*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores Argentina. S.A.

BOURDIEU, P (1988a). Espacio social y poder simbólico. En *Cosas dichas*. Barcelona Gedisa. Bourdieu, 1988 (pp. 127-142).

BOURDIEU, P (1988b). El campo intelectual, un mundo aparte [Or: 1985]. En *Cosas dichas*. Barcelona Gedisa (pp. 143-151).

BOURDIEU, P. (1991) [Or: 1980]. *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.

BOURDIEU, P. (1997) [Or: 1994]. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.

BOURDIEU, P. (1998) [Or: 1979]. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus

BOURDIEU, P (2003a). “Pero, ¿quién creó a los creadores?” [Or: 1980]. En *Cuestiones de sociología*. Tres Cantos: Istmo (pp. 205-219).

BOURDIEU, P (2003 b). “La metamorfosis de los gustos” (pp-161-172) [Or: conferencia: 1980] En *Cuestiones de sociología*. Tres Cantos: Istmo. (pp-161-172).

BOURDIEU, P (2003 c). “El origen y la evolución de las especies de melómanos” [Or: 1978] En *Cuestiones de sociología*. Tres Cantos: Istmo. (pp-154-160).

BOURDIEU, P (2003d) [Or: 1965]. *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

BOURDIEU, P (2003 e) [Or: 1969]. *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. Barcelona: Paidós.

BOURDIEU, P. (2005) [Or: 1992]. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo artístico*. Barcelona: Anagrama.

BOURDIEU, P. (2006) [Or: 2004]. *Autonanálisis de un sociólogo*. Barcelona: Anagrama.

BOURDIEU, P. (2011). Edición de Franz Schultheis y Christine Frisinghelli. *Pierre Bourdieu en Argelia. Imágenes del desarraigo*. Madrid: Camera Austria. Círculo de Bellas Artes. Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.

BOURDIEU, P (2013). *Manet, une révolution symbolique. Cours au Collège de France (1998-2000) suivis d'un manuscrit inachevé de Pierre et Marie-Claire Bourdieu*. Padrid: Raisons d- agir. Éditions du Seuil.

BOURDIEU, P (2021) [Or: 1967]. Postfacio a la obra de Erwin Panofsky: *Architecture gothique et pensée scolastique*). *EMPIRIA. Revista de Metodología de las Ciencias Sociales*. 49, 181-192.

LAMO DE ESPINOSA, E (2001). *La sociedad reflexiva. Sujeto y objeto del conocimiento sociológico*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

WITTGENSTEIN, L. (1988). *Investigaciones Filosóficas*. Barcelona: Instituto de Investigaciones Filosóficas. Universidad Nacional Autónoma de México. Editorial Crítica.

Imágenes

Figura 1. Mujeres en la calle (Bourdieu, 2011, p. 220).

Bourdieu, P. (2011). Edición de Franz Schultheis y Christine Frisinghelli. *Pierre Bourdieu en Argelia. Imágenes del desarraigo*. Madrid: Camera Austria. Círculo de Bellas Artes. Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.

Figura 2. Carteles en la carretera. (Bourdieu, 2011, p. 161).

Bourdieu, P. (2011). Edición de Franz Schultheis y Christine Frisinghelli. *Pierre Bourdieu en Argelia. Imágenes del desarraigo*. Madrid: Camera Austria. Círculo de Bellas Artes. Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.

Recibido: 06.11.2025

Aceptado: 30.01.2026

Rafael García Alonso ES Profesor Contratado Doctor, prejubilado en 2022. Adscrito al Departamento de *Sociología: Metodología y Teoría*. Autor de los siguientes libros: *Robert Musil y el hombre escindido*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid (1990); *Ensayos sobre literatura filosófica: G.Simmel, R.Musil, R.M.Rilke, K.Kraus, W.Benjamin y J.Roth*. Madrid. Siglo XXI. 1995; *El naufrago ilusionado. La estética de José Ortega y Gasset*. Madrid, Siglo XXI, 1997. Ha participado en veintitrés libros colectivos universitarios. Ha publicado cuarenta y nueve artículos especializados. Líneas de investigación: Sociología de la Cultura y del Arte. Sociología de la Música. Teoría Sociológica Clásica. rgarc01@ucm.es