

Habitus, saber y orden en la producción de imágenes y prácticas artísticas: un debate con Foucault y Bourdieu.

Iván Josué Kirchuk (IIGG/FSOC – UBA)

ivanjk98@gmail.com

Estudiante de grado (Sociología – UBA)

Eje 8: Arte y política: cruces entre expresiones estéticas y la trama social.

1. Introducción.

Esta ponencia propone una serie de discusiones entre Foucault y Bourdieu orientadas hacia los problemas del discurso, la subjetividad, la imagen y el arte. Presenta, así, algunos problemas y resultados surgidos en el desarrollo de una investigación enmarcada en una Beca Estímulo UBA200, dentro del proyecto UBACyT dirigido por M. Raffin titulado *Alcances y potencialidades de la noción de política en Michel Foucault*. La investigación consiste en analizar, desde la estética disposicional de Bourdieu (una teoría de la producción y recepción de imágenes como prácticas), los desarrollos que realiza Foucault sobre el saber, el orden y la semejanza en la representación de las imágenes. La estrategia metodológica, entonces, se centró en un análisis teórico-crítico de los textos, en el estudio de los conceptos y sus relaciones en el discurso teórico. De este modo, se tomó el esbozo de teoría estética de Bourdieu sobre todo de su curso sobre Manet (2013), aunque trabajos anteriores (1993, 1995 y 1998) desarrollan también su teoría. Y de Foucault, los análisis de su ‘fase arqueológica’ articulados en torno a las prácticas y relaciones de saber, el orden y la semejanza, sobre Velázquez (2017), Manet (2004) y Magritte (1997), junto a la *Arqueología del saber* (2002a).

Así pues, esta ponencia se divide en tres partes. En la primera, se diseña una especie de ‘mini-estado-del-arte’, en el que se relevan algunas discusiones anteriores entre las teorías de Foucault y Bourdieu para señalar límites, diferencias y contactos entre las nociones de *campo* y *episteme*, *subjetividad* y *habitus*, así como *práctica* y *cuerpo* en el marco de los ‘forcejeos’ de Bourdieu y Foucault con la fenomenología y el estructuralismo. En la segunda parte, se presenta una hipótesis de lectura que ‘homologa’ los conceptos de la teoría disposicionalista de Bourdieu con los conceptos de los análisis arqueológicos de Foucault para el análisis de la imagen y la representación. Así, se discuten distintos elementos que favorecen y contrarían la hipótesis. En la tercera parte, se comentan los estudios de Foucault y Bourdieu sobre Manet, mostrando los vínculos entre la composición pictórica, la producción cultural y las relaciones sociales y políticas que intervienen en la producción artística.

2. Afinidades y diferencias entre conceptos de Bourdieu y Foucault.

Vázquez García (1999) marca que Foucault y Bourdieu rechazaron a la fenomenología existencial pues, como “perspectiva ahistorical”, eludía la “génesis social de los significados [...] que conforman la experiencia vivida al situar su origen en la espontaneidad de una subjetividad constituyente” (p.196). Y también al modelo objetivista-estructuralista que, si bien fue preciso para “romper con el intuicionismo subjetivista”, solo podía pensar la acción como “ejecución de un sistema inconsciente de reglas”, excluyendo también la “dimensión

contingente e histórica de la acción” (p.197). Así, a la cuestión de la acción, irresuelta en el estructuralismo, Bourdieu responde con sus “investigaciones histórico-sociales conceptualizadas en la teoría del *habitus* y de los campos” y Foucault con sus historias del pensamiento “que hacen valer las nociones de *enunciado* y de *práctica discursiva*” (p.198).

Foucault y Bourdieu, entonces, hacen foco en lo que el estructuralismo clásico relegó: la *práctica*, pero ahora vinculada a una subjetividad históricamente formada. De este modo, para Vázquez García ambos muestran “una historicidad radical”, ligada a su formación en la epistemología histórica de Canguilhem y a su “raíz bachelardiana”, por la cual buscaron trascender las dicotomías del pensamiento científico “reificador y sustancialista” en favor de un *pensamiento relacional*. En este sentido, la historia del pensamiento de Foucault y la sociología de la cultura de Bourdieu –que muestran la génesis histórica de “realidades” que se perciben como naturales o intemporales– buscan cancelar el antagonismo entre enfoques internalistas (que privilegian el análisis estructural de un corpus) y enfoques externalistas (que privilegian las condiciones sociales que explicarían el corpus) (Vázquez García, 1999).

En este marco, Inglis (1997) señala que Foucault y Bourdieu coinciden en dar importancia “a la revelación y el análisis de las clasificaciones elementales que estructuran la vida social, especialmente las concepciones sociales incuestionables que Bourdieu denomina *doxa*” (p.8). Hannus y Simola (2010), consecuentemente, hacen explícito un posible vínculo entre las nociones de *episteme* (Foucault) y *mercados lingüísticos* (Bourdieu): proponen, para analizar el campo discursivo de la educación, estudiar 1) qué tipos de formaciones discursivas históricamente generadas existen (Foucault) y 2) los enfrentamientos entre la heterodoxia y la ortodoxia y su vínculo con los límites de la *doxa*, así como la distribución del espacio discursivo a partir de los *habitus* y el *capital lingüístico* (Bourdieu).

Ahora bien, Guigou (2004) –siguiendo a de Certeau– remarca que Foucault y Bourdieu trabajaron en el borde donde el discurso teórico entra al ámbito de las prácticas no-discursivas. Según Vázquez García (1999), Foucault considera que el discurso no ‘representa’ meramente a la acción, “sino que la constituye de entrada”. Así, “el discurso solo existe como práctica al funcionar en el marco de otras prácticas, discursivas y no discursivas” (p.206). Asimismo, subraya que Bourdieu rechazó la crítica basada en teorías “textualistas”, pues, como visión intelectualista, no comprende que las prácticas son producidas “a partir de esquemas corporales tácitos [...] que el agente pone en liza en las situaciones sin llegar a revestir expresión discursiva” (Ibíd.). Entonces, resume Vázquez García, “Si en Foucault lo discursivo y lo no discursivo quedaban entrelazados en la historicidad de las prácticas, en Bourdieu, lo corporal y lo simbólico se entrelazan en el desenvolvimiento de los juegos sociales” (p.207).

Estas cuestiones son cruciales puesto que, como bien destaca Guigou (2004), “en Foucault (también en Bourdieu, aunque de otra manera) las nuevas posibilidades de sujeto (y por tanto, de subjetividad) son una cuestión de prácticas (y también de políticas)” (p.5). Guigou afirma que el estructuralismo logró romper con la ‘ilusión’ de un sujeto constituyente, pero al precio de negar la “singularidad simbólica de los sujetos” (p.8). A esta concepción, según Guigou, se oponen el desdoblamiento entre sujeto e individuo de Foucault, ambos efectos del poder y el saber, y los agentes cuyas prácticas están unificadas por los habitus en Bourdieu. Aun así, para Guigou, en Bourdieu y Foucault, “el rechazo lúcido a una perspectiva de sujeto indeterminado y consciente de sus acciones, deja en blanco la producción creativa de prácticas” pues “Al desustancializar al individuo [...] como imagen epocal, histórica y mera producción socio-cultural”, la dimensión productiva de la subjetividad se volvió “el resultado de condiciones tan singulares y poco comunes” que “debió desaparecer del análisis empírico, tomando solamente la vía de la reproducción o la reiteración de Lo Mismo” (p.9).

Sin embargo, para otros trabajos (que más adelante se comentan), Bourdieu y Foucault hacen posible pensar la subjetividad y la singularidad y la transformación. Lo que es claro es el rechazo de Bourdieu al subjetivismo y de Foucault al sujeto ‘humanista’ (Vázquez García, 1999). De este modo, Chuca (2019) señala que, aunque Bourdieu buscó una sociología contraria al esencialismo que sostiene la noción de “naturaleza”, trabajó sobre tres nociones de “lo humano”: una antropología de los intereses de los agentes en los campos; otra de la lucha contra la muerte simbólica; y otra de la primacía del cuerpo sobre la reflexividad. Foucault (2002a), distintamente, propuso “desantropologizar” la historia. Según Chuca, “en trabajos posteriores y hasta el final de su obra”, Foucault hizo “una historia de los modos de subjetivación, [...] como una formación histórica y discontinua, que produce determinado tipo de subjetividades propias de la época” (p.202-203). Así, su presupuesto mínimo sería la existencia de una “naturaleza abierta y en perpetuo devenir, que puede asumir diversas formas de ser humano, que están sujetas a las relaciones de poder y de saber” (p.204).

Entonces, a pesar de sus afinidades, Foucault y Bourdieu difieren en sus nociones “del poder, la práctica y la agencia” (Fowler, 1997:92 en Inglis, 1997:8). Para Vázquez García (1999), Bourdieu resuelve mejor el problema de pensar la agencia sin caer en la filosofía del sujeto, dado que Foucault “sólo tardíamente”, con conceptos como *práctica de sí* y *tecnología del yo*, estudió “la participación activa de los seres humanos en los procesos de subjetivación” y “pudo rebasar por completo [...] la herencia estructuralista” (p.199). Vázquez García ve un objetivismo patente en *Las palabras y las cosas* (2017) que también persistió en Bourdieu, aunque este ofreció más temprano sus conceptos de *habitus* y campo. Así, Guigou (2004)

recuerda que Bourdieu fue criticado por Lévi-Strauss “al intentar reintroducir una teoría de la acción [...] a través de la tríada campo /habitus /agente” (p.4). En Foucault en cambio, “la “disolución del sujeto –punto de partida de la etnología estructuralista– tendrá [...] otra salida” (Ibíd.): el sujeto como centro del saber, como objeto de las ciencias humanas.

Inglis (1997), en este sentido, piensa que en Foucault falta “este sentido de los actores que participan en estrategias y tácticas”; “de cómo se piensa, se representa y se habla [...] en situaciones sociales concretas”; “de que el individuo es un actor que encarna, manipula y cambia activamente los discursos y los hace suyos” (p.17). Estas nociones, dice Inglis, están en Bourdieu: en los campos y las luchas de los agentes. Así, en Foucault faltaría “un análisis del *self* como constituido dentro del proceso simbólico interactivo de la vida cotidiana y como agente activo que utiliza estratégicamente la cultura como caja de herramientas” (p.24).

Sin embargo, otros trabajos, como Guigou (2004), señalan que Bourdieu es “monista” y “totalizante”: “va hacia el terreno de las prácticas para nulificarlas sea mediante una inconciencia ‘incorporada’ de las mismas (la docta ignorancia) o bien por un principio totalizador que asegura una unidad en el conjunto de prácticas heterogéneas (*habitus*)” (p.6). Así, incluso cuando debe recuperar las “singularidades culturales”, es “para homogeneizarlas en esquemas generales” (p.9). Farías (2010), por su parte, marca que el *habitus* no supera la dicotomía acción/estructura y opera con cierto determinismo. Asimismo, Rodríguez Marino y Terriles (2006), a partir de una entrevista a Bourdieu en la que habla de la ‘génesis del individuo’ y lo ‘social individuado’, dicen que “abre el problema del sujeto pero enseguida lo cancela” (p.211). La cuestión, según dicen, “no termina de encontrar una respuesta en [...] Bourdieu”, pero sí puede pensarse desde “la obra tardía de Foucault” (p.212).

A estas lecturas pueden oponerse Hannus y Simola (2010), que utilizan la noción de *orden simbólico* como modo de generación de prácticas en la teoría de Bourdieu. Dicen que se criticó “a Bourdieu por su determinismo [...] mientras que se ha considerado que Foucault hace hincapié en las discontinuidades discursivas” (p.6). No obstante, afirman que el concepto de Bourdieu de *espacio de los posibles* (que, según argumentan, implica que las interacciones dentro de un campo pueden generar estructuras cognitivas y prácticas que provoquen acciones inesperadas e inconformistas) permite releer sus nociones de estrategias de reposicionamiento y *habitus* de modo no-determinista. Tal concepto, según Bourdieu (1993), se asemeja al “campo de posibilidades estratégicas” de Foucault (2002a): si un sistema de enunciados solo puede estudiarse en relación a los otros puntos en este campo, para Bourdieu un producto cultural solo puede estudiarse en el campo de relaciones que lo vinculan a los otros productos.

Así, Hannus y Simola (2010) piensan que las perspectivas de Bourdieu y Foucault pueden complementarse. Podría decirse que sus diferencias revelan, no obstante, su afinidad para analizar la producción de subjetividad y la estructuración de las prácticas. Así lo remarca Schubert (1995), que concibe la subjetividad, en Bourdieu, a partir del *habitus*. Para Schubert, si en la teoría de Foucault el discurso impone límites y constituye sus objetos –por ejemplo, con el surgimiento de las ciencias humanas emergió el *hombre* (Foucault, 2017)–, lo cual posteriormente Foucault complejizaría con las nociones de verdad y poder, en Bourdieu el trío verdad/saber/poder opera de modo que “los sujetos son creados y autocreados retóricamente a través de prácticas discursivas cargadas de poder” (p.1009). Así Schubert señala una cierta continuidad (con diferencias) entre el Foucault ‘arqueológico’ y sus trabajos posteriores.

Semejantemente, Rodríguez Marino y Terriles (2006) marcan que la “existencia de un ‘régimen de verdad’ o de verdad-saber-poder y de una episteme son indisociables de la organización espacio-temporal de un periodo histórico” (p.215). Así, sugieren que el “espacio social” de Bourdieu, una “estructura conformada por campos”, es asimilable al “espacio estructurado” (Ibíd.) como emplazamiento o series de emplazamientos de Foucault. Este emplazamiento explica, según piensan, el ascenso “de una ciencia objetiva de la sociedad” y “de la ‘solidez muda’ del individuo moderno”, que son para Foucault “efectos e instrumentos de formas históricas específicas de poder” (Ibíd.). Asimismo, Guigou (2004) subraya que en el “inicio” del pensamiento foucaultiano, el sujeto “se desdobra en objeto y a la vez se recupera como sujeto” (p.5). Entonces, en Foucault (2017), “el sujeto como centralidad relevante del saber [...] arriba en la porosidad de una y otra episteme” (Guigou, 2004:4) y luego, en Foucault (2002b), deviene “en la producción de un efecto de poder, desdoblado también en ese discurso específico de las ciencias humanas” (Guigou, 2004:4).

Farías (2010) amplifica esta idea de la subjetividad y el individuo como efectos de las relaciones de saber y los regímenes epistémicos al explicar que los trabajos de Foucault (2017 y 2002a) “buscan comprender los regímenes de representación moderna [...] poniendo en evidencia la íntima relación existente entre verdad, poder y subjetividad” (p.19). Según Farías, estos regímenes “serían constitutivos de lo social, en la medida que crean la realidad de las entidades que nombran, definen los marcos en los que se encuadran las prácticas de los agentes y constituyen discursivamente a los sujetos” (Ibíd.). Así pues, como la *doxa* y el campo se vinculan al *habitus* en Bourdieu, los regímenes y las relaciones de saber en Foucault operarían como formadores de subjetividad y marcos de agencia. Pero Farías también señala que es posteriormente, “a partir de *Vigilar y castigar* (2002b)”, que Foucault desarrolla una noción de *cuerpo* como “medium a través del cual saber, poder y subjetividad se constituyen mutuamente”

(p.19). Las arqueologías, todavía sin tal noción, implican una fuerte diferencia con Bourdieu, dado que el *cuerpo* es definitorio en el concepto de *habitus* (Prior, 2005).

Ahora bien, estas discusiones son importantes para el estudio del arte y la imagen, como lo muestra la cuestión del *autor*. Bourdieu (2013) dijo que no hacía falta matarlo, como hizo Foucault, para estudiarlo sin caer en el “intencionalismo”. Santibáñez Yáñez (2004), empero, señala que Foucault no lo mató, sino que “compuso y descompuso el tramo de la formación discursiva del autor, su función legal tradicional, su rol de representante del poder” (p.139). El autor, distinto de la *persona*, es una función cultural: “el nombre de la legalidad”, “el blanco del ejercicio crítico” (Ibíd.); una función del discurso consagrada por la circulación social y la necesidad legal. Para Foucault (1984), el *nombre autor* no va “del interior de un discurso al individuo real y exterior que lo produjo”, sino que existe “en el límite de los textos” (p.60); manifiesta “el acontecimiento de un cierto conjunto del discurso” y refiere a su estatuto en una sociedad y una cultura. Es una función, dice Santibáñez Yáñez (2004), ligada a las instituciones, que varía según la época. Así, puede remitir a un individuo o “*a varias posiciones-sujetos*” (p.140), pues el *autor* se forma “por el trazo, por la diferencia” (p.141).

Distintamente, Bourdieu, según Santibáñez Yáñez (2004), entiende al autor “como mero medio productor y reproductor de los bienes simbólicos de las esferas de poder, constreñido por las reglas del arte de cada dominio artístico, intelectual o comercial” (p.142). Bourdieu relanza al autor a “las condiciones materiales y discursivas de su producción” (Ibíd.), de modo que su actuar “sólo se coordina con la esfera o campo de poder a través del *habitus*” (p.143). Así, el autor reproduce el mercado de bienes “para reproducirse en él, para seguir existiendo” (Ibíd.). Según Bourdieu (2002), en cierta época y sociedad existen posiciones predispuestas en los campos de producción cultural con determinadas exigencias estéticas que implican ciertos *habitus* y ciertos tipos de artistas o escritores. Sin embargo, Santibáñez Yáñez se basa sólo en Bourdieu (2002), sin contar con trabajos posteriores como el de [Manet \(2013\)](#).

Por otro lado, sobre la *imagen*, Hagelstein y Dekoninck (2014) señalan que Bourdieu (1998) estudió las condiciones sociales de los modos de apropiación legítimos de las obras de arte: puesto que las preferencias y necesidades culturales se relacionan a la distribución del capital educativo y el ‘patrimonio cognitivo’, la percepción estética está históricamente determinada y vinculada al *saber*. Bourdieu (2021) sigue a Panofsky, que señala que la obra de arte adquiere un significado para quien tiene los códigos para leerla. Así, las disposiciones cognitivas y evaluativas condicionan la percepción. Además, también en su producción la imagen puede ser un observatorio de los regímenes de *saber*, pues no importa la intención

consciente del creador de la imagen, sino su *habitus*, su participación en la *cultura* “que orienta y dirige, sin su conocimiento, sus actos de creación” (p.184).

Asimismo, para Hagelstein y Dekoninck (2014) las imágenes, no sólo ‘dicen’, sino que ‘muestran’, “desde el ‘ojo’ de una época, de sus sistemas de representación”; presuponen e inducen “un tipo de mirada”; modelan “la visión de una época” (p.4). Así, el saber condiciona a la visión, pero también viceversa. Hay una interdependencia entre *ver* y *saber* que genera un “*habitus* perceptivo y mental” (Ibíd.). Según dicen, para Bourdieu es crucial captar el modo por el cual un *orden visual* se imbrica en la ‘construcción de la realidad’ y la ‘renovación de rationalidades’. En esta “historia cultural” de la relación ver-saber son decisivas las formas de articulación entre culturas visuales y escritas, irreductibles entre sí, pero interrelacionadas. Así, Hagelstein y Dekoninck señalan que una época “no preexiste a los enunciados que la expresan ni a las visibilidades que la llenan” (Ibíd.) y que “cada formación histórica implica una distribución de lo visible y de lo enunciable” (Deleuze, 1986:56 en Hagelstein y Dekoninck, 2014:4-5). Piensan, pues, que “los modos de articulación del texto y de la imagen” son expresiones de la “economía del ‘ver’ y del ‘saber’ en diversas épocas” (p.5).

3. Una hipótesis “convergente”: la estructuración de la imagen y su discurso.

Como se ve, la bibliografía dedicada a Bourdieu y Foucault contiene múltiples series de diferencias y acercamientos entre ambos cuerpos teóricos. La hipótesis propuesta en el marco de la investigación, no obstante, propone una posible ‘convergencia’ entre Bourdieu y Foucault, consistente en concebir al *orden del pensamiento, constituido por las prácticas y relaciones de saber, que imputa a la imagen la representación por semejanza y/o su posible subordinación al discurso, en los análisis de Foucault*, como *estructura disposicional que codifica la recepción y producción de imágenes (prácticas codificadas por habitus insertos en campos de relaciones de poder simbólico), puesto que los regímenes de visión y dicción habilitan y limitan los modos de producir y percibir imágenes*.

En principio, un posible esbozo de la teoría estética disposicionalista de Bourdieu podría sintetizarse así: en la percepción y producción de una práctica se ponen en juego los *habitus* del productor y del receptor. Así, la obra de arte o la imagen, como *praxis*, están objetivamente estructuradas hacia el campo social en que se producen: tanto del lado del productor como del receptor, expresan las relaciones de poder vigentes en el campo (o en la estructura de relaciones de fuerza vigente), así como las relaciones sociales previas en que autor y espectador se vieron implicados (Bourdieu, 1993, 2000, 2007 y 2013). Asimismo, en lo que respecta a Foucault, vale entender al orden como *a priori* histórico en que las cosas aparecen evidentes, como ejercicio

soberano que compone a la imagen y como operante en el pensamiento, por el cual se imputa a la imagen una relación de semejanza (que sirve a la representación) o su posible subordinación al discurso. La imagen, consecuentemente, se entiende como confluencia de relaciones y prácticas de saber que constituyen el orden del pensamiento (Amar, 2015 y Foucault, 1997, 2002a y 2017).

De este modo, Hagelstein y Dekoninck (2014) son quizás el antecedente más importante para esta investigación, pues señalan que la codificación y la decodificación de una imagen, vinculadas a la tenencia de capital cultural y al *habitus* específico del creador en el campo artístico, implican una relación entre *ver* y *decir* articulada en el *habitus* y la historia social, que es propia de una determinada formación histórica en una cierta época, según lo entiende Foucault. Pero además, los textos de Foucault y Bourdieu, y de otros de sus comentaristas, marcan otros límites y otras vinculaciones posibles entre ambos cuerpos teóricos.

En principio, la noción de *orden* en que las cosas se dan como evidentes (Foucault, 2002a) es asimilable al orden de la *doxa*, que implica una adhesión preconsciente al mundo por el cual este se presenta como autoevidente (Bourdieu, 1998). Existen, pues, determinadas condiciones culturales e históricas para que se puedan decir algo sobre ciertas cosas. Así, si para Bourdieu (1998) ciertas condiciones socio-históricas, especialmente de clase, hicieron posible la aparición de la percepción estética kantiana y, como señala Shusterman (2002), las fuerzas sociales dan forma a los campos y, así, a “los contextos del lenguaje” (p.237), en Foucault (2017) existen ciertos marcos de visibilidad y decibilidad que definen una época. Para ambos, entonces, las prácticas están estructuradas por las relaciones que adoptan entre sí en ciertas configuraciones históricas: las prácticas culturales tienen cierta regularidad.

Así, en su análisis sobre la *possible* desaparición del hombre en “los límites del mar” que anuncia Foucault (2017), Castro Orellana (2005) señala que, si desaparecen las disposiciones históricas que hicieron posible la noción de hombre, está también podría desaparecer. De este modo, Foucault no habría señalado la “muerte del hombre” sino esbozado, a partir de su análisis arqueológico, una posible transformación epistémica aun inconclusa. Esta reflexión recuerda a Bourdieu en dos aspectos: primero, como Shusterman (2002) señala, el análisis sociológico de Bourdieu estudia los límites del pensamiento y la estructuración social e inconsciente de la práctica; y segundo, según Bourdieu dice a Wacquant, el pensamiento relacional (que aplicó en su investigación sobre Manet) implica un análisis sincrónico del campo junto a un análisis genético de su estructura y de sus relaciones con otros campos, de modo que en cada estado de la estructura del campo son visibles los productos de luchas anteriores y *el germen de transformaciones futuras* (Wacquant, 1989).

En esta línea, Dukuen (2019) subraya que, en Bourdieu, para cada época existen distintos modos de “legibilidad del arte” (p.24). Hay, como en Foucault, rupturas entre épocas: una revolucionaria es, precisamente, la de Manet (Bourdieu, 2013). En este sentido, las cuestiones de la *mirada* y la *representación* son historizadas por Bourdieu (1993 y 2013) y Foucault (1997, 2004 y 2017 y Jay, 2007) para mostrar su génesis y sus cambios. En el caso de Bourdieu, tal como señala Prior (2005), los *esquemas* de visión del *habitus* son también de *división*; son clasificatorios. La “mirada pura”, cuyo surgimiento histórico se vincula a la relativa autonomización del campo del arte, instituye los esquemas de apreciación artística que permiten captar una representación de modo que solo refiere a sí misma. Esta apreciación estética está desigualmente distribuida (Bourdieu y Darbel, 2013); de ahí que la definición legítima de lo que es el arte emane de los espacios dominantes (Bourdieu, 1993).

Al igual que Foucault (1997) cuando habla de los principios rectores de la pintura y su posible ruptura, situándolos históricamente, Bourdieu fabrica una historia del arte, estableciendo las condiciones sociales por las cuales una obra puede ser apreciada como tal, puede adjudicársele una lectura legítima y puede compuesta de una determinada manera. A la idea de Foucault (2017) de un elemento exterior y anterior a la pintura que ordena el cuadro, entonces, puede compararse el *habitus* de Bourdieu, pues son sus esquemas los que permiten codificar y decodificar la imagen o siquiera concebirla como tal. Así, Álvarez Sánchez (2016), a partir de Foucault, se pregunta por el anclaje entre los regímenes de visión y de dicción en la imagen para que se produzca un discurso *verdadero* sobre ella. Bourdieu (1993 y 2013), al respecto, marca que la verdad es el producto de la lucha en los campos y es indisoluble de la apropiación legítima de obras de arte. Así, la posible “narratividad” de una obra de arte está sujeta a su definición legítima, a las luchas en los campos y la formación de los *habitus*.

El *habitus* implica “hábitos corporales y competencias cognitivas” (Prior, 2005:125). Podría decirse que Bourdieu otorga primacía al *saber* por sobre la *visión*, pues la percepción del arte implica mecanismos de desciframiento, dado que las obras de arte están codificadas: se leen mediante los *habitus*, mediante mecanismos socialmente adquiridos. El pensamiento de la semejanza, según lo describe Foucault, es asimilable al *modus operandi* del *habitus*, especialmente cuando Bourdieu toma las ideas de Panofsky, pues la lectura de la imagen depende entonces de tener los recursos precisos para poder percibir sus códigos. De este modo, el que una imagen represente un objeto, que se le impute una relación de semejanza con ese objeto, que se la subordine a un discurso que la haga versar sobre el objeto (Foucault, 1997), es una cuestión de cómo se define la imagen en los campos en los que se disputa su definición, y de tenencia de capital cultural para hacer la lectura legítima de la imagen.

De esta manera, la composición del cuadro está definida por la formación educativa del pintor y el estado del campo artístico. Los códigos de la ‘mirada pura’ se hacen presentes también en la práctica del ‘creador’ en relación con su cuadro. Así, de un modo muy complejo, con múltiples mediaciones y varias series causales, las relaciones sociales determinan el contenido estético de las obras de arte (Bourdieu, 1993 y 2013). Es por eso que la distinción de Foucault entre lo visible y lo decible (irreductibles y relacionados entre sí) incumbe a Bourdieu, puesto que, como bien señala Bosch (2016), Bourdieu y Foucault estudian los discursos estéticos que se hacen presentes en las obras de arte y, cabe agregar, las condiciones en que la imagen se vincula o subordina a determinados discursos. En este sentido, tanto Bourdieu como Foucault se oponen a las ideas de la pura autonomía de la estética, marcando sus vínculos con el interés, la lucha, el saber y las formaciones discursivas de otros campos.

En este sentido, otra cuestión crucial es la *apropiación*. Podría decirse a partir del texto de Shapiro (1997) sobre Foucault y Magritte, que donde hay semejanza hay soberanía, pero donde rige la similitud no cabe hablar de un soberano. El soberano hace ver; donde opera la representación por semejanza una sola voz hilera la imagen. Al revés, en la similitud hay una circulación de imágenes que no remite a un original externo, por lo que puede haber múltiples voces. Esta distinción se asemeja a aquella que describe Bourdieu (2013) entre la producción artística cuando el Estado imponía el principio de visión y división legítima en cuestiones de representación figurativa del mundo, que regía la producción de imágenes legítimas, y la producción artística una vez independizado el campo artístico, como institucionalización de la “anomía” (Bourdieu, 1993). Aquella distinción, además, remite a la cuestión del establecimiento de formas de apropiación legítima de obras de arte (un asunto crucial en Bourdieu) que es semejante, precisamente, al ejercicio soberano que ordena la imagen.

Esto es fundamental en la fotografía, a propósito de la cual Foucault (2018) expresó su preocupación por la apropiación y tecnificación de los modos de producción de imágenes, destruyendo los vínculos entre pintura y fotografía, lo que podría llevar a una desaparición de la imagen en la producción artística. Foucault, en cambio, aboga por una política de la imagen, por su libre circulación entre técnicas y artes. Bourdieu (2013), por su parte, marca que los distintos campos artísticos, cuando se autonomizan, tienden a diferenciarse y a separarse estéticamente. Pero también señaló, anteriormente, que en las prácticas de fotografía familiar había una preminencia de la imagen sobre el medio técnico fotográfico (Bourdieu, 2003).

Así pues, toda una malla de conceptos y esbozos teóricos sostienen un acercamiento entre las nociones de *orden* (Foucault) y *habitus* (Bourdieu) para explicar los mecanismos de la configuración y apropiación de las imágenes, así como la imputación de la *representación* a la

imagen. Sin embargo, también hay diferencias muy hondas entre Bourdieu y Foucault. Una ya mencionada es la distinción de Foucault entre *persona* y *autor*, que es irreconciliable con la idea del autor-*habitus*. Así, aunque las prácticas artísticas se imbriquen en procesos de producción de subjetividad en la teoría de Bourdieu, la idea del *sujeto* que desaparece en el cuadro y permanece como ausencia, en relación con la noción de imagen como dispositivo de subjetivación (Álvarez Sánchez, 2016) no parece afín al esbozo de teoría estética de Bourdieu.

Sucede que hay una diferencia de métodos y disciplinas: Foucault hace arqueología y Bourdieu sociología. Sus preguntas y temas de investigación son muy diferentes. Así, Álvarez Sánchez (2016) señala que, a diferencia de la arqueología, la historia del arte tiende a presuponer una ‘unión’ de lo visible y lo decible, dando por supuesto que la imagen es legible. Si bien Bourdieu analiza las relaciones entre imagen y palabra, o dicción y visión, esta distinción no es tan clara como en Foucault: por ejemplo, en *Manet* (2013), Bourdieu habla de los varios sentidos de la imagen. Asimismo, Bourdieu (1995) señala que el sentido y valor de una obra solo puede conocerse remitiéndose a la historia del campo artístico, reconstruyendo su ‘fórmula generadora’, la génesis socio-histórica de su producción y recepción (Shusterman, 2002). A la vez, desde Bourdieu puede verse a la arqueología de Foucault como un ejercicio de la “mirada pura” que prescinde del interés y del conocimiento sociológico del campo.

Asimismo, las diferencias de “percepción” y “pensamiento”, es decir, de *habitus*, entre clases sociales está ausente en Foucault, pero es crucial en Bourdieu (1998). La noción de *episteme*, si bien tiene una notable complejidad ‘interna’, no busca analizar la desigualdad o la dominación. Del mismo modo, es obvio que el trabajo de Foucault no busca reconstruir las relaciones entre agentes (como mecenas, comerciantes y artistas) dentro de los campos, como lo hace Bourdieu (2013). En este sentido, la distinción entre producción y recepción, fundamental en la teoría comunicativa de Bourdieu, no se encuentra en las formaciones discursivas de Foucault. Y tampoco hay en Foucault una noción de trayectorias de los *habitus* que explicarían la composición de las obras de arte, sino una pregunta por los elementos de la imagen que podrían hallarse en otras formaciones discursivas (Foucault, 2017).

En este sentido, otro problema es que la noción de *codificación* en Bourdieu es compleja. Si bien sostiene esta palabra en su trabajo sobre *Manet* (2013), Dukuen (2019) señala que también realizó varias críticas a las nociones de código y desciframiento. Del mismo modo, no es posible reducir al *habitus* a la aplicación de *esquemas*: este concepto con una larga génesis (Dukuen, 2019) es prediscursivo y en buena medida inconsciente. En otra parte de su trabajo sobre *Manet*, Bourdieu reemplaza la idea de codificación por la idea de “pura práctica”, por la cual el acervo artístico interiorizado por el pintor se aplica, con los ojos y las manos,

subconscientemente. Cabe preguntarse, entonces, por estos posibles problemas al pensar al *habitus* en vinculación al orden del pensamiento según lo entiende Foucault.

Por otra parte, Bourdieu recibió críticas por no dar atención a lo estético *en sí mismo*, es decir, a las obras de arte como acontecimientos estéticos (como hace Foucault cuando analiza una imagen), y reducir los campos del discurso o la imagen al campo de lucha, al juego de posiciones y al espacio de toma de posiciones (Born, 2010). Asimismo, Prior (2005) señala que Bourdieu solo considera una transformación a una revolución simbólica en el campo artístico (es decir, Manet) y no presenta ninguna referencia al arte pop o multimedia (lo cual sí hace Foucault). En efecto, Bourdieu dice a Wacquant (1989) que “en situaciones de equilibrio, el espacio de posiciones tiende a comandar el espacio de tomas de posición” (p.40), de modo que las revoluciones artísticas se explican por modificaciones en las relaciones de poder.

En este sentido Bourdieu (1993 y 2013) insiste en que Foucault es un estructuralista o un ‘discursivista’, etiquetas que Foucault rechazó categóricamente (Castro Orellana, 2005). Más arriba se comentó la relación que Bourdieu (1993) encuentra entre su “espacio de los posibles” y el de Foucault. A pesar de la semejanza que ve, también señala que Foucault cae en el esencialismo de retener esas relaciones entre formaciones culturales en el éter del discurso, sin referirlas a las relaciones entre posiciones y tomas de posiciones en un campo. Posteriormente, en su trabajo sobre Manet (2013) elogia el texto de Foucault (2004) sobre el artista, pero le achaca que su análisis es “puramente internalista”. Ambos coinciden, sin embargo, en que Manet fue un hito en la historia de la pintura.

4. Manet: una “revolución simbólica” o una “ruptura profunda”.

La pintura de Manet es un caso singular puesto que no se trata de un artista cuyas prácticas fueran meramente reproductivas en un campo en equilibrio o en una cierta época. Desde la arqueología de Foucault, Álvarez Sánchez (2016) señala que imágenes como las de Manet obligaron al silencio o a la multitud de comentarios: son cuadros que ‘desubican la mirada’. Manet es un ejemplo de ruptura en la teoría de Bourdieu. Como dice Dukuen (2019), es uno de los *habitus* estudiados por Bourdieu que permite pensar una teoría no-determinista del *habitus*, capaz de analizar los cambios, las trayectorias y las revoluciones. El *habitus*, dice Dukuen, unifica y explica conductas de ruptura, pues en ciertas condiciones socio-históricas, los productores inmersos en cierto campo donde vertieron su *illusio* pueden generar revoluciones simbólicas: sus *habitus* encuentran condiciones históricas, debido a la colisión de múltiples causas independientes, para su desarrollo.

Manet surgió en una época en la que el Salon, el Institut, los Beaux-Arts y los museos formaban un sistema burocrático de gestión del gusto del público. Era la época del arte académico francés, fuertemente regulado por el Estado y muy atado al *ethos* de la nueva burguesía francesa, cuando la lógica del concurso (especialmente el Gran Premio en el Salon) ordenaba todo el sistema. Los alumnos se formaban en la Ecole, con extrema docilidad, preparándose para concursar bajo las reglas de una carrera bien definida (Bourdieu, 2017). El pintor era preparado para recibir los lauros y el reconocimiento estatal como reconocimiento de su calidad artística. La pintura académica era escolástica, centrada en la copia de clásicos consagrados, el virtuosismo y el acabado (Bourdieu, 1993).

Esta pintura, si bien debía demostrar que estaba muy bien hecha, subordinaba la técnica al *efecto*: las obras debían ser intelectuales, literarias; debían desplegar un contenido, un significado más allá de las formas plásticas. Era una pintura legible, cuya decodificación dependía de una cultura literaria que compartían (en cierta medida) burgueses y artistas. Las obras reproducían un culto a los motivos de un humanismo intemporal, deshistorizándose a sí mismas. La iluminación, el color tranquilo y los personajes fijos en las pinturas estaban orientados hacia estos *efectos*: pintan escenas teatrales (Bourdieu, 1993). Esta estética se enlaza a una moral interiorizada y reproducida de lo ascético, prolíjo, trabajoso (en oposición a la idea sexualizada de *facilidad*) y narrativo. Era, asimismo, una pintura hiper-codificada, puesto que debía ser legible por la cultura literaria reconocida (Bourdieu, 2017).

Manet, reprobó ante la Academia, favoreció las “áreas lúgubres” del lienzo en detrimento de la narración e incorporó temas “bajos” a sus pinturas, por lo cual fue condenado por la crítica: sus trabajos eran chatos e inacabados. Sus obras eran tratadas como bocetos, lo cual para los académicos tenía la connotación de falta de aprendizaje y esfuerzo y merecía, por tanto, una condena moral. Manet ‘decepcionaba’ las expectativas del ojo académico con una pintura inesperada. Manet, más avanzado en su trayectoria, pintó cuadros que desplomaban cualquier narración o imputación psicológica de los posibles personajes, haciendo hincapié en las cuestiones estrictamente plásticas (Bourdieu, 1993).

La pintura de Manet, *Déjeuner sur l'herbe*, generó un violento escándalo puesto que desafió los esquemas simbólicos habituales de percepción de una obra de arte. Rompió con el orden simbólico, con las estructuras cognitivas que sostienen el mundo social. Es un cuadro que trastorna las jerarquías asentadas, por lo cual representa una amenaza para el orden. Esta pintura tiene un tamaño demasiado grande y un estilo demasiado realista para una escena de género. Pero además, desde el punto de vista académico, tenía graves problemas de composición y perspectiva. Manet estudió en grandes talleres de pintura, pero buscaba generar una

representación chata. La iluminación de Manet era completamente extravagante y contraria a las grandes narrativas del arte académico. La pintura de Manet era una “pintura pura”, descontextualizada. Asimismo, el cuadro, con sus desnudos de mujeres, su extraña situación y su composición, generó una transgresión estética y sexual (Bourdieu, 2013).

La peculiaridad de Manet se explica por su *habitus clivé*, roto, que lo llevó a ser subversivo, aunque también compartió, en buena medida, esquemas prácticos con sus contemporáneos. Manet puso en práctica sus disposiciones (que van más allá de su posible intención consciente) que entraron en cortocircuito con las disposiciones de sus receptores, que codificaban una serie de expectativas sobre la obra de arte. Manet fue un *habitus* en un campo históricamente constituido, por lo cual la revolución de la cual fue abanderado solo se entiende por factores morfológicos en los espacios y campos sociales (Bourdieu, 2013).

Previo a la independización del campo artístico, a través de la Academia, el Estado imponía el principio de visión y división legítima en cuestiones de representación figurativa del mundo, que rige la producción de imágenes legítimas (a través de la producción de productores legitimados para producir estas representaciones). En el mundo del arte, el monopolio de la nominación legítima tomaba la forma del monopolio del poder de decir quién es pintor y qué es un cuadro, y, a través de las instituciones encargadas de controlar el acceso a la corporación, tomaba la forma de un proceso de certificación por el cual los productores eran autorizados - a sus ojos y a los de los consumidores legítimos- como productores legítimos, conocidos y reconocidos por todos. La Academia lograba reprimir exitosamente a cualquier modelo herético gracias a su continuo trabajo simbólico para imponer el reconocimiento de su valor, así como el valor simbólico y económico de los productos que garantizaba. Durante un tiempo logró sostener el monopolio del mercado del arte, de modo que podía privar a sus condenados de participar en él (Bourdieu, 1993).

Dos cuestiones son fundamentales para explicar el derrumbe de la Academia: el golpe mortal fue la creación del *Salon des refusés* (donde Manet expuso *Déjeuner sur l'herbe*), una desautorización del jurado de admisiones y de la *Ecole des Beaux-Arts*, junto al traslado toda la autoridad artística a la administración (el ministerio de la Casa Imperial y las Bellas Artes) y la posterior privación a la Academia de poder supervisar la enseñanza en la *École des Beaux-Arts* y en la *Villa Médicis*. El número cada vez mayor de candidatos, por el crecimiento del sistema escolar, asimismo, hizo caer a la lógica académica, pues generó la proliferación de productores fuera de la institución, de un medio artístico negativamente libre –la bohemia- que sería un laboratorio social para el nuevo pensamiento y estilo de vida de los artistas modernos,

y el mercado donde la innovación artística y el "art de vivre" encontrarían el mínimo indispensable de gratificaciones simbólicas (Bourdieu, 1993).

La ruptura de la institución se institucionalizó: a medida que dejó de operar como un aparato jerárquico controlado por un cuerpo profesional, el universo de producción de obras de arte se fue convirtiendo en un campo de lucha o competencia por el monopolio de la legitimación artística (Bourdieu, 1993). La explosión morfológica que significó el número de aspirantes a la Academia, los efectos de los cambios de las estructuras económicas y sociales francesas -como la reforma del espacio y la vida urbana en París- y cambios específicos como la creación de sociedades de artistas (Bourdieu, 2013) favorecieron el surgimiento de un medio artístico y literario muy diferenciado y preparado para impulsar la tarea de subversión ética y estética que Manet realizaría: el movimiento de pintura moderna francesa entre 1870 y 1890 se desarrolló contra la institución académica y el estilo convencional; Manet trajo una revolución simbólica que continuó luego el impresionismo (Bourdieu, 1993). La conversión colectiva de modos de pensamiento llevó a la invención del escritor y el artista a través de la constitución de universos relativamente autónomos, donde las necesidades económicas están (parcialmente) suspendidas (Bourdieu, 1995 y 2013). Esto abrió una brecha infranqueable entre el artista y el burgués, que antes se fundían en el Salón (Bourdieu, 1993).

El gran "heresiárca" Manet, el artista revolucionario, se explica según Bourdieu (2017) por su singularidad socialmente constituida: sus disposiciones heredadas (a la vez aristocráticas y subversivas, tan contrarias al populismo de los realistas como al conservadurismo de los *pompier*) y sus haberes específicos. Su capital económico le permitió "resistir" en ausencia de un mercado, mientras que su capital cultural, excepcional en su universo, le valió excepcionales amistades literarias. Pero sobre todo su capital social ayudó a darle la fuerza para superar y sobrevivir a sus fracasos (Bourdieu, 2013). Y esta fue, además, una revolución simbólica exitosa: de esta revolución en la forma en que vemos el mundo surgieron nuestras propias categorías de percepción, que usamos comúnmente para producir y comprender representaciones (Bourdieu, 1993). Manet, dice Foucault (2004), hizo posible toda la pintura del siglo XX, el impresionismo y la ruptura con la pintura y la representación según el *quattrocento*.

Así, Manet es el fundador del modernismo en la pintura. La reflexividad que Manet introdujo al arte francés se atribuye al surgimiento gradual de los campos artísticos autónomos y cerrados, que en cuanto se constituyen, se vuelven su propio objeto: un campo social de competencia pone en tela de juicio obras y afectos, y produce un proceso de autocrítica que tiende a depurar cada forma de arte de todo lo que tiene en común con las otras artes. Así, Manet

eliminó de la pintura todo lo que no fuera estrictamente pictórico -en particular, todo lo escultórico, el relieve, el sombreado-. Quería pintar en parches planos de color y asumir la naturaleza bidimensional de la pintura, abandonando los esfuerzos anteriores por negarla y superarla y desterrando la profundidad que crea la perspectiva y las sombras que crean el volumen y el relieve (Bourdieu, 2013).

Las cuestiones sobre la luz, la composición y la perspectiva que dice Bourdieu (2013) son prácticamente idénticas a las que señala Foucault (2004): nuevas técnicas en el tratamiento del color, utilización de colores puros o relativamente puros, el uso de ciertas formas de iluminación y luminosidad desconocidas hasta el momento, un rechazo a la ilusión de profundidad o poco respeto a la escala. Manet hizo hincapié en la materialidad del lienzo y jugó con él, a diferencia de la tradición pictórica anterior. Así, la pintura de Manet se caracteriza por el acento en las verticales y horizontales, el uso de la luz real, exterior al lienzo, y el trastorno de la posición del espectador y el objeto del lienzo (Foucault, 2004 y Bourdieu, 2013).

5. Conclusiones.

Según lo expuesto más arriba, Bourdieu y Foucault rechazaron la noción de sujeto constituyente de la filosofía del sujeto y la fenomenología existencial, pero también tomaron distancia del estructuralismo, de modo que centraron sus trabajos en las *prácticas* desde un punto de vista historicista y relacional, generando nociones complejas y diferentes de la subjetividad como estructurada e históricamente formada. Tales afinidades y diferencias son palpables en sus trabajos sobre la imagen y el arte, de modo que coinciden en entender a la imagen como históricamente configurada y sujeta a relaciones prácticas, pero tienen severas diferencias para pensar la agencia, así como una fuerte desemejanza metodológica. Aun oponiéndose cabalmente en su concepción del *autor*, por ejemplo, es posible leer al orden del pensamiento, constituido por las prácticas y relaciones de saber, como estructura disposicional que codifica la recepción y producción de imágenes. Así, tanto Foucault como Bourdieu remarcán la singularidad histórica de Manet y el escándalo que causó. Foucault realiza un análisis “internalista”, estrictamente estético de la imagen, en tanto Bourdieu se sirve de explicaciones como cambios en la morfología social o la trayectoria del *habitus* de Manet para explicar el revuelo que generó sus pinturas, su relevancia histórica y la relación mediada y compleja entre los procesos sociales y la composición pictórica de sus cuadros.

6. Bibliografía.

Álvarez Sánchez, G. (2016). *Lo invisible y lo indecible: el archivo pictórico en Michel Foucault*. [Tesis de posgrado, Universidad Nacional Autónoma de México]. <http://132.248.9.195/ptd2016/junio/0745750/Index.html>

Amar, M. (2015). Foucault y el gobierno de las imágenes. *Resonancias*, (1), 90-106.

Born, G. (2010). The Social and the Aesthetic: For a Post-Bourdieuian Theory of Cultural Production. *Cultural Sociology*, 4(2), 171-208.

Bosch, C. (2016). El arte renacentista como dispositivo de subjetivación. *Ingenium*, 10, 43-57.

Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity Press.

—. (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.

—. (1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Grupo Santillana.

—. (2002). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montressor.

—. (Comp.). (2003). *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

—. (2013). *Manet: Une révolution symbolique*. París: Raisons d'agir/Seuil.

—. (2021). Postfacio a la obra de Erwin Panofsky: Arquitectura gótica y pensamiento escolástico. *EMPIRIA*, (49), 181-192.

—. y Darbel, A. (2013). *El amor al arte*. Buenos Aires: Prometeo.

Castro Orellana, R. (2005). La frase de Foucault: el hombre ha muerto. *Alpha (Osorno)*, (21), 225-233.

Chuca, A. (2019). El problema de lo humano en el pensamiento de Bourdieu, Foucault y Honneth. *Anacronismo e irrupción*, 9(17), 193-210.

Dukuen, J. P. (2019). Un arte de inventar: el habitus en la lectura bourdiana de Panofsky. *Revista Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (88), 17-34.

Farías, Ignacio. (2010). Adieu à Bourdieu? Asimetrías, límites y paradojas en la noción de habitus. *Convergencia*, 17(54), 11-34.

Foucault, M. (1984). ¿Qué es un autor?. *Dialéctica*, 9(16), 51-82.

—. (1997). *Esto no es una pipa*. Barcelona: Anagrama.

—. (2002a). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.

—. (2002b). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

—. (2004). *La pintura de Manet*. Barcelona: Alpha Decay.

—. (2017). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

—. (2018). Las palabras y las imágenes, seguido de La pintura fotogénica. *Cuadernos materialistas*, (3), 79-91.

Guigou, L. N. (2004). Rehaciendo miradas antropológicas. Acerca de prácticas y sujetos. *Gazeta de Antropología*, (20), 1-11.

Hagelstein, M. y Dekoninck, R. (2014). Quand le voir détermine le savoir. En *Logiques iconiques: Réflexion épistémologique sur le statut de l'image dans nos disciplines*. Jornada de estudio en la Universidad de Lieja. Universidad de Lieja, Lieja.

Hannus, S. y Simola, H. (2010). The Effects of Power Mechanisms in Education: bringing Foucault and Bourdieu together. *Power and Education*, 2(1), 1-17.

Inglis, T. (1997). Foucault, Bourdieu and the Field of Irish Sexuality. *Irish Journal of Sociology*, 7(1), 5-28.

Jay, M. (2007). ¿Parresía visual? Foucault y la verdad de la mirada. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, (4), 7-22.

Prior, N. (2005). A question of perception: Bourdieu, art and the postmodern. *The British Journal of Sociology*, 56(1), 121-139.

Rodríguez Marino, P. y Terriles, R. (2006). Habitus, Subjetivación y la dimensión estética de lo social. *La Trama de la Comunicación*, 11, 207-218.

Santibáñez Yáñez, C. (2004). Notas sobre el problema autor y su función. *Acta literaria*, (29), 135-147.

Schubert, J. D. (1995). From a Politics of Transgression Toward an Ethics of Reflexivity: Foucault, Bourdieu, and Academic Practice. *American Behavioral Scientist*, 38(7), 1003-1017.

Shapiro, G. (1997). Pipe Dreams: Eternal Recurrence and Simulacrum in Foucault's Ekphrasis of Magritte. *Word & Image*, 13(1), 69-76.

Shusterman, R. (2002). Intellectualism and the field of aesthetics: the return of the repressed?. *Revue internationale de philosophie*, 2(2), 327-342.

Vázquez García, F. (1999). Historicidad de la razón y teoría social: Entre Foucault y Bourdieu. *Revista Mexicana De Sociología*, 61(2), 189-212.

Wacquant, L. J. D. (1989). Towards a Reflexive Sociology: A Workshop with Pierre Bourdieu. *Sociological Theory*, 7(1), 26-63.