

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIOLOGIA

DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA III

(ESTRUCTURA SOCIAL. SOCIOLOGIA DE LA EDUCACION)

TESIS DOCTORAL

LA ESTRUCTURA SOCIAL DEL MUNDO DE LA VIDA COTIDIANA
Y LA FORMACION DEL SENTIDO EN LAS ARTES DE LOS EE.UU. DE
AMERICA (1940-1964)

JAVIER DIAZ LOPEZ

DIRECTOR: ENRIQUE LARAÑA RODRIGUEZ-CABELLO

INDICE DE CONTENIDOS

I.	PROLOGO. EL CONTEXTO EXISTENCIAL-BIOGRAFICO DE LA INVESTIGACION	7
II.	ANTECEDENTES	15
III.	LA SOCIOLOGIA Y EL ENFOQUE INTERDISCIPLINAR EN LAS RELACIONES ARTE/SOCIEDAD	16
IV.	LA SOCIOLOGIA DE LA CULTURA Y DEL ARTE Y EL MARXISMO	21
V.	LA SOCIOLOGIA DE LA CULTURA Y DEL ARTE Y EL FUNCIONALISMO	26
VI.	REFERENCIAS TEORICAS	36
VI.I.	FUNDAMENTOS FILOSOFICOS	37
VI.II.	TEORIA SOCIOLOGICA	59
VII.	LA (RE)CONSTRUCCION DE ESCENARIOS CULTURALES Y LA PERSPECTIVA SOCIOLOGICA INTERPRETATIVA	78
VII.I.	SOCIOLOGIA E HISTORIA. EXPOSICION ABREVIADA DE LAS IDEAS EMPLEADAS EN LA INVESTIGACION	80
VII.II.	LA MICROSOCIOLOGIA HISTORICA DE LA CULTURA Y LA FORMACION DEL SENTIDO	88
VII.III.	LA ESTRUCTURA SOCIAL DEL MUNDO DE LA VIDA COTIDIANA Y LA CORRESPONDENCIA ENTRE LAS ARTES	92
VII.IV.	LA OBSERVACION DE REGULARIDADES EN LA VIDA COTIDIANA Y EN LAS ARTES	97
VIII.	LOS METODOS. OBSERVACION DOCUMENTAL: ANALISIS DE CONTENIDO Y METODO BIOGRAFICO	104
IX.	RESUMEN	127
X.	EL MARCO TEMPORAL DE LA INVESTIGACION	131
XI.	DE LA EXPOSICION, CLASIFICACION Y ANALISIS DEL MATERIAL DOCUMENTAL	149
XII.	LA PINTURA: GRUPOS, INTERACCION, METODOS	152
XII.I.	ESTILOS Y TENDENCIAS	152
XII.II.	INTERPRETACIONES SOBRE LA GENESIS DEL EXPRESIONISMO ABSTRACTO COMO ESTILO AMERICANO	161

XII.III.	LA CIUDAD Y LOS GRUPOS DE AFINIDAD CULTURAL	176
XII.IV.	LOS METODOS DE CREACION	200
XII.V.	AMERICA COMO TEMA	205
XII.VI.	DOCUMENTOS PERSONALES	212
XIII.	EL JAZZ, ARTE DE LA INTERACCION	273
XIII.I.	FACTORES DE RECONOCIMIENTO CULTURAL DE JAZZ	276
XIII.II.	ESTILOS Y GRUPOS	281
XIII.III.	EL JAZZ Y LA MUSICA POPULAR	292
XIII.IV.	LA CIUDAD Y LOS MARGENES	313
XIII.V.	EL JAZZ Y LA IDENTIDAD COLECTIVA AFROAMERICANA	330
XIII.VI.	DOCUMENTOS PERSONALES	359
XIV.	EL CINE, ARTE COMPARTIDO	427
XIV.I.	DE LA ERA DE LOS ESTUDIOS A LAS PRODUCCIONES INDEPENDIENTES	435
XIV.II.	EL McCARTYHISMO	442
XIV.III.	LA MIGRACION CULTURAL EUROPEA A EE.UU. Y HOLLYWOOD	447
XIV.IV.	LOS GENEROS	453
XIV.V.	EL STAR SYSTEM Y EL ESPECTADOR	474
XIV.VI.	DOCUMENTOS PERSONALES	480
XV.	COMUNIDADES CREATIVAS E INTERCAMBIO DE EXPERIENCIAS	529
XV.I.	LOS ARTISTAS PLASTICOS: INTERACCION Y TRANSFERENCIAS COGNITIVAS	532
XV.II.	LOS JAZZMEN: INTERACCION E INTERCAMBIABILIDAD IDEATIVA	556
XV.III.	LOS CINEASTAS: INTERACCION, ALTERNANCIAS Y TRANSDISCIPLINARIEDAD	592
XVI.	CONCLUSIONES	629
XVII.	BIBLIOGRAFIA	641

"Mantened siempre abiertos los ojos a la imagen del hombre -a la noción genérica de su naturaleza humana- que dais por supuesta con vuestro trabajo; y lo mismo a la imagen de la historia -a vuestra idea de cómo se está haciendo la historia-. En una palabra, trabajad y revisad constantemente vuestras opiniones sobre los problemas de la historia, los problemas de la biografía y los problemas de estructura social en que se cortan la biografía y la historia. Mantened los ojos abiertos a las diversidades de la individualidad y a los modos como ocurren en cada época los cambios. Emplead lo que veis y lo que imagináis como guías para vuestro estudio de la diversidad humana."

C. Wright Mills, La Imaginación Sociológica

I. PROLOGO. EL CONTEXTO EXISTENCIAL-BIOGRAFICO DE LA INVESTIGACION

Cualquier investigación científica tiene un contexto existencial, según la expresión ideada por J. Dewey (1950:57-75). Quien la realiza, vive y comparte con otros tradiciones y situaciones cotidianas, códigos simbólicos y discursos afines. En la realidad social, el mundo de la vida cotidiana y los mundos de las artes son ámbitos de sentido interactivos. Las modernas sociedades de masas han incorporado a los artistas a la vida real, ordinaria, estando normalizada su actividad por las pautas urbanas y los marcos de interacción social comunes tanto en lo referente a los actos de habla como en lo relativo a las rutinas. La progresiva integración de los artistas en la vida colectiva se produce a lo largo de este siglo, teniendo lugar con singular intensidad en los EE.UU. de América, debido a variadas y complejas causaciones: La conformación de esa nación como una sociedad de masas, afluyente y opulenta, cuyo pilar estructural es la existencia de un mercado masivo y cuyo sujeto son las nuevas clases-medias consumidoras; la consolidación de la industria cultural y de los medios de comunicación de masas; la mitificación de la ciudad como escenario del éxito, la recompensa, la igualdad de oportunidades y la felicidad; la vigorosa migración permanente que dicho país ha conocido -de la cual la migración intelectual europea 1930-1960 es su

"sample" cualitativo-, que, unido al fenómeno de la esclavitud y sus efectos históricos posteriores (del abolicionismo al movimiento de los derechos civiles), constituye un experimento social relevante, de integración (acrisolamiento) multicultural; la conformación de EE.UU. como sociedad postindustrial, de la información y el conocimiento; el fin de las ideologías (Shils, Bell, Aron) y su impacto en la estructura social y la acción colectiva, en la determinación de los fines de la acción de los individuos; y por último, los movimientos sociales que emergen a mediados de los sesenta.

Este conjunto combinado de hechos y fenómenos transformaron la mentalidad romántica del artista, reconvirtiéndola en una dirección, sí, individualista, como corresponde al pensamiento fundacional americano y al modernismo, pero a la vez dotándola de un sentido más comunitario, más grupal, más interactivo y cotidiano.

En lógica, la identidad artística, la leyenda del artista americano, se desarrolla en un escenario que acoge la tradición europea, pero disolviéndola en una configuración en proceso que hoy reconocemos como cultura americana, cuya disyunción de la estructura social ha sido resaltada, como veremos, por D. Bell (1976:548-553) como uno de sus rasgos característicos. Esta investigación tiene por objeto analizar las correspondencias entre las artes de dicho país, entre sus formas culturales (la expresión simbólica de los significados) y la influencia que tienen lo cotidiano, lo común, las situaciones intersubjetivas, en la experiencia creativa y en la organización de los grupos y movimientos artísticos y culturales, como tipologías sociales características de la sociedad norteamericana.

Esta investigación sobre las relaciones entre el sentido de lo ordinario y el sentido artístico,- como elementos articuladores de dichos grupos y movimientos-, abarca un período histórico preciso (1940-1964).

Experiencia, acción, espontaneidad, son regularidades distintivas de la vida cotidiana de los artistas, de las esferas comunes que compartieron y construyeron. Su impacto o efecto en las obras, en el material simbólico de la cultura americana, es lo que analizo para tratar de evidenciar la influencia de las pautas cotidianas de los grupos y movimientos artísticos en

su producción creativa. Las "obras artísticas" como portadoras del conocimiento común y la organización social de la experiencia, la acción y la espontaneidad en la realidad social, son, en tanto que objetos culturales, las unidades básicas de observación y análisis de esta investigación acogida a los postulados de la tradición de pensamiento e investigación empírica de la sociología formal, fenomenológica, comprensiva, cognitiva, cualitativa, microsociológica: En términos pragmáticos, la sociología interpretativa.

La influencia de la cultura americana, de forma especial a partir de la segunda guerra mundial, no fue, no es, un asunto exclusivo de norteamericanos. La manera americana de vivir y su cultura, a finales del siglo XX, son datos manifiestos de las formas de relación social, a nivel de producción y de consumo, de las seculares culturas nacionales europeas y también ya orientales. Lo que se llama colonialismo e imperialismo cultural yanqui como pleonasma típico de los lenguajes ideológicos termidorianos, oculta una realidad visible: la aceptación social, a través del mercado, de la música americana, de su cine y literatura, de su pintura, que son las formas artísticas observadas y analizadas en esta tesis doctoral. Este hecho no fue (es) tanto la consecuencia de una imposición militar, cuanto un efecto del desplazamiento del centro de gravedad simbólico universal hacia ese país, debido en parte a la migración intelectual europea hacia EE.UU. (un fenómeno cuantitativo y cualitativo de primera magnitud cuando se trata de comparar la cultura europea, devastada tras la Segunda Guerra, y la cultura americana desde el punto de vista de la innovación, de la creación de nuevos elementos de referencia cognitivos, reflexivos, instrumentales y expresivos). Este fenómeno, expresivo de la circulación de las clases selectas (circulación de las élites) en el mundo occidental, permitió, -tras el colapso bélico-, la reanudación de la corriente de creación cultural en otro contexto civilizatorio. Como escribiera V. Pareto (1980:71) al respecto: *"el río, vuelto a su cauce, fluye de nuevo regularmente"*. Este aspecto es desarrollado en el capítulo 14.4 La generación a la que pertenece este doctorando reconoció como propia la voz y el sentimiento de América: los referentes del material simbólico-expresivo norteamericano conectaban con las preocupaciones mentales de los jóvenes; aceptábamos la nueva música,

el cine, el comic, la novela negra, sus actores cinematográficos eran ídolos colectivos; a través de sus formas expresivas se nos transmitían signos, gestos, actitudes, modelos de referencia que asumíamos. Nuestros mayores, quienes practicaban artes de élite, propias de la "cultura legítima"¹ como la pintura o la literatura,(véase los grupos El Paso o Dau Al Set), admitieron la contribución de la pintura de acción y el expresionismo abstracto y de los grandes poetas y novelistas norteamericanos contemporáneos. En términos europeos, y a pesar de la debilidad o inexistencia, de un mercado cultural español, la mía fue una generación (la nacida tras la finalización de la segunda Guerra Mundial) tocada, fascinada, por la cultura americana. Mis recuerdos, entrada la juventud, son la España cotidiana de la época y la voz de América, distante, que nutría mis sueños, a partir de las emisiones sobre todo, de Radio Luxemburgo.

Vietnam, el segregacionismo racial y el 68, ensombrecieron, en la juventud, la imagen de América forjada en la niñez y la primera juventud. La recuperaría, progresivamente, después. A partir de 1977. En 1985, comienzo, con el entusiasmo característico de una investigación científica, el análisis exploratorio de lo que ahora, nueve años después, se presenta como tesis doctoral sobre aquella América, sobre el período dorado de sus artes y de su modo de vida, que han causado y causan la admiración del mundo, constituyendo un hito de nuestra moderna civilización. 1940-1964 es ese período. 1941 es el nacimiento del be-bop, de la pintura de acción, el momento de transición de los grandes estudios cinematográficos, Pearl Harbour. 1964 es el Vietnam, la huelga del Free Speech Movement en protesta contra el estilo educativo tecnocrático del rector Clark Kerr (Berkeley), un año después del asesinato

¹ Para Bourdieu (1969: 163-165), cultura legítima, ilustrada y tradicional equivale a artes consagradas, cuyos principios teóricos, historia y reglas técnicas se enseñan en instituciones oficiales especializadas en su enseñanza metódica y sistemática. En la cultura consagrada, legítima, los creadores y los consumidores están "sujetos a normas objetivas y obligados a adoptar una actitud devota, ceremonial y ritualizada"(Bourdieu:1969:163). La noción de cultura legítima como cultura consagrada implica jerarquización institucional de normas y valores. Estos son enseñados con la finalidad de difundir y legitimar los contenidos de las artes tradicionales. Todo individuo vinculado a los sistemas de expresión consagrados, "lo quiera o no, lo admita o no, es y se sabe colocado en el campo de aplicación de un sistema de reglas que permiten calificar y jerarquizar su comportamiento bajo la relación de la cultura"(Bourdieu, 1969:163).

de Kennedy y un año antes del de Malcolm X, un momento álgido del movimiento de los derechos civiles, la consolidación del pop como nuevo lenguaje artístico, otra América, otro período social y cultural. Cuando una nueva América crece, fruto de nuevas situaciones, herederas en cierto modo de las precedentes, finaliza esta investigación.

Pero su origen y razón, no es la consecuencia del imprescindible ejercicio aislado que todo proyecto científico exigen ni un sueño o una fascinación individual.

Desde el punto de vista del conocimiento y del material documental, en esta investigación hay múltiples participantes. Desde hace trece años, este doctorando se reúne con frecuencia, una/dos veces al mes al menos, con otros aficionados al cine y la literatura, la pintura y la música americanas. Coincidimos en la misma visión sobre ésa América. La participación en la vida de tales grupos de afinidad cultural, -de diferente composición, mezclados entre sí-, implica conversaciones sobre exposiciones de pintura vistas y libros leídos, audiciones de música, visiones de películas: Las reuniones se realizan en los domicilios particulares, en forma rotativa, de los miembros de tales grupos. Sus reuniones tienen carácter abierto para las personas interesadas y relacionadas con la red de individuos que los forman. Los componentes, miembros en sentido estricto en la medida que son grupos con vínculos cuyas características son la afinidad cognitiva y la empatía, discuten e intercambian información procedente de librerías y tiendas de discos y vídeos de Francia (Burdeos, París), Inglaterra (Londres), Barcelona, Andorra, Madrid, Nueva York, Los Angeles, Tokio; organizan viajes para comprar material, visitar exposiciones y ver conciertos. Algunas de las personas que forman parte regular de estos grupos participan en la vida cultural de la ciudad. Dirigen filmotecas y galerías de arte, programan exposiciones y conciertos, escriben críticas en los medios de comunicación, producen proyectos culturales. Otras son personas con ocupaciones profesionales más anónimas desde el punto de vista cultural. Todos son conocedores, aficionados, críticos, expertos, investigadores, personas ligadas por unas aficiones comunes, cuya referencia vinculante es la cultura en general. Alrededor de cuarenta personas (entre veintisiete y cuarenta y seis años) están vinculados a los grupos en los cuales este investigador

ha participado y participa.

El encuentro ² de los individuos que componen los grupos -su formación- se produce en la vida cotidiana: en marcos laborales, en clubs y bares, en librerías y tiendas de discos, Filmoteca, salas de exposiciones, en conciertos, por afinidades profesionales, a través de amigos. Los individuos se conocen, hablan, se invitan recíprocamente (a sus domicilios), oyen música, hablan quedan para otro día. Conversan sobre temas sociales y culturales, locales y universales, comentan las actividades que desarrollan y sus contenidos, pero no se adoptan tácticas ni estrategias; tales grupos carecen de programa, no poseen una política de acción, no se rinden cuentas de la actividad que cada uno despliega. Todo sucede de forma natural, a partir de afinidades electivas y de relaciones afectivas. Las biografías comunes crean la necesidad de reunirse, hablar y verse. No son camarillas, grupos de acción con una política de intervención. Son grupos primarios surgidos de la vida cotidiana en una ciudad de provincias. Su razón asociativa radica en su identificación con los valores que simbolizan esas formas culturales, y en su disfrute compartido.

La estructura de estos grupos es abierta, accediendo a ellos, con frecuencia, nuevos participantes. El cambio de ciudad, las disputas, procesos de aislamiento individuales y otras causas han originado salidas y entradas de nuevos miembros, manteniéndose siempre un núcleo fijo. Como todo grupo primario, la diferencia de status es su característica primordial: concurren profesores de Universidad, discjockeys, empresarios, trabajadores especializados, críticos, pintores, profesionales liberales, funcionarios de la Administración Autonómica, fotógrafos, directores de cine, comerciantes. Son grupos interclasistas, sin otras restricciones o limitaciones que no sean las afinidades descritas, el interés por "conocer" de los participantes neófitos, y los requerimientos que toda atracción interpersonal exige. Otra característica reseñable es que son grupos cuyos participantes lo son de uno o más de entre

² El uso del término encuentro sigue la conceptualización de E. Goffman (1987:27): "Una interacción puede ser definida como la interacción total que tiene lugar en cualquier ocasión en que un conjunto dado de individuos se encuentra en presencia mutua continua; el término encuentro (encounter) serviría para los mismos fines."

los círculos posibles: las combinaciones y permutaciones, a nivel de reuniones, intercambio de información y acciones conjuntas, son múltiples, caracterizándose todos los grupos probables por su espontaneidad, que gesta y sedimenta sus vínculos, regularidad que singulariza la interacción que se da entre los participantes. Por último, en consonancia con el aspecto anterior, la convocatoria de reuniones, conversaciones y encuentros en general, de los actores se suceden conforme a pretextos (la llegada de un pedido de discos conjunto, la visión de una película o exposición, la discusión de una publicación de interés común) que justifican y reafirman la función del grupo.

La sociabilidad, intimidad, y el intercambio de experiencias, información y conocimiento, entre los participantes, - personas relacionadas con la reflexión y acción cultural o relacionadas con ésta como hobby (como erudito anónimo no dedicado a ella desde un punto de vista laboral regular, ocasionalmente, por tanto)-, son los rasgos de estos grupos. Desde esta perspectiva, el trasvase de información y la confrontación de los diferentes puntos de vista, manifiesta la convicción existente entre los miembros de los diversos grupos sobre el papel del intercambio como fuente y modo de adquisición de conocimiento.

Entendidos como grupos comunes, la vida cotidiana de sus componentes coincide con la trayectoria biográfica de este investigador y viceversa. Nuestras conversaciones giran en torno a la cultura y a la América cultural y cotidiana -las realizaciones artísticas, la estética de la vida cotidiana, su arquitectura, moda, objetos, formas de vida-, propia del período que este investigador analiza. Hablamos, también, de la América de hoy, de la que emerge tras la conmoción del Vietnam, de la de los años veinte y treinta. Comparamos esas Américas con "nuestra" América. Aunque no sea su referente monotemático, América es la base de la comunicación entre los componentes de estos grupos.

La biografía de los componentes de estos grupos, actuales o ya desvinculados, que eran jóvenes a mediados de la década de los sesenta, está afectada por los imágenes, temas, valores y estética de la cultura del período que aquí analizo. Para una persona de mi generación, los ídolos de la cultura popular americana eran más comunes que cualquier ídolo

propio del folklore nacional. A pesar de la distancia física, ellos representaban mi, nuestro futuro, el mundo de los jóvenes, un nuevo mundo, una nueva cultura y una nueva sociedad. Lo cotidiano para nosotros era aquel mundo, no lo que nos rodeaba, que era sinónimo de lo viejo: España era entonces un gran Museo Costumbrista, cuyas piezas destilaban folclorismo y banalidad.

La investigación que ahora llega a término, su lógica, desde el punto de vista del conocimiento, tiene su origen en los intercambios grupales experimentados por el investigador, en las relaciones intersubjetivas del investigador con los "connoisseurs", críticos y aficionados de Santander y de otras ciudades (Madrid y Barcelona) sobre una cultura familiar para nosotros, constituyendo esa cuestión común no tanto un hobby cuanto una forma de vivir, en la medida que los contenidos simbólicos de esas formas expresivas respondían y responden a nuestros sentimientos como seres humanos de este tiempo. Aumentando nuestra base de datos, accediendo de forma progresiva a fuentes documentales especializadas -fonográficas, bibliográficas, cinematográficas, iconográficas-, viajando para ver y oír de forma regular, - no tanto como "consumidores de cultura"³ cuanto como vividores de ella,- buscamos una versión sobre la cultura, sobre nuestras vidas no mediatizada por los media. Por supuesto, este contexto existencial-grupal no ha "realizado" la investigación cuyos resultados se presentan ahora como tesis doctoral. En ella, lo decisivo ha sido lo que es habitual en la investigación académica: la dirección y ejecución científica de un proyecto original.

La decisión de pasar del nivel cotidiano, que comparto con otros miembros de estos grupos,

³ A. Toffler (1981:30-31) entiende por consumidores de cultura aquel conjunto de profesionales y aficionados que participan de la actividad artística. También entran dentro de esa estructura conceptual, aquellas personas que acuden con regularidad a Museos, Galerías y Ferias de Arte, tiendas de discos, librerías, cines, teatros con la finalidad de ver, oír y comprar cultura.

La expresión "vividores de cultura" la empleo para establecer una diferencia con la visión de Toffler, una caracterización descriptiva y funcionalista que prescinde del sentido que tiene la cultura como actividad productora de normas, valores, creencias y referencias,- sustitutivas de los tradicionales credos religiosos- en las sociedades secularizadas. Este hecho ya fue anticipado por S. Freud en El Malestar de la Cultura(1974:3023-3030). Toffler prescinde de aquello que significa a los vividores de cultura. Los consumidores de cultura, son vividores de cultura, con independencia del grado de consciencia y comprensión que tengan los diversos participantes con relación al significado del acto regular que supone acudir a espectáculos y espacios culturales.

al nivel científico, exige al investigador actuar según las reglas de procedimiento que el planteamiento científico impone, tanto a nivel del tratamiento lógico y metodológico cuanto al que corresponde a la búsqueda de la verdad, a través de la aplicación de un proyecto basado en la racionalidad, en la corroboración, mediante el empleo de métodos empíricos, de hipótesis que han de ser evidenciadas o al menos, por seguir el recurso popperiano, no falseadas. Ello exige un modelo teórico y un diseño metodológico, con las consiguientes limitaciones que esto implica, donde no cabe la visión subjetivista, la apreciación caprichosa, o la ilusión del gusto y la preferencia por tales o cuales cosas de entre todas aquellas que forman el bazar sociocultural.

Sin embargo, la experiencia biográfica del investigador, lo que es común y cotidiano en sus relaciones intersubjetivas, es lo que ha construido la posibilidad de esta investigación: Esta experiencia científica ha sido constituida como tal por la actividad ordinaria, vital, no "científica" del investigador. Hablar de ello la ha organizado. El principio etnometodológico de reflexividad explica la realidad de esta investigación: Mi mundo cotidiano, intersubjetivo y personal, ha ido definiendo y componiendo una realidad (esta investigación) en la cual ése mundo está presente, del cual formo parte. Esa concepción cotidiana de vivir y comprender la cultura americana (lo cual nada tiene que ver con querer ser americano o actuar como si tu ámbito territorial fuera América, lo cual no es la realidad) ha «hecho y definido» esta investigación.

II. ANTECEDENTES

La tesis doctoral que se presenta a consideración es el tramo final de una investigación emprendida en 1984. Dos momentos prefiguran el presente trabajo: Memoria de Licenciatura (1986) y Cursos de Doctorado. En dicha Memoria la investigación tuvo por objeto explorar y detectar las relaciones existentes entre las regularidades analizadas -acción e improvisación-

y los fenómenos típicos de la reflexión e investigación sociológica del período (sociedad postindustrial, cultura de masas/sociedad de masas, fin de las ideologías). En los citados cursos, realicé un trabajo sobre un aspecto lateral a la investigación (Autodidaxia, Jazz e improvisación, Curso de Doctorado Sociología de la Educación y de la Cultura) y un trabajo (8 créditos) titulado de igual manera que la Memoria de Licenciatura, cuyo objeto fue establecer nexos entre los procesos creativos y su contexto socio-histórico (1943-1962), a partir del estudio de los mecanismos reseñados, con la finalidad de evidenciar el rol estructurante del arte y la cultura en la sociedad americana, su naturaleza como actividad social interdependiente.

En el primer nivel de la investigación las formas artísticas investigadas fueron la pintura y el jazz.

En el segundo documento producido, el panel de formas artísticas fue ampliado (cine y literatura). En ambos trabajos el título fue el mismo.

En la fase final de esta investigación que culmina ahora como tesis doctoral se observa y analiza una regularidad (experiencia) no contenida en los documentos previos citados, siendo el objeto de la misma (la investigación) demostrar la influencia de la vida cotidiana de los grupos y movimientos artísticos en la configuración de los estilos, los métodos de creación y las realizaciones/obras correspondientes.

III. LA SOCIOLOGIA Y EL ENFOQUE INTERDISCIPLINAR EN LAS RELACIONES ARTE/SOCIEDAD

Las relaciones arte/sociedad constituyen el objeto de esa especialidad de la sociología denominada sociología de la cultura y de las artes. La presente investigación parte de una idea general: La investigación sociológica sobre un fenómeno socioartístico contemporáneo, enmarcado en un período histórico concreto, ha de integrar como instrumentos analíticos

complementarios y auxiliares aquellos saberes globales y parciales que faciliten la observación y comprensión del hecho social objeto de exploración.

El enfoque interdisciplinar es un requerimiento, cognitivo y metodológico, imprescindible en el estudio de las correspondencias arte/sociedad. Considerado el arte como manifestación creativa de la individualidad y las relaciones intersubjetivas, y como forma simbólica ⁴ expresiva de un tiempo/espacio social determinado, su naturaleza cultural, inserción en las redes sociales y sentido comunicativo forma parte de las estructuras sociales que reproducen las relaciones simbólicas individuales e interindividuales en un contexto civilizatorio preciso. El arte y la sociedad no son "cosas" autónomas, universos aparte separados por frontera alguna: Uno de los propósitos de esta tesis es demostrar como en la sociedad industrial y postindustrial esa delimitación carece de sentido, constituyendo una mera convención lingüística o un supuesto ideológico no verificable. Abordar el complejo sistema de relaciones interactivas que envuelve la producción artística desde una perspectiva sociológica exige admitir e integrar aquellas contribuciones adecuadas a los fines de la investigación desplegadas por otras ciencias sociales y sus aberturas especializadas (Historia del Arte, Estética y Teoría del Arte, Psicología del Arte, Estética Comparada, ...).

La reflexión sobre el arte es una tradición en la historia de la teoría sociológica y frecuente terreno interdisciplinar común entre los científicos sociales. De M. Weber, G. Simmel, P. Sorokin, K. Mannheim, N. Elias, A. Schutz y H.S. Becker a D. Bell, Nisbet y P. Bourdieu, pasando por Th. Adorno, A. Von Martin y L. L. Schuking, e historiadores-sociólogos netos (F. Antal, A. Hauser, A. Chastel, P. Francastel, H. Read), el arte,-las artes-, ha sido considerada materia habitual de reflexión teórica e indagación sociológica.

La investigación interdisciplinar que definiendo deviene de la propia naturaleza del objeto de

⁴ El uso del concepto de formas simbólicas en esta investigación sigue el pensamiento de E. Cassirer ... (1975:162-163) "Por forma simbólica ha de entenderse aquí toda la energía del espíritu en cuya virtud un contenido espiritual de significado es vinculado a un signo sensible concreto y le es atribuido interiormente" ... La influencia de esta definición de Cassirer en la sociología de la cultura es clara. Daniel Bell (1977:25) la emplea como estructura conceptual adecuada para definir la expresión simbólica de los significados.

la misma. En ella, la sociología coordina un conjunto diverso y superpuesto de contribuciones teóricas específicas, con la finalidad de generalizar y tipologizar lo que de común hay entre las artes confrontadas y sus correspondencias con característicos procesos de acción social acontecidos en un período histórico o, lo que viene a ser lo mismo, que el arte participa en la creación de la realidad social, concepto éste que en esta investigación empleo siguiendo la definición de A. Schutz (1974:74 y 75): *"Quiero que se entienda por realidad social, la suma total de objetos y sucesos dentro del mundo social cultural, tal como los experimenta el pensamiento de sentido común de los hombres que viven su existencia cotidiana entre sus semejantes, con quienes los vinculan múltiples relaciones de interacción. Es el mundo de objetos culturales e instituciones sociales en el que todos hemos nacido, dentro del cual debemos movernos y con el que tenemos que entendernos. Desde el comienzo, nosotros, los actores en el escenario social, experimentamos el mundo en que vivimos como un mundo natural y cultural al mismo tiempo; como un mundo no privado, sino intersubjetivo, o sea, común a todos nosotros, realmente dado o potencialmente accesible a cada uno. Esto supone la intercomunicación y el lenguaje"*.

En consecuencia entendemos que la sociología ha de articular, para adquirir una visión global del sentido de los fenómenos artísticos en la comunidad social, un haz de disciplinas (haciéndolas compatibles) en investigaciones de carácter general de este tipo, y de forma más concreta, y sobre todo, en exploraciones sobre fenómenos simbólico-expresivos acaecidos durante aquellos períodos históricos pertenecientes a lo que rótulos tan descriptivos como sociedad de masas/cultura de masas, indican.

La preocupación científica esencial de la Sociología de la Cultura/Sociología del Arte es comprender los lazos existentes entre la creación individual, imaginativa y la vida colectiva y, por extensión, los procesos de interacción que constituyen en la comunidad social. Ello afecta tanto a las ideas y medios que vertebran la producción de la obra cuanto a la percepción, transmisión, influencia y consumo de la misma en los receptores, el público.

Raymond Williams (1981:20) ha indicado al respecto que *"el sentido de las condiciones sociales del Arte, se superpone, evidentemente, con la Estética general y con algunas ramas de la Psicología así como con la Historia"*. Esta superposición interdisciplinar tiene sentido si partimos de la(s) obra(s) como datos legitimadores de las correspondencias arte/sociedad. Las obras, las realizaciones

materiales y simbólicas, son el referente empírico de la Sociología de la Cultura y del Arte, ya que contienen los elementos que relacionan al creador con el espectador. Esta dimensión comunicativa e interactiva del arte establece la conexión entre su producción y la contemplación/ percepción/consumo de las obras, y por ende, la abierta y variable influencia del arte en la comunidad.

De este modo, P. Francastel (1973:13) ha precisado uno de los conceptos cardinales de esta especialidad: *"Es, en consecuencia, a nivel de un análisis profundizado de las obras como unicamente se puede construir una sociología del arte"*.

Siendo la obra el punto de intersección entre el creador y el observador, siendo las obras los objetos materiales de la percepción y la comunicación artísticas, así como el resultado de la interacción entre el creador y su ambiente,- lo cual fundamenta el enfoque interdisciplinar-, el problema de la efectividad y verosimilitud de tal acto de comunicación deviene de la comprensión del conjunto de energías y modos de ver y comprender actuantes. Ello remite a la operación de desciframiento que toda obra requiere del observador y de la cual depende el nivel de pregnancia cultural del arte en la sociedad.

Pierre Bourdieu (1972:45) ha señalado que *"toda percepción artística implica una operación consciente o inconsciente de desciframiento. Acto de desciframiento que se ignora como tal, la comprensión inmediata y adecuada sólo es posible y efectiva en el caso particular en que la cifra cultural que posibilita el acto de desciframiento es dominada completa o inmediatamente por el observador (bajo la forma de competencia o de disposición cultivada) y se confunde con la cifra cultural que ha hecho posible la obra percibida"*.

Esta consideración de Bourdieu nos introduce en una de las cuestiones principales de las relaciones arte/sociedad en el mundo contemporáneo: la identificación del observador con la obra y su creador, la comprensión e internalización interindividual y grupal de un producto artístico y la consiguiente influencia en las estructuras de pensamiento y las formas de vida de la comunidad asociativa.

Esta investigación explora las correspondencias arte/sociedad, desde una perspectiva interdisciplinar regida por la teoría y el método sociológico interpretativo, de un período

determinado (1940-1964) de la Historia cultural de los EE.UU. de América. Tal período es explorado a partir de la observación y análisis de regularidades cualitativas del arte y la cultura americanas (experiencia, acción y espontaneidad), características esenciales expresivas y articuladoras de las correspondencias e interdependencias entre la vida cotidiana y los procesos de acción social, y las transformaciones culturales significativas y los procesos de la acción creativa.

La observación de estas regularidades permite ver -es la cámara-, y comprender, la mezcla y yuxtaposición de aspectos colectivos e individuales que intervienen en la producción artística en un período histórico, elementos que son, por lo demás, temas comunes de la literatura sociológica: Sociedad/cultura/medios de comunicación de masas, sociedad post-industrial, fin de las ideologías, migración intelectual, movimientos sociales de los sesenta (derechos civiles, estudiantil...), rebelión juvenil y contracultura, la ciudad y la cultura urbana.

La comparación analógica entre los cambios socioculturales básicos del período y el comportamiento y la forma de expresión de esas regularidades en las artes del país-civilización de referencia ⁵, es realizada desde una perspectiva microsociológica (la vida cotidiana de los grupos artísticos). Parto del supuesto general de que un proceso de estas dimensiones localiza múltiples indeterminaciones, desfases, asincronías y desviaciones que impiden aproximaciones mecanicistas y organicistas al fenómeno observado. Ello no quiere decir que puedan producirse situaciones específicas dentro de los procesos de interacción arte/sociedad donde puedan detectarse acciones sociales sujetas a ciertas dinámicas causa-efecto: La multiplicidad de procesos culturales combinados y mezclados es una característica del arte en la sociedad de masas.

La finalidad de esta investigación es demostrar que la vida cotidiana y el arte es un conjunto

⁵ Diversos científicos sociales emplean el término civilización al referirse a EE.UU. Así, destacaríamos obras como *Historia de la Civilización Norteamericana, 1607-1961*, Max Savelle, Edit. Gredos, Madrid, 1962; *América as a civilization*, Max Lerner, Simon and Schuster, New York, 1957; *Estados Unidos, una civilización*, Boorstin, Goetzmann, Glazer, Rostow, Rosenberg y otros, Edit. Labor, Barcelona, 1975.

generador de acción cultural en el modelo social y económico que emerge tras la finalización de la II guerra mundial. Dicho conjunto es uno de los rasgos significativos de dicho modelo, y no una actividad-reflejo de la "sobreestructura ideológica" o una mera acción cuyo destino es su consumo, y su sentido "representar" el status de los grupos sociales en la sociedad pecuniaria. Esta última valoración nos conduce a razonar la desvinculación epistemológica de esta investigación de una ideología, el marxismo, que ha sesgado históricamente la investigación sociológica sobre las artes, y de los diversos enfoques que unifico como "Teorías de la función social del arte". De igual modo, esta consideración me sirve para justificar el porqué de la elección de la sociología interpretativa en esta investigación sobre las correspondencias arte/sociedad, entendidas no tanto como dos territorios,- en términos geográficos por tanto-, sino como dos ámbitos de acción social compatibles donde uno de ellos, lo intersubjetivo y común, la vida cotidiana, significa el ámbito individual-imaginativo, el arte.

IV. LA SOCIOLOGIA DE LA CULTURA Y DEL ARTE Y EL MARXISMO

Dos grandes enfoques han predominado en la forma y el método de estudio de los estilos y movimientos artísticos contemporáneos y sus relaciones sociales. Ambos han limitado el interés de los sociólogos acerca de la influencia del arte en el comportamiento y la acción social, dada la estandarizada creencia en la comunidad científica sociológica acerca del escaso impacto de las artes en la conducta social, como Kavolis ha escrito (1970:12). En este sentido la identificación entre sociología del arte y marxismo es uno de los tópicos frecuentes cuando se analizan las relaciones entre dos territorios delimitados por una rígida frontera (arte y sociedad). La configuración histórica de la disciplina "sociología" del arte está sellada por la predominancia ideológica del marxismo que encarnan autores como Arnold Hauser y G. Lukacs. La teoría del reflejo del filósofo húngaro (el arte como representación o imagen de

la sociedad y sus contradicciones antagónicas ⁶, y sobre todo las investigaciones y conclusiones del historiador han primado en esta escuela fundamental en el desarrollo de una disciplina puramente instrumental o auxiliar de la Historia (social) del Arte, siendo a su vez ésta última una extensión del materialismo histórico y dialéctico.

Arnold Hauser es el nombre emblemático de esta Escuela histórico-sociológica e ideológica. Sus obras Historia Social del Arte y Sociología del Arte son obras sagradas dentro de la corriente sociológica marxista del arte. La obra de Hauser revela, desde el punto de vista teórico, una amplia riqueza conceptual, expresiva de los diferentes componentes intelectuales constitutivos de un discurso ideológico, sí, pero no dogmático: Hauser recibió la influencia de G. Simmel y H. Troelsch, mantuvo una íntima amistad con K. Mannheim, estudió a M. Weber, fue miembro del círculo de G. Lukacs, estudió a C. Marx, fue discípulo de los historiadores de arte M. Dvorak y H. Wöllflin. La riqueza de sus influencias y referencias, que flexibilizaron y neutralizaron posibles aplicaciones ideológicas mecanicistas (lo que algunos marxólogos denominan sociologismo ⁷, no impidieron, empero, que el planteamiento teórico de Hauser rebasara, o revisara, la discrecionalidad, sobrecarga historicista, y unilateralidad del marxismo. A pesar de esta deficiencia, A. Hauser (1982:60) fundamentó uno de los supuestos epistemológicos que permitieron la gestación formal de la disciplina: los vínculos entre la producción individual de la obra y el elemento social inseparable de ella. Indicó al respecto (Hauser, 1982:47) "*El elemento social es inseparable de toda acción y omisión humana, más no por ello deja de ser el individuo quien piensa, siente, negocia, reconoce la verdad y crea obra de arte, aunque como parte y órgano de una colectividad*".

⁶ La teoría del reflejo de Lukacs es desarrollada en su Estética, sobre todo en su Vol. III, Grijalbo, Barcelona, 1966.

⁷ Denomínase sociologismo a aquellas reducciones interpretativas de los fenómenos artísticos como hechos socialmente determinados. Es un término procedente del lenguaje marxista, o propio de la marxología, que se utiliza, o utilizaba, para diferenciar aquellas interpretaciones mecanicistas referidas a los fenómenos arte-sociedad de otras formulaciones marxistas no dogmáticas (G. Della Volpe, G. Lukacs, A. Hauser, K. Kosik). Dos variaciones sobre esta aplicación grosera de la teoría marxista pueden encontrarse en Valeriano Bozal, Prólogo a los Escritos de Marx y Engels sobre Arte y Literatura, (1968:36-40) Madrid, 1968 y en Alfredo de Paz, (1979:22-24).

Sin embargo esa consideración está limitada por la barrera ideológica que a modo de coraza aprisiona los asertos de Hauser. De forma continua, cada generalización teórica de dicho autor, fruto de vastos y complejos procesos de investigación socio-históricos, es paralizada por cada uno de los principios de referencia del materialismo dialéctico y del materialismo histórico. Dice Hauser (1982:83-84) *"En su calidad de seres sociales, las personas no se comportan necesariamente de acuerdo con normas más congruentes, con sus intereses personales. En la mayoría de los casos, piensan y actúan según principios que aseguran la continuidad y el bienestar de su clase, pero que a menudo sólo de modo mediato y para ellos desconocido concuerda con sus intereses especiales; no siempre piensan con conciencia de clase, aunque se comparan de acuerdo con los intereses de su clase"*.

Sir E.H. Gombrich, en quien influyeron los escritos metodológicos sobre sociología del arte de K. Mannheim y sobre todo las innovaciones metodológicas de K. Popper ⁸, uno de los historiadores de la cultura y del arte representativos de la Escuela de Warburg que más ha destacado la necesidad de la pluridisciplinariedad para la comprensión de los fenómenos artísticos, valoró esta doble condición de la aportación teórica y metodológica de Arnold Hauser en su clásica reseña ⁹ que ahorra el comentario analítico pertinente de este doctorando.

Sir E.H. Gombrich ponderó en su crítica los efectos heurísticos de la Historia Social del Arte (pudiera decirse lo mismo de Sociología del Arte), sus *"agudas e iluminadoras observaciones ... sobre la imposibilidad de explicar la calidad artística mediante una simple receta sociológica, sobre la posibilidad de desfasamiento de tiempo entre los cambios sociales y estilísticos, sobre las diferentes fases de desarrollo en diferentes medios artísticos, e incluso sobre la futilidad de las comparaciones demasiado fáciles entre estructuras sociales"*. Ese positivo reconocimiento de las "agudas e iluminadoras observaciones" de Hauser, sin embargo fue relativizado críticamente, impugnado también, por las ataduras ideológicas que

⁸ Una remembranza de la influencia de ambos en la obra de Gombrich puede hallarse en su trabajo *La lógica de la Feria de las Vanidades: Alternativas al historicismo en el estudio de modas, estilo y gusto, incluido en Ideales e Idolos*.(1981:71-73).

⁹ Recensión publicada en el *Art Bulletin*, marzo de 1953. Publicada en castellano en *Meditaciones sobre un caballo de juguete*.(Gombrich, 1967:113-123).

ofuscaron la práctica científica del Historiador-Sociólogo-Ideólogo del arte por antonomasia. El antiguo director del Warburg College escribe en esa reseña que Hauser "*se ha metido en la ratonera intelectual del materialismo dialéctico, que no sólo tolera, sino que postula la presencia de contradicciones internas en la Historia*".

Esa idea de ratonera intelectual ha caracterizado la Sociología marxista del arte: Defensora de un arte lineal (de resistencia, agonístico, de protesta), basada en la superación de la noción del artista, en la superación de la división del trabajo en general, tal construcción teórico-instrumental ha sido, sobre todo, un apéndice más de la cultura política marxista y de la utopía comunista.

La visión dialéctico-historicista de la Sociología marxista del Arte, postuladora de contradicciones internas en la Historia, quedó formalizada a partir de Hauser y también de F. Antal. Esta idea dialéctico-historicista podemos comprobarla también en Th. Adorno, un autor cuya versión crítico-dialéctica de las relaciones arte/sociedad ha tenido una influencia decisiva dentro y fuera de la Sociología marxista. Su concepción del "Arte como antítesis social" y como "sublimación" afirma ¹⁰ la visión histórico-artística hegeliano-marxista, que Hauser fundamenta y sistematiza, añadiendo un elemento inhabitual a la Sociología marxista del Arte, el concepto de sublimación (la entidad estética sublime que posee el Arte), que por otro lado remite al discurso de Freud. Ese carácter antitético del arte está ligado, en la Sociología marxista del arte, a la idea de Arte contra la sociedad (contra "algo"), principio éste esencial y articulador del marxismo: la imparable marcha de la Humanidad hacia la superación del capitalismo y la sociedad sin clases y por tanto la desaparición de la propia

¹⁰ En su Teoría Estética(Adorno, 1980:18), Adorno subraya que "el arte es la antítesis social de la sociedad y no se puede deducir de ella. Su ámbito se corresponde con el ámbito interior de los hombres, con el espacio de su representación; previamente partícipe de la sublimación". En esta obra, que contiene las reflexiones adornianas sobre las relaciones arte, estética y sociedad, quien fuera uno de los más avezados representantes de la corriente teórica dialéctico crítica-negativa, define al arte como "la presencialización, impulsada por el espíritu subjetivo, de la dialéctica social entre lo general y lo individual" (op. cit. pag. 396). Para Adorno "el arte y la sociedad convergen en el contenido de la obra, no en algo que sea exterior a ella" (op. cit. pag. 299). Para Adorno, la autonomía del arte y su condición de fait social se entrecruzan en la obra de arte, siendo esta la autenticación tanto de su naturaleza social cuanto individual. La obra presentifica o presencializa más que las interacciones, las contradicciones entre lo objetivo y lo subjetivo, y por tanto el proceso tesis-antítesis-síntesis característico de la lógica dialéctica.

noción de artista tal y como la hemos concebido a través de la Historia de la Cultura.

Hermann Bauer (1980:175) ha escrito a propósito que "*la superación del artista en una sociología marxista del arte, cuya idea de este como contrapartida de una mala sociedad influyó en la Historiografía del Arte a partir de Marx, llegó a constituir un freno para una sociología del arte, pues la idea decimonónica del genio fue su base y la utopía estética su religión*". El freno a la sociología del arte, según la consideración de Bauer, que la sociología marxista del arte imprimió a esta especialidad-disciplina viene dado por ésa idea de superación del artista, por la carga utópica intrínseca propia de la teoría marxista del cambio social. La utopía de la superación del artista ¹¹ forma parte de la utopía global creada por Carlos Marx: En la sociedad sin clases, el artista sería primero persona y después pintor; la categoría (mercantil) de artista, producto de la división del trabajo capitalista, sería superado tras la ruptura y consunción de las reglas del mercado.

Hauser mezcló los requerimientos científicos de una disciplina, cuyo objeto era la observación, análisis y generalización teórica de las interacciones y conexiones existentes entre la producción artística y los aspectos sociales "inseparables" a ella, con los conceptos básicos de una ideología cuya finalidad teórico-práctica era finalizar los ciclos civilizatorios precedentes, introduciendo a la Humanidad en una era luminosa donde desaparecerían todos los universales culturales históricamente acumulados. Uno de ellos, la leyenda del artista ¹²,

¹¹ La teoría marxista de la superación del artista no equivale a la eliminación del tipo social así denominado. En realidad, la preocupación de Marx y los marxistas más destacados era suprimir la consideración del artista como exponente cultural de la cultura burguesa, corolario de la prehistoria humana, y realzar su status en el ciclo proletario, origen de la Historia desde el punto de vista de la emancipación social de la población con respecto a las leyes objetivas que dividen a la sociedad en clases irreconciliables. Esta idea sobre la relación entre el antiguo y el nuevo tipo de artista y los ciclos burgués y proletario puede hallarse en el artículo de Leon Trotski, *Cultura Proletaria y Arte Proletario*, incluido en sus escritos sobre Arte y cultura (Trotski, 1970:101-126). Lo que resulta incomprensible a finales del siglo XX es qué cosa es éso que los marxistas llaman arte burgués (o arte proletario).

¹² La noción de la leyenda del artista, que utilizo en algunos momentos en esta investigación, es la reflexión de Ernst Kris y Otto Kurz (Kris y Kurz:1982) sobre el "enigma del artista" como problema sociológico. La pretensión de estos autores es conocer cómo juzgaron sus contemporáneos y como juzgará la posteridad al artista desde el punto de vista biográfico en sentido literal. Las leyendas del artista definen su imagen; su perduración como nombre depende no de la perfección o virtud de su logro, sino del significado incorporado a la obra. Esa imagen del artista, para E. Kris, se acerca a lo que Linton denominaba personalidad de status (configuraciones de respuesta condicionadas por el status social). Para ambos autores estos conceptos definen las bases de una futura sociología del artista. Ellos son figuras históricas de la Escuela de Warburg.

cuyo origen se confunde con los albores de la historia cultural de la Humanidad.

La posición sociológica marxista del arte cuya representación más influyente es ostentada por Arnold Hauser, marcó a generaciones de científicos sociales, y artistas también, ocupados en tareas de investigación análogas a la nuestra en los años cincuenta, sesenta y setenta. Valga como testimonio representativo de este aserto la interpretación sobre la Historia social del Arte de Hauser que Umberto Eco realizara en 1955 (1970:45) "*su análisis nos muestra las líneas heterogéneas que a lo largo de toda una época confluyen en esos puntos cruciales que son las obras: estas son las líneas que Hauser nos describe, haciéndose palpar su riqueza y peso, imponiéndose su consideración, a riesgo de desvirtuar la obra; y en este momento cree el autor que termina la misión de su sociología del arte*".

V. LA SOCIOLOGIA DE LA CULTURA Y DEL ARTE Y EL FUNCIONALISMO

Pero no sólo, volviendo al origen del razonamiento (de Kavolis), el reduccionismo sociologista marxista ha desvirtuado, en verdad, los vínculos existentes entre la obra, su creador y las tramas psicosociales y socioestéticas que envuelven y disuelven su producción, la razón central de la existencia de la Sociología de la Cultura y del Arte. También la concepción funcionalista ha desnaturalizado y vaciado de sentido la disciplina y por ende el acercamiento e interés intelectual y empírico de los sociólogos hacia los fenómenos y movimientos artísticos.

Los enfoques que así denominamos (funcionalismo) han paralizado o reducido los verdaderos contenidos de la sociología del arte (las relaciones entre los procesos de creación y los procesos socioculturales). Un conjunto de interpretaciones diversas, que agrupamos de forma laxa en torno al término funcionalismo, y de forma más dura en torno al conjunto "teoría de las funciones sociales del arte", han, asimismo, acotado el campo de investigación y reflexión sobre las relaciones arte y sociedad. Este grupo de visiones heterogéneas coinciden en dos ideas básicas:

1) El arte es la producción de objetos coleccionables, representativos y simbólicos de los grupos de status; es también un indicador de estratificación social y un factor legitimador del prestigio social.

2) El arte es consumo simbólico. Manifiesta el gusto y nivel cultural de los adquirientes.

Estas dos condiciones del arte como objeto de una sociología especializada en sus relaciones con la sociedad articulan la teoría de las funciones sociales del arte: La investigación sociológica sobre los procesos individuales y colectivos creativos ha de concentrarse en las funciones simbólicas y reales del arte en la sociedad; en las funciones expresivas del prestigio y el poder; en las funciones productivas (industriales) del arte reproducido para su consumo masivo; en las funciones representativas del status social; en las funciones del estilo como actitud manifiesta de las pautas culturales.

La teoría de las funciones sociales del arte ha restringido el objeto de la sociología del arte. Las condiciones sociales del arte, su organización social, el arte como símbolo-prueba de la "existencia" del poder de los grupos dirigentes, el arte como agente estructural de socialización, el estilo artístico y los sistemas de estratificación cultural, son las áreas donde el funcionalismo ha operado de forma sistemática. V. Kavolis,(1970) a pesar de reconocer los defectos de este conjunto de teorías e interpretaciones diversas caracterizadas por su común eliminación del análisis de la obra -en este sentido diversos autores han señalado, siguiendo a Mannheim, que la sociología del arte debiera de pertenecer a la sociología del conocimiento (Silbermann, 1972:13)-, ha delimitado teóricamente el objeto de la sociología funcionalista del arte.

Siguiendo a T. Parsons, Kavolis (1970:12) considera que "*la orientación afectiva hacia la situación de la acción es uno de los requisitos fundamentales del funcionamiento eficaz de la sociedad humana y que el arte es un medio estratégico de satisfacer esa necesidad*". En efecto, para el citado autor (1970:14-15) "*desde el punto de vista de la investigación sociológica, el estilo es la proyección de percepciones subjetivas (afectivas más que cognitivas) de las situaciones de acción y de las reacciones respectivas*". Esta noción teórica, parcialmente extraída de las generalizaciones realizadas por P. Sorokin (1962) acerca de las

posibilidades del estilo artístico para revelar percepciones subjetivas de la realidad social, le permite a Kavolis (1970:16) indicar que *"el contenido de la sociología del arte está constituido exclusivamente por las características típicas y recurrentes del arte y la sociedad"*. El estudio de esas características típicas y recurrentes, las funciones sociales del arte forman el espacio de la sociología funcionalista del arte.

Si la sociología marxista encontraba su lógica discursiva y empírica en cuestiones tales como la "naturaleza de clase del arte" o el "arte y la lucha de clases", el funcionalismo valora las situaciones como recurrencias invariables, sin considerar asincronías -eludiendo el método histórico- y prescindiendo de las tramas, no siempre recurrentes o típicas, constitutivas de los procesos creativos caracterizados por "orientaciones afectivas hacia la situación de la acción", sí, pero también por, orientaciones cognitivas hacia la situación de la acción. La sociología funcionalista ha empobrecido la eficiencia de la investigación sociológica de la cultura y del arte al reducir ésta a un conjunto de patrones inmóviles, autosuficientes y cerrados al contacto con otras ciencias sociales (Historia del arte, Estética y Antropología, sobre todo) que facilitan una aproximación pluridisciplinar a los diferentes contenidos que dimanen de las relaciones arte/sociedad. Nociones teóricas inmóviles, funcionales, que se acoplan a los diferentes contextos históricos, saltándose de ese modo la observación de los procesos cognitivos intersubjetivos, específicos y singulares que los caracterizan. Un ejemplo de esta posición le encontramos en el capítulo 12.2 cuando analizo el fenómeno de la action painting, del expresionismo abstracto americano. El esquema funcionalista le impide a Kavolis analizar y valorar el movimiento artístico así denominado, las relaciones entre las referencias e ideas de aquellos artistas y su realidad social vital inmediata, ordinaria. Este aspecto ha sido precisado con claridad por D. Light, S. Keller y C. Calhoun (1991:98): *"Los sociólogos que estudian la producción de la cultura están particularmente preocupados por la interacción entre el individuo que crea cultura activamente y la estructura social que influye en estas creaciones. En vez de tomar una acción extrema o un enfoque estructural, buscan cerrar la brecha entre el individuo y la sociedad"*.

La teoría de la orientación valorativa del estilo artístico ¹³ es una evidencia de las limitaciones epistemológicas de la sociología funcionalista de las artes. Su teorización, al partir de unos tipos funcionales abstractos estables, aplicables de forma recurrente a los diferentes contextos histórico/sociológicos ignora la diversificación de los estilos y las definiciones que los actores realizan sobre ellos, haciendo inútiles empíricamente, al menos en el S. XX, recurrencias típicas como "el estilo", ya que las obras representativas de los diferentes movimientos vanguardistas modernos y contemporáneos manifiestan un rechazo hacia la orientación estilística tácita.

La concepción de Kavolis tiene su origen en el planteamiento estructural-funcional de Talcott Parsons, referente a la relación entre el simbolismo expresivo y el sistema social (Parsons, 1982:359-397). La meta de los sistemas de símbolos expresivos o la actividad orientada a la producción simbólica-expresiva, es lo que éste denomina creación artística. Según Parsons (1982:360): *"sólo una pequeña parte del simbolismo expresivo de una cultura es producto de una creación artística deliberada, exactamente lo mismo que gran parte de su orientación cognitiva no es resultado de la investigación científica o filosófica, sino que se ha desenvuelto espontáneamente en el curso de procesos de acción en los que otros intereses han tenido primacía"*. Esta constatación muestra el carácter extralimitado del análisis estructural-funcional como discurso central de la teoría de las funciones sociales del arte: reduce a proposiciones teóricas formalizadas, valorativas y operativas, realidades no confirmables históricamente. Una generalización de ese tipo, tratándose de procesos de acción creativos, artísticos, precisa, un ámbito histórico de referencia, ya que las magnitudes proporcionales entre la investigación científica y el arte sólo pueden ser medidas en esos términos. Coincidimos, sin embargo, en su valoración acerca del desarrollo espontáneo del

¹³ Las orientaciones valorativas son principios complejos de pautas precisas que resultan de interacciones transaccionales derivadas de tres elementos diferenciables analíticamente en el proceso de evaluación -cognitivo, afectivo y directivo-. Este concepto es aplicado por Kavolis al análisis de los estilos artísticos. La orientación-hacer, la orientación-ser y la orientación-transformación, son los tipos de orientación valorativa que nos permiten relacionar personalidades y formas artísticas. Tales orientaciones crean tendencias en las características de estilo, aunque no pueden darse en la realidad histórica formas puras de dichas formas orientadas, dándose, por el contrario, múltiples combinaciones y permutaciones de los tipos de orientación valorativa. Dicha teoría ha sido sistematizado por V. Kavolis (1970:150-189).

simbolismo expresivo. Lo que defiende, es que esas teorizaciones, aisladas de evidencias histórico-artísticas, son reducciones abstractas inválidas como trato de confirmar en esta investigación. Sigo, empero, la definición de Parsons (1982:381) sobre el rol del artista -"el artista creador es una persona que se especializa en la producción de nuevas pautas de simbolismo expresivo y el artista ejecutante es la persona que se especializa en la hábil realización de tal simbolismo en un contexto de acción"-, y el carácter cultural del arte -"El simbolismo expresivo del arte no es una cuestión privada en absoluto, sino que forma parte de la cultura"-.

Sin embargo, creo que el sistema teórico, relativo a la cultura, de Parsons, adolece, para su aplicación a investigaciones sociológicas sobre las interacciones entre el sentido ordinario y el sentido artístico, de esquematismo tipológico. Siendo la creación artística contemporánea pluralista y diversa, el sistema de acción del individuo,- impulsado por la primacía de un aspecto de satisfacción (catexia) y de orientación (cognitivo)-, empleado por Parsons para construir sus tipos, le permite crear un sistema explicativo sobre el sistema cultural, y las pautas y orientaciones simbólico-expresivas dentro de él que lo estructuran, de carácter omnisciente, sin que sepamos de qué modo se producen las situaciones de interacción, a no ser que derivemos de la comprensión de su teoría que la acción constitutiva del rol del artista (la creación simbólico-expresiva) remite,- como señala (1982:381)-, a dos aspectos (disposición/renumeración, posición de bienes y comunicación), lo cual nos indica el carácter limitado de su visión como soporte explicativo útil en una investigación de este tipo: Quedan fuera de ella la experiencia común de los actores y la necesidad metodológica de aprehenderla desde dentro, desde los modos de ver, sentir y pensar de los creadores.

Otro de los tipos ideales explicativos más estandarizados propios del funcionalismo aplicado al arte es la idea de este como objeto de ostentación y colección. Las nociones esenciales de este planteamiento provienen, sobre todo, de Thorstein Veblen, W. Sombart y también de Max Weber ¹⁴. Los dos científicos sociales citados, en sendas obras influyentes, Teoría de

¹⁴ Para Weber(1979:844) "el lujo, en el sentido de la eliminación de todo consumo orientado en fines racionales, no es para las capas de señores feudales algo "superfluo"; es uno de los medios utilizados para la elevación de su prestigio social". Para Weber, como para Sombart y Veblen, los objetos bellos y artísticos son

la clase ociosa y Lujo y Capitalismo, fundamentaron las bases de la teoría de las funciones sociales del arte como signo de ostentación y lujo, de afirmación simbólica del status en la cultura del dinero. Veblen pensaba -como Barber (1976:205) ha señalado acertadamente- "*que el concepto de equilibrio neoclásico era espurio, pues en tanto que descansaba sobre el supuesto de que el comportamiento se basaba en el cálculo racional, chocaba con la insistencia de Veblen en que la acción humana era más instintiva que reflexiva*". Dos impulsos fuertes eran visibles en su visión de los hechos económicos y sociales: el instinto del trabajo bien hecho y el instinto de emulación. El instinto de emulación considerado como un impulso instintivo de la acción humana así como la tendencia característica del hombre de crear e innovar son instrumentalizados y desnaturalizados por la clase ociosa y el mercado, el cual según Galbraith (1984:106) tiene en el pensamiento americano "una cualidad mística", certeza común (legitimada por el pensamiento económico y político americano tradicional y por las variaciones americanas de la economía neoclásica; Veblen fue discípulo de J.B. Clark) que el autor de la teoría de la clase ociosa quiso refutar.

El interés de las generalizaciones de Veblen, sin embargo, en lo que al objeto de ésta tesis se refiere, radica en su valoración de los objetos bellos como datos/signos de reputación social de una clase (la ociosa) que tiene que evidenciar, ante los demás, su condición social, su éxito, el de la cultura del dinero.

En uno de los párrafos representativos de esta idea señala que "*así considerado, desde el punto de vista estético, el mejor de los objetivos de uso es el artículo simple y no adornado. Pero como el canon pecuniario que regula la reputación repudia en los artículos apropiados para el consumo individual lo que no sea costoso hay que buscar la satisfacción de nuestro deseo de cosas bellas por medio de un compromiso. Se eluden los canones de belleza mediante algún arbitro que dé pruebas de un gasto derrochador que realce la reputación, a la vez que se hace frente a las demandas de nuestro sentido crítico de lo útil y lo bello o al menos a las de algún hábito que ha llegado a ocupar el lugar de ese sentido. Uno de esos sentidos auxiliares de gusto es el sentido de la novedad; y éste último se ve ayudado para sustituir a aquel por la curiosidad con la que consideran los hombres los artificios ingeniosos*

instrumentos de producción de la admiración y la reputación por los grupos de poder dominantes. Su función es por tanto la de realzar su condición, su status, como símbolos del rango, y su autoafirmación social.

y *asombrosos*" (Veblen, 1971:157-158).

Las ideas de Veblen coinciden con las nociones de lujo cuantitativo y cualitativo esbozados por Sombart ¹⁵: derroche más consumo de bienes de mejor clase. Las interpretaciones de Veblen y Sombart sobre el derroche aunque difieren en la apreciación de los mecanismos causales (para Veblen es ése doble instinto humano; para Sombart (1979:65) la génesis del lujo material nace del lujo personal, "*del puro goce y recreo de los sentidos*" dice), coinciden, sin embargo, en la utilización que las clases y grupos dominantes hacen de los objetos bellos (artísticos, artesanales y otros) como emblemas de poder económico y de prestigio social que producen fascinación en el resto. Las reflexiones de Veblen y Sombart tienen una contextualización histórica precisa aunque ésta no sea manifiesta en el caso de Veblen. Sombart (1979:64-65) la establece en el período que transcurre desde "Giotto a Tiepolo". En realidad el ciclo histórico-social donde encajan las relaciones entre el arte y la sociedad, desde la lógica funcional indicada por los dos científicos sociales citados, comienza en el Renacimiento y alude a fenómenos tales como el mecenazgo y el patronazgo y sus relaciones con los estilos y los usos sociales, acumulativos y representativos, que de ellos ha hecho quienes históricamente han compuesto la clase ociosa. J. Burckhardt (1979), A. Chastel (1982), F. Haskell (1984), E.H. Gombrich (1984) F. Antal (1989) y P. Burke(1993) han realizado importantes contribuciones sociohistóricas y culturales sobre los vínculos entre los grupos sociales ociosos-lujosos y la actividad artística en el Renacimiento que completan desde la Historia de la Cultura, la Historia Social del Arte y la Sociología de la Cultura y el Arte las proposiciones de los dos autores citados.

Más complejo es, no obstante, precisar el fin de la práctica derrochadora y lujosa de la clase ociosa. J.K. Galbraith (1984:367) dice que "*en estos últimos tiempos (la fecha de edición de La Sociedad Opulenta es 1958) y especialmente en los Estados Unidos, ha desaparecido la clase ociosa, al menos como fenómeno*

¹⁵ "Lujo cuantitativo vale tanto como derroche"; "Lujo cualitativo es el consumo de bienes de mejor clase". Son las respectivas definiciones de Sombart sobre ambos tipos de lujo (Sombart, 1979:63-69). Sombart concentra su interés en el segundo tipo, incluyendo el consumo y ostentación de los objetos artísticos y de las relaciones artísticas.

susceptible de identificación. Permanecer ocioso ya no es considerado como una recompensa y ni tan siquiera como algo completamente respetable". Asumimos el postulado de Galbraith aunque, aplicado a la esfera cultural, es sumamente descriptivo. Mi interpretación es que la teoría de la clase ociosa en los EE.UU. y en el período histórico de nuestra investigación, carece de fundamento desde el punto de vista físico (la elección de la clase ociosa como sujeto exclusivo de la apropiación del objeto artístico) y desde una perspectiva que tenga en cuenta los cambios introducidos en la estructura social por la sociedad de masas y la sociedad postindustrial: La ostentación es accesible también a quienes trabajan, clases altas y clases medias (altas y bajas) porque los objetos artísticos son comercializados masivamente y la información y conocimiento sobre ellos es pública, accesible. La democratización del lujo y el (consumo) cultural son variables determinantes de la sociedad americana tras el fin de la segunda guerra mundial. El sentido de novedad (de creación e innovación) es característico de una sociedad consumidora de cultura. Esta, como signo de la cultura pecuniaria, no es patrimonio,- el período que estudiamos es un lapso de "abundancia" cultural en el lenguaje vebleniano-, de una casta aristocrática histórica o emergente, sino una "propiedad" de una sociedad afluyente a nivel cultural. Alvin Toffler (1981:60) lo ha explicado con claridad "*La explosión cultural de los últimos años es el comienzo, no el fin, de algo profundo, abigarrado y excitante. Sólo la guerra o el desastre económico pueden detener este progreso. En la civilización superindustrial del mañana, con sus complejidades vastas, silenciosas, cibernéticas y su liberación de cantidades de tiempo para el individuo, el arte no será el beneficio marginal de algunos pocos, sino una parte indispensable de la vida de la mayoría. Pasará de la frontera al núcleo de la vida nacional*".

La predicción de Toffler está hoy más cerca. En rigor no es tanto una predicción cuanto la confirmación de una realidad plenamente perfilada en el momento de publicación (1961) de esta importante aproximación periodística al consumo artístico y cultural en EE.UU. En realidad dicho proceso comienza en la década de los treinta, tras la Depresión y se consolida, como trato de demostrar aquí - entre el final de la segunda guerra mundial y mediada la década de los sesenta. A lo largo de la observación y análisis documental de esta tesis (capítulos 12,13,14 y 15), examino la influencia de la estructura social del mundo de la vida

cotidiana de los creadores en su producción cultural, un proceso social significativo de la explosión cultural de posguerra, de la democratización del simbolismo expresivo.

Correlacionando las posiciones de Veblen y Toffler, podríamos entrever que la clase ociosa, a nivel de ostentación cultural, es hoy una mayoría social y no una minoría, lo cual no invalida la interpretación de Veblen; sucede que el espacio de proyección y apropiación (colectiva) ha cambiado de destino: a este nivel, el siglo XX ha sido pródigo en la producción de paradojas. Hoy, arcaicas costumbres de la clase ociosa, como coleccionar objetos artísticos, tras la industrialización y serialización de la obra de arte (libro, disco, video, grabados, serigrafías) son accesibles en la sociedad del trabajo y del ocio a los diferentes grupos sociales, según su nivel cultural y económico, y a los individuos en tanto que tales, que con su posesión acumulada (la idea central del coleccionismo) satisfacen sus pasiones y obsesiones. Baudrillard (1978:98) ha señalado sobre esta cuestión que "*sólo una organización más o menos compleja de los objetos, que remita los unos a los otros, hace de cada objeto una abstracción suficiente para que pueda ser recuperado por el sujeto en la abstracción vivida que es el objeto de posesión*".

La dimensión que abre Veblen, a quien no debiérase caracterizar como funcionalista desde la teoría sociológica pero sí autor fundamental de la teoría de las funciones sociales de arte, es importante desde el punto de vista de la comprensión de los fenómenos de consumo de la obra de arte valorada/admirada en los Museos y grandes escenarios colectivos contemporáneos (salas de exposiciones), espacios donde tiene lugar la celebración social del arte contemporáneo. Sin embargo introduce una reducción que también ha frenado la sociología de la cultura y del arte cual es equiparar las relaciones arte/sociedad a las relaciones de ostentación de las clases sociales consumidoras de cultura y objetos como dato simbólico del status social de las mismas, ignorando los procesos cognitivos que existen entre producción (creación) y consumo (ostentación), obviando, lo cual es el epicentro de nuestra investigación, que el consumo e identificación de los productos artísticos, de las obras, por parte del público consumidor, se produce porque en la obra existen elementos de la vida cotidiana transformados por el uso de la creación imaginativa que promueve procesos de comunicación e

identificación (de elección) con los contenidos emocionales y cognitivos formalizados.

En esta investigación pretendo demostrar que la acción, la experiencia y la espontaneidad son regularidades de la cultura americana, que el arte (las artes) es una estructura social activa compuesta por redes y tramas complejas que parten del mundo de la vida cotidiana, de las relaciones intersubjetivas y de la acción individual.

La teoría de las funciones sociales del arte ha canalizado sus elaboraciones hacia los aspectos recurrentes de las relaciones arte/sociedad, hacia la observación de variables regulares y típicas: la descripción y valoración del rol cultural del arte y los objetos artísticos, como signos de status y objetos de posesión per se. Este conjunto de interpretaciones que hemos agregado en torno al término "funcionalismo" restringe el ámbito de la sociología de la cultura y del arte puesto que toda exploración cognitiva de carácter intersubjetivo, toda interacción entre el conocimiento artístico y las estructuras de sentido del mundo de la vida cotidiana (su tradición y los vínculos entre creación y realidad social), dado un espacio socio-histórico de inscripción, desarrollo y materialización de dicho conocimiento, queda postergado, o de forma más precisa, es excluido. A pesar de sus aportaciones (detalle en el capítulo 12.2 la fundamentada explicación de Kavolis sobre la genealogía cultural del expresionismo abstracto) el funcionalismo, o las concepciones sobre el carácter "funcional" del arte en la sociedad, ha paralizado la comprensión sociológica del arte como hecho social, y la diversidad de situaciones que le son propias, sobre todo en las modernas sociedades urbanas de masas (EE.UU. como paradigma de dicho modelo de organización sociocultural y territorial), por su superficialidad y estatismo y de manera singular, por el carácter objetual-instrumental y socio-ornamental que concede a la producción artística y su recepción y adquisición. Esta visión teórica impide analizar y valorar las percepciones, cogniciones y experiencias de los actores (los artistas) en la creación de dichos objetos, desde la perspectiva de las interacciones que se dan entre éstos (como grupo) y entre ellos y otros actores en escenarios y situaciones cotidianas. Como ha puesto de manifiesto Peter Burke (1987:31) ...

"También ha habido tiempo, desde su adopción en los años veinte, para explorar el enfoque funcionalista y descubrir

sus deficiencias, como el peligro de estudiar la vida social desde fuera sin tener en cuenta las intenciones de los «actores» o sus definiciones de la situación. Los sociólogos que se interesan por el punto de vista del actor, tanto si se llaman «fenomenologistas», «interaccionistas simbólicos» u otra cosa, están mucho más próximos que los funcionalistas a los historiadores que nunca han dejado de intentar observar el pasado con los ojos de los contemporáneos".

La perspectiva de conocimiento de esta investigación plantea reinterpretar las relaciones arte/sociedad según criterios y referencias teóricas y metodológicas distanciadas de las corrientes utópica-ideológica marxista y estructural-funcionalista. Esa perspectiva,- la de la sociología interpretativa-, tiene por objeto, en general, comprender las relaciones sociales desde dentro, conocer los marcos situacionales que definen y construyen los actores (su acción) en escenarios comunes.

En esta investigación, cuyo fin es evidenciar la influencia de la estructura social del mundo de la vida cotidiana en la práctica creativa de los grupos artísticos en un período histórico concreto,- a partir del análisis de las principales regularidades (acción, experiencia y espontaneidad) que los actores definen como tales en su práctica sociocreativa-, la perspectiva sociológica interpretativa suministra las claves conceptuales y metodológicas necesarias para contrastar la hipótesis general de la investigación y construir las pertinentes generalizaciones teóricas.

VI. REFERENCIAS TEORICAS Y METODOLOGICAS

La fundamentación teórica, filosófica y sociológica, de esta investigación esta basada en las contribuciones realizadas por E. Husserl, G. Santayana, E. Cassirer, H.G. Gadamer, K. Popper, Max Scheler, Max Weber, G. Simmel, K. Mannheim, A. Schutz, G.H. Mead, J. Dewey, N. Elias y E. Goffman. Este grupo de filósofos y sociólogos protagonizan teorías, escuelas y ramas conocidas como fenomenología, falsacionismo, pragmatismo, interaccionis-

mo simbólico, sociología del conocimiento, sociología figurativa, sociología formalista, behaviorismo social, ... Desarrollo y análisis en este epígrafe aquellas ideas y planteamientos realizados por los autores nombrados relativos al objeto y los fines de la investigación que conforman la estructura teórica de la misma, obviando, lo cual rebasa el límite de ésta, el análisis de su contribución general al pensamiento y a la teoría y el método sociológico. De igual manera, en este capítulo relaciono las ideas básicas del modelo teórico utilizado con referencias empíricas, - con el contexto de los datos-, con la finalidad de referir los conceptos al ámbito observado.

VI.I. FUNDAMENTOS FILOSOFICOS

En una investigación sociohistórica o historicosociológica cuyos pivotes son las analogías entre las artes y la vida cotidiana, es inevitable establecer un precedente. Este no puede ser otro que W. Dilthey. Entre nosotros los sociólogos, Dilthey no goza de prestigio. En verdad, su alegato a favor de la falsedad científica de la sociología como perversión anglo-francesa, positivista, de las ciencias del Espíritu, en su opinión desarrolladas y perfeccionadas "*por la filosofía del espíritu desarrolladas desde un principio metafísico en Alemania por Hegel, Schleiermacher y Schelling*" (Dilthey, 1980:64 y 65), ha sido caracterizado por S. del Campo (1962:110) "*como un tipo de historicismo inexplicable si se olvida que en Alemania el positivismo nunca alcanzó la preeminencia que obtuvo en la tradición franco-inglesa*". Ciertamente, los títulos de algunos capítulos de su Introducción a las Ciencias del Espíritu, son sumamente expresivos: La Filosofía de la Historia y la Sociología no son verdaderas ciencias, su misión es indisoluble, sus métodos son falsos (Dilthey, 1980:149-183).

Sin embargo hay otro Dilthey más útil para los sociólogos. Es el Dilthey que fundamenta la Idea de la Vida, que defiende el método histórico comparativo y que destaca el papel científico de la biografía.

La Idea de la Vida para este historiador-filósofo anti-sociólogo (1974:41-49) esta ligada a la de experiencia vital, cuyos rasgos nos son comunes. La costumbre, el uso, la tradición, se constituyen como tales a partir de las experiencias vitales. Según Dilthey, el mundo vivido por mí, es circunstancial y aprehendido (de los demás hombres); toda idea del mundo, cuyo sentido es el misterio de la vida, tiene su propia evolución, es un producto de la historia (1974:47). Para Dilthey solo el método histórico comparativo puede reconocer los diferentes tipos de ideas del mundo. Para él, "*la exposición de la unidad vital psicofísica individual es la biografía*" (1980:79).

Para nuestra investigación, recordar estas ideas de Dilthey es obligado, aunque considero que su visión, negadora de la Sociología como ciencia, no puede ser defendida. Más allá de la lógica corporativa, su razonamiento participa de un equívoco nominalista, no esencial, producto de la colisión entre el positivismo anglo-francés y el idealismo alemán (entre los contextos culturales que originan ambos planteamientos). Y sin embargo es obligado referirlas porque, sobre todo, suponen el comienzo de la utilización de la noción "vida" y el principio "vida como experiencia". Estas ideas, tendrán con posterioridad, sus pertinentes formalizaciones sociológicas, especialmente en la obra de la Escuela de Sociología de Chicago, el Interaccionismo simbólico y la Sociología fenomenológica.

E. Husserl es el inevitable punto de partida. En la cuarta lección de la Idea de la Fenomenología (1982) expone ideas y conceptos que aclaran uno de los soportes teóricos de esta investigación. Entresaco cinco formulaciones concretas de dicha obra:

- 1) "El carácter peculiar de la fenomenología es ser análisis e investigación de esencias en el marco de la consideración puramente visiva, en el marco del absoluto darse las cosas mismas" (pg. 51).
- 2) "En todo caso, toda esta investigación de esencias es, de hecho, investigación de géneros. El fenómeno cognitivo singular, que, en el río de la conciencia, viene y desaparece, no es el objeto de la averiguación fenomenológica. La mira está puesta en las fuentes del conocimiento; en los orígenes que hay que intuir genéricamente" (pg. 56).

- 3) "La fenomenología procede aclarando visualmente, determinando y distinguiendo el sentido. Compara, distingue, enlaza, pone en relación, hace trozos o separa partes no-independientes", (pg. 58).
- 4) "Es, pues, ciencia en un sentido completamente diferente y lo es con tareas del todo distintas y métodos absolutamente otros. Lo que posee en exclusiva es el proceder intuitivo e ideador dentro de la más estricta reducción fenomenológica" (pg. 72).
- 5) "La razón es conocimiento intuitivo, y se propone, precisamente, reducir el entendimiento a la razón ... Por tanto, lo menos posible de entendimiento, pero lo más posible de intuición pura. "Intuitio sine comprehensione" (pg.77).

Darse las cosas mismas, investigación de géneros, comparar, distinguir, enlazar, poner en relación, hacer trozos o separar partes no-independientes son atributos teórico-metodológicos del análisis e investigación de esencias, de la fenomenología. Esta investigación explora géneros artísticos (cine, pintura, literatura y jazz), los compara (indaga sus interrelaciones y distinciones), los enlaza, con las situaciones cotidianas. Pero aquí no se abordan las relaciones arte/sociedad procediendo de forma generalista. Analizo regularidades esenciales de las formas artísticas, sociales y del pensamiento de la civilización americana, regularidades distintivas de su sistema cultural resaltando la forma en que esas regularidades constitutivas se dieron (desde dentro) desde la perspectiva de los actores (los creadores, los artistas) y los ámbitos colectivos, escenarios intersubjetivos, situaciones y experiencias de sentido común y la vida cotidiana que compartieron y observaron, influyendo de este modo en la configuración y conformación de sus obras.

Tal tarea es el objeto de los capítulos 12, 13, 14 y 15, dedicándose un epígrafe (7.4) específico a su conceptualización. En este contexto es pertinente referirnos a la noción de intuición en un doble sentido: como una forma de proceder en esta investigación y como atributo de las regularidades analizadas en esta investigación, como forma de conocimiento común en el arte y el pensamiento de la sociedad americana (cuando empleo esta expresión, "sociedad americana", en generalizaciones concretas, me estoy refiriendo al período histórico

observado (1940-1964); ese período es consecuencia de una combinación de contextos precedentes).

En el primer nivel, esta investigación tiene su origen en intuiciones, o corazonadas por emplear el tópico mertoniano, precisas extraídas del contacto e identificación del investigador con un universo cultural preciso, fruto de las determinaciones biográficas desarrolladas en el capítulo 1. El sentido de la intuición, sin embargo, o la práctica y el uso científico de la intuición como mecanismo de ideación y relación entre fenómenos, está más allá de la lógica de los acontecimientos que presuponen la vida del investigador. Husserl se refiere sobre todo a la capacidad de la intuición para traspasar las opacas estructuras de los objetos, aquellas configuraciones inteligibles, las esencias, que están ahí y a las cuales accedemos a través de los sentidos: Al sentido de las cosas accedemos a través de los sentidos. Al sentido de las relaciones sociales accedemos también (incluido el proceso empírico de contrastación de los hechos, fenómenos y situaciones sociales) a partir de los sentidos ... pero todo puramente viendo, dice Husserl. La transcendencia de la teoría husserliana sobre la percepción, la visión y la contemplación científica (en la manera que lo es la fenomenología) de las situaciones sociales para esa vasta y compleja red de teorías y métodos que componen la sociología interpretativa es un supuesto teórico ya tradicional ¹⁶. Para esta investigación en particular,

¹⁶ La influencia de Husserl sobre las ciencias sociales ha sido desarrollada, entre otros, por A. Schutz (1974:143-150). De su interpretación, destacamos por su utilidad dos conceptos:

a) Su teoría de la arepresentación puede ser aplicada, dice Schutz, a la relación entre el signo y el significatum, el símbolo y lo simbolizado, y también al análisis de la constitución de los grandes sistemas simbólicos, tales como el lenguaje, el mito, la religión, el arte, todos los cuales son elementos esenciales del Lebenswelt (mundo de la vida) y, por consiguiente, del mayor interés para las ciencias sociales (Schutz, 1974:149).

Por arepresentación entiende Husserl (Schutz, 1974:131) un proceso analógico ... "por él una experiencia remite a otra experiencia que no se da ni se dará en la realidad".

b) Todas las tipificaciones de pensamiento de sentido común, sigue Schutz(1974:150), son en sí mismas elementos integrantes del Lebenswelt sociocultural histórico dentro del cual rigen como presupuestas y como socialmente aprobadas.

Estos dos conceptos aclaran la especial importancia del pensamiento de Husserl en la sociología interpretativa a nivel teórico (puntualización a) y metodológico (puntualización b).

Con respecto a la primera observación, la noción Husserliana de arepresentación es especialmente útil en una investigación sociológica cualitativa sobre un sistema simbólico específico -el del arte, el de las artes-, en la medida que el mundo creativo específico a nivel corporal y expresivo de los artistas es inaccesible para mí; su mundo de la vida (Lebenswelt) lo es como signo y como símbolo. La vida cotidiana de los artistas, o la vida cotidiana común, que influye en su experiencia y acción, es su arepresentación, la parte "visible" de lo que no es tangible (el proceso de conciencia e ideación del

entender el sentido de Intuitio sine comprehensione equivale, prosiguiendo esta interpretación paratextual, a comprender que un proceso de investigación empírica es un proceso reflexivo; su ideación progresa estrechando el campo relacional, reduciendo el espacio posible de diferencia, el objeto de la intuición, como pensara Henri Bergson (1977:40), entre los fenómenos y las superposiciones y yuxtaposiciones existentes (coincidentes) en ellos. Las esencias reveladoras de los fenómenos y las situaciones pudieran equipararse a los núcleos sensibles de las cosas. En la sociedad esas esencias nucleares contienen mundos de significaciones articulados por relaciones intersubjetivas. Como escribiera Merleau-Ponty "La novedad de la fenomenología no estriba en negar la unidad de la experiencia, sino en fundamentarla de forma diferente de como lo hace el racionalismo clásico". (1975:308). Las acciones sociales e individuales, sus recíprocas repercusiones, carecen de una escenografía pre-existente; antes de que los fenómenos y las situaciones se den, las acciones, la experiencia, son posibilidades suspendidas; cuando se dan captamos su esencia, podemos incluso comprobar su apariencia física y significativa (historicosociológica) pero de ningún modo dichos fenómenos o situaciones objetivables son imágenes o ideas que absorben toda la realidad. El análisis fenomenológico plantea una visión de los fenómenos en la cual tiene sentido la descripción relatada de los acontecimientos. En una investigación historicosociológica, como Merleau-Ponty ¹⁷ precisara, "el conocimiento histórico es coexistente con las significaciones de una sociedad y no simple reflexión solitaria del historiador" "La intuición de las esencias de una comunidad humana exige que se retome por su cuenta y se reviva todo el Umwelt, todo el medio de esa sociedad". Retomar y revivir es un

trabajo de los artistas).

La segunda observación nos refiere a la idea básica sobre la que pivota la investigación: El análisis de la espontaneidad, la acción y la experiencia, como atribuciones de un mundo de la vida (Lebenswelt) sociocultural histórico concreto.

¹⁷ La interpretación de Merleau-Ponty deriva de la perspectiva eidética de la historia de Husserl, esto es la posibilidad de entrever la misma a través de la captación de las estructuras de sentido de la vida cotidiana, nivel que se alcanza de la aplicación de la Wessenchau (intuición esencial), la cuál no "nos dispensa de la investigación histórica" ... de tal modo que "la fenomenología, en el sentido husserliano, se une casi en este momento a la fenomenología en sentido hegeliano, que consiste en seguir al hombre en sus experiencias, sin substituirle, deslizándose en ellas para hacer aparecer su sentido".

Las citas del texto, como las de esta nota, corresponden a M. Merleau-Ponty, La Fenomenología y las Ciencias del Hombre, pp. 101-102, Editorial Nova, Buenos Aires, 1977.

requerimiento gnoseológico esencial de la fenomenología. En una investigación como ésta, la objetivación científica de esas regularidades esenciales del arte americano,- sus enlaces y vínculos como estructuras volitivas interactivas-, requiere del uso de la intuición para comprender y rehacer ese complejo mundo de significaciones que son las creaciones artísticas realizadas por unos actores cuyos códigos y prácticas sociales son compartidos con otros actores con roles diferenciados. Intuición pura, pues, para poder comparar, distinguir, relacionar y separar partes no-independientes durante el proceso de observación documental y sobre todo para, una vez estructurada la base empírica de la investigación, idear y reducir el concepto y el objeto (el contenido, en este caso) de la misma. Intuición para comprender y revivir las articulaciones entre los artistas y los procesos de creación vividos en contextos sociales sentidos. Como Robert Klein (1980:389) indicara en sus reflexiones sobre la Pintura Moderna y la Fenomenología "*no puede, el arte, no desembocar en una presencia, en una cosa, a la vez que sigue siendo sentido en la medida en que es comentario vivido de una experiencia unida".*

Con respecto al otro sentido del término intuición aquí utilizado, George Santayana ha desarrollado sus entrelazamientos. Su pensamiento nace de la propia naturaleza del carácter de la opinión americana. Directo, esencial y vital, su reflexión formaliza múltiples prácticas colectivas anónimas, sintetizando y revelando los atributos de la intuición en la vida normal, en el ejercicio especulativo y en las prácticas simbólicas y significantes (artísticas). Santayana (1985:87) considera que "*el artista está vivo; lo que le rodea está lleno de modas y movimientos; todos estos movimientos existentes tienen direcciones, saltan, se mezclan y desaparecen como arroyos por la ladera de una montaña. Las formas que crean, las crean espontáneamente. El aspecto que toman puede no tener precedente; e inclusive si es familiar, no es sino una esencia fantasmal, que no tiene poder de reproducirse a sí misma o de excluir alguna secuela particular"* (1985:65). La creación de formas procediendo de manera espontánea nos remite a un desdoblamiento de la espontaneidad, la improvisación. La espontaneidad impulsa la improvisación, ya que este término es subsumido por la espontaneidad en cuanto propiedad de los procesos de acción creativos basados en la experiencia, la intuición y el control abierto, deshinibido, de los impulsos vitales y del conocimiento acumulado

(incluyendo la formación académica que permite el desarrollo de las destrezas y la plasmación en la obra de los conocimientos, y energías corporales y mentales, sedimentados). En lógica, el uso de tal término (improvisación) aquí, difiere,- utilizado como dimensión cualitativa de los procesos de acción creativos -, de su significado usual (como término denotador de acciones no planificadas o realizadas sin pensar o como palabra básica para designar procesos y situaciones caóticas y desastrosas) y por ende, su empleo en esta investigación está acotado por la importancia que tiene en las formas artísticas (sobre todo en el jazz) de la cultura americana del período investigado. En el capítulo 13.5. desarrollo la relación intuición-improvisación a propósito de los métodos creativos de Lennie Tristano y su escuela.

Retornando a Santayana, probablemente ningún otro pensador americano haya desarrollado los múltiples significados y rasgos de la intuición. Sus ideas recuerdan el vitalismo autosuficiente de los pioneros de la literatura y el pensamiento americano finesecular (el Grupo de Concord,- R.W. Emerson, H.D.Thoreau, W.Whitman N. Hawthorne y otros-,) grupo que por el tipo de conocimiento intuitivo y vital que las impulsó, tuvo una influencia notable en los grupos y movimientos culturales del período investigado, razón por la cual su citación en esta investigación será frecuente a partir de ahora.

Santayana (1985:35) realizó una definición sobre la Intuición paradigmática. En ella caracterizaba un rasgo común de la intuición tanto como se da en la vida cotidiana como se produce en el pensamiento y en el conocimiento científico: "*En la vida normal*", escribió, "*como en el juego, la intuición es expresión inocente de la acción*".

Sintetizo el pensamiento sobre la intuición de Santayana (1985) utilizando sus propias impresiones y conceptualizaciones y a continuación las analizo según los fines de la presente investigación, reduciéndolas como ideas aplicables,- como fundamento filosófico, de conocimiento-, al proceso lógico y empírico de la investigación. Son diez los supuestos que he entresacado:

- 1) "Por intuición, el lector se dará cuenta que no entiendo adivinación, o una manera milagrosa de descubrir lo que los sentidos y el intelecto no pueden poner de manifiesto.

Por el contrario, por intuición entiendo la posición directa y obvia de lo aparente, sin compromisos de ninguna clase acerca de su verdad, significación o existencia material". (pg. 538)

- 2) "Pero la intuición es primitiva; todo lo invade; no podemos mirar o pensar sin evocarla en miles de sentidos, porque sin ella no tendríamos emociones, ni imágenes ni creencias. Nos sería imposible observar semejanzas o conjunciones o movimientos o percibir implicaciones". (pg. 538-539)
- 3) "La intuición es la forma más intensa de la existencia. Existencia es flujo, proceso, transición". (pg. 539)
- 4) "En la intuición, sin embargo, tenemos un ejemplo de realidad perfecta (una forma de ser que existe y se mueve preeminentemente, ya que es un descubrimiento, una experiencia) y, sin embargo, es precisamente el acto de detener y definir alguna esencia clara". (pg. 540)
- 5) "Segunda característica de la intuición: vitalidad. La intuición se encuentra participando simpáticamente en el proceso de la creación y moviéndose con él". (pg. 546)
- 6) "Toda esa autotrascendencia envuelta en la acción, en la creencia, en la expectación, debe ser trascendida y abarcada en la intuición". (pg. 553)
- 7) "Evidentemente si no hubiera intuición no habría ni juicio ni valuación ningunos, ni testigo espiritual para observar el mundo o hacerse preguntas". (pg. 557)
- 8) "Las intuiciones no son objetos, son momentos del espíritu, cualitativamente semejantes en su esencia cognitiva, que es absolutamente intelectual". (pg. 545)
- 9) "La experiencia es acumulativa, la intuición es comprensiva". (pg. 545)
- 10) "Plantear algo es en sí mismo una experiencia y al significar algo debo poseer alguna intuición de mis términos y algún sentimiento de mi intención; pero la experiencia real de conocer no es el objeto conocido y la esencia intuida en el razonar acerca de esencias no es esas esencias". (pg. 115)

Santayana distingue la noción filosófica de intuición de su correlato vulgarizado, estando más

cercana esta descripción a lo que de forma común y pseudocientífica entendemos por tal (adivinación, poderes especiales en las concepciones esotéricas y místicas). Ciertamente, Santayana caracteriza la intuición como una facultad humana propia de actividades y ejercicios en los cuales el intelecto actúa como filtro depurador (racionalizador) de experiencias, sentimientos y (captación de) esencias. En otra de sus obras cruciales, *El Sentido de la Belleza* (1968:199), amplía esa distinción comentada que nos permite relacionar intuición, espontaneidad y experiencia: "*Si nada esperamos, dice, carecemos de sorpresas. Y lo que nos hace esperar es la dirección espontánea de nuestro pensamiento, determinado por la estructura de nuestro cerebro y los efectos de nuestra experiencia*". Santayana cifra en la dirección espontánea del cerebro la explicación sobre lo que "nos hace esperar". Ese enigmático "nos hace esperar" requiere una aclaración. El "nos" se refiere como escribe él mismo un poco antes de la cita a "*aquellas mentes que inquietan y juzgan de la validez de las respuestas*", a aquellos que utilizan el intelecto para comprender, para conocer, por diferentes vías y de diferentes maneras el mundo "*en que vivimos y del cuál no somos independientes*". Los que "nos hace esperar" se explica a partir de este comentario: lo que nos hace esperar es la pasión, el anhelo de conocimiento en el mundo y sobre el mundo, cuando accedemos a su interpretación.

En el pensamiento sobre el mundo y las cosas, la intuición es "posesión aparente de las cosas" -las analogías discursivas esenciales son patentes entre Husserl y Santayana aquí-; sin ella no sólo no podríamos inteligir, tampoco sentir, creer, imaginar, observar semejanzas y conjunciones, movimientos, percibir. De ahí que entendida la existencia como proceso, no haya forma más intensa que ella.

En el conocimiento científico y el conocimiento artístico, en los nexos existentes históricamente ¹⁸ entre ambos, las intuiciones han sido,- como momentos reflexivos del espíritu

¹⁸ Para Max Weber (1978:204-205) el experimento racional es un hallazgo del Renacimiento. Dice "la elevación del experimento como tal a principio de la investigación es, sin embargo, obra del Renacimiento. Los pioneros de esta nueva senda son los primeros grandes artistas modernos, Leonardo y sus pares, pero sobre todo y muy caracterizadamente los músicos experimentales del Siglo XVI, con su clavicordio de pruebas" "Para los artistas experimentales del tipo Leonardo y de los innovadores musicales, la ciencia significaba el camino hacia el arte verdadero, que para ellos era también el de la verdadera naturaleza. Había que elevar el arte a la categoría de la ciencia y esto significaba sobre todo que, por su rango social y el sentido de su vida,

no objetuales-, claves en las experiencias racionales, en los actos de descubrimiento controlados, aunque Santayana precisara que "*la belleza es entre todas las cosas una experiencia; de todas ellas es la que menos exige ser explicada*" (1968:199). La belleza, un término asociado a la experiencia estética de forma habitual, tanto para quien la crea como para quien la contempla, es en efecto una experiencia inconcebible sin la intuición en los procesos de creación en los "cuales participa simpáticamente". Las formas del conocimiento intuitivo-artístico son complejas y diversas. Escapan a las mediciones y observaciones cuantitativas. De ellas, sólo conocemos sus efectos. A menudo, a no ser que lo expliquen los actores (los artistas) a través de sus documentos personales o puedan ser analizadas e interpretadas por los expertos, son imposibles de localizar y relacionar. Sí, en cambio, podemos contrastar su uso como momento del espíritu ineludible en los procesos de creación y de forma específica mostrar como en el país de referencia la intuición es un momento habitualizado en las formas de conocimiento y ejecución artísticas dada la característica de vitalidad y dada la influencia de las estructuras del mundo de la vida en el conocimiento y la acción creativa americana. En ese sentido la intuición, en esta investigación, es un momento del espíritu definido por su vitalidad, pero ésta,- y el resto de las regularidades esenciales de carácter volitivo estudiadas-, son estructuras interactivas: tanto corresponden al terreno "tradicional" de la acción creativa (individual, el campo del "yo") cuanto colectiva (la sociedad, el "otro generalizado" en la terminología de Mead).

Sin la intuición no podríamos hacernos preguntas y observar el mundo. Los artistas se hacen preguntas. Los científicos también. Sus preguntas contienen elementos intuitivos implícitos

el artista tenía que ser equiparado con el doctor. Esta es la ambición que yace en el fondo del Tratado de Pintura de Leonardo".

Las relaciones que establece Weber sobre un hito histórico de analogías y correspondencias entre el conocimiento científico y el conocimiento artístico pone de manifiesto que la acción creativa, espontánea, intuitiva, basada en la experiencia no equivale a búsqueda de significados por la vía caótica del sin sentido. En la realidad social, el conocimiento histórico acumulado sobre las artes, la memoria histórica de las mismas, entre las que figura el experimento racional, conforme al planteamiento de Weber, indica que la acción creativa es una acción racional, aunque su apariencia sea irracional en ocasiones, -como es característico del espíritu y el gusto modernos (tras el romanticismo)-, o controlada, con unos fines expresivos concretos (aunque estos se basen en experiencias de conciencia o identidad nuevas).....

que se desarrollan o pierden en el vacío (de los individuos, colectivo), o simplemente, las respuestas no están al alcance de quien las formula porque rebasan los límites del conocimiento existente. Hacerse preguntas, observar el mundo, transferir emociones, imágenes, creencias, existir, vivir, crear, son términos habituales del conocimiento artístico. En los EE.UU. ésta forma de conocimiento (intuitivo) es, por su característica de vitalidad, una regularidad socializada, común, compartida: forma parte de la tradición y estructura histórica del conocimiento y carácter de dicha civilización como veremos en los capítulos 12,13,14 y 15.

La intuición abarca las cosas, la experiencia es acumulativa. Para los objetivos de esta exploración en particular y para la noción de experiencia en arte y su significado contemporáneo en las ciencias sociales -máxime para hablar del sentido de la experiencia en las artes de los EE.UU. de América de este siglo- es imprescindible recurrir junto a Husserl y Santayana, a John Dewey.

El pensamiento de Dewey es otro de los soportes teóricos fundamentales de esta investigación. En varias obras, pero sobre todo en El Arte como experiencia, Dewey sistematiza su pensamiento sobre la experiencia y su importancia en los procesos artísticos. Pero antes de indicar los desarrollos de Dewey sobre algunos aspectos relacionados con el objeto de esta tesis contenidos en dicha obra, es pertinente esbozar sus ideas generales sobre el sentido contemporáneo del término experiencia extraídas de una de las obras donde Dewey precisa de forma sistematizada su pensamiento al respecto.

En La reconstrucción de la Filosofía (Dewey, 1986) expone cuatro ideas clave:

- 1) "Si hoy resulta posible tener un concepto distinto de la experiencia, es precisamente porque la calidad de la experiencia que hoy puede ser vivida ha sufrido un cambio social e intelectual profundo que la diferencia de los tiempos antiguos". (pg. 105)
- 2) "El ser viviente padece, sufre las consecuencias de su propio obrar. Esta íntima conexión entre el obrar y el sufrir o padecer es lo que llamamos experiencia". (pg. 110)
- 3) "El conocimiento no es un algo aislado y cerrado dentro de sí mismo, sino que es algo que

forma parte del proceso mediante el cual se sostiene y se desenvuelve la vida". (pg. 111)

- 4) "La experiencia encierra dentro de sí mismo los principios de conexión y de organización. Nada pierden estos principios con que sean vitales y prácticos en lugar de ser epistemológicos". (pg. 114)

El pensamiento de Dewey sobre la experiencia desarrollada en la obra citada destaca cuatro aspectos esenciales: el cambio social e intelectual de la experiencia vital contemporánea, la conexión entre la acción y el sufrir/padecer (el núcleo constituyente de la experiencia), la ligazón entre conocimiento y vida y la atribución a la experiencia de principios organizativos basados en vivencias y/o situaciones vitales más que lógico-científicas. Este grupo de ideas son desarrolladas por Dewey en un contexto psicosocial que se fundamenta en lo que Mannheim (1974) denomina personalidad democrática, uno de los elementos determinantes y estructurantes de la sociedad y la cultura americana. En cualquier caso la diversidad étnica y cultural de la civilización americana -el tópic del crisol civilizatorio que EE.UU. supone- es el referente histórico del pensamiento de Dewey acerca de la "calidad de la experiencia que hoy puede ser vivida". Para Dewey la experiencia en las democracias modernas, es un proceso directamente relacionado con la naturaleza activa del hombre. Pero, sin embargo, no defiende un ciego activismo basado en el impulso irracional, en la espontaneidad sin fines. Considera, por el contrario, que la naturaleza de los actos, su validez y sentido como tales en la sociedad se sustentan en atención a los fines de los mismos: son su forma y significado como ha señalado en el análisis crítico-valorativo de la obra de Dewey Renato Tisato (Geymonat, 1984:60). Tisato indica que "*nada está más alejado del auténtico pensamiento de Dewey que identificar fatalmente vida con espontaneidad*". En puridad, su interpretación de la acción -además del carácter natural de dicha distinción humana-, resalta la novedad que supone para el sujeto que vive en las sociedades democráticas avanzadas, el hecho de conocer nuevos procesos en los cuales el conocimiento y la experiencia vivida se funden con las intenciones y decisiones de los actores.

Dewey desarrolla una línea de reflexión específica, entre otras, centrada en los procesos de

creación imaginativos, artísticos, como experiencias. Las obras de arte, constituyen una acción relacionada con la experiencia vivida por el autor en un medio común, compartido: Experiencia individual y experiencia común serían de este modo campos en interacción, sin fronteras sensibles. La importancia de este supuesto central para las artes desarrolladas en los EE.UU. ha sido decisivo. Simón Marchán (1982:147) ha indicado la crucial influencia que el pensamiento de Dewey ejerció sobre los pintores de acción y los expresionistas abstractos americanos, la primera tendencia-estilo-escuela-movimiento pictórico universal nacido en dicho país. En los capítulos 12, 13, 14 y 15, analizo el sentido y los usos del término "experiencia" por los diferentes grupos y movimientos culturales,- una de las regularidades de la interacción artística-, en tanto que factor activo reconocido por los artistas durante el proceso de creación.

Las ideas de Dewey (1949) esbozadas en tan fundamental obra (El Arte como experiencia), desde el punto de vista de las conexiones conocimiento/arte/sociedad en los EE.UU., no pueden ser desarrolladas en toda su extensión aquí. Sin embargo, y dada su importancia para el objeto de esta investigación, expondré a continuación los diecinueve asertos más decisivos para los fines de ésta, a mi entender.

- 1) "A causa de los cambios en las condiciones industriales, el artista se ha puesto al lado de las corrientes principales del interés activo Resulta de aquí un peculiar "individualismo" estético. Los artistas encuentran pertinente dedicarse a su trabajo como un medio aislado de "autoexpresión". A fin de no participar en las tendencias de las fuerzas económicas, se sienten a menudo obligados a exagerar su separación hasta la excentricidad". (pg. 10-11)
- 2) "Hay que indicar que las teorías que aíslan el arte y su apreciación colocándolos en un reino que les es propio, desconectados de otros modos de experiencia, no son inherentes al tema, sino que aparecen a causa de condiciones específicas extrañas". (pg. 11)
- 3) "Las implicaciones de las afirmaciones hechas pueden ser útiles para definir la naturaleza del problema: Recobrar la continuidad de la experiencia estética con los procesos

normales de vida". (pg. 12)

- 4) "En suma, el arte, en su forma, une la relación misma de hacer y de padecer, la energía que va y viene, lo que hace que una experiencia sea una experiencia". (pg. 45)
- 5) "Las obras de arte no alejadas de la vida común, completamente gozadas por la comunidad, son signos de una vida colectiva unificada". (pg. 72)
- 6) "El material de que se compone una obra de arte, pertenece al mundo común más bien que al yo, pero, sin embargo, hay autoexpresión en el arte porque el yo asimila ese material, de un modo característico, para devolverlo al mundo público en una forma que constituye un objeto nuevo". (pg. 96)
- 7) "Una relación social es un asunto de afectos y obligaciones, de trato, de generación, influencia y modificación mutua. En este sentido se debe entender "relación" cuando se usa para definir la forma en el arte". (pg. 120)
- 8) "Aquellos que conocen su obra como la demostración de una tesis preconcebida pueden tener la alegría del éxito egoísta, pero no la del cumplimiento de una experiencia por la experiencia misma. En este último caso aprenden por su obra, a medida que ésta marcha, a ver y sentir lo que no formaba parte de su plan y propósito originales". (pg. 124)
- 9) "La distinción del fondo cualitativo de la experiencia y del medio especial a través del cual se proyectan en ella distintos significados y valores, nos pone en presencia de algo común a la sustancia de las artes". (pg. 181)
- 10) "Una experiencia es un producto, casi se debía decir, un subproducto de una interacción continua y acumulativa de un yo orgánico con el mundo". (pg. 195)
- 11) "Cada arte comunica porque expresa. Nos permite participar vivida y hondamente en significados a los que eramos sordos o a los que sólo oímos dejando seguir su tránsito hacia la acción franca. Porque la comunicación no consiste en anunciar cosas, aun cuando se digan con el énfasis de una gran sonoridad. La comunicación es el proceso creador de participaciones que hace común lo que era aislado y singular; y parte del milagro que realiza es que al comunicarse, la transmisión del significado da cuerpo y

definición a la experiencia, tanto del que expresa como de todos aquellos que escuchan.

El hombre se asocia de muchas maneras. Pero la única forma de asociación verdaderamente autónoma, que no es una función gregaria para calentarse y protegerse, o un mero disfraz de la eficacia en la acción externa es la participación con significados y bienes que se realizan por la comunicación. Las expresiones que constituyen el arte son comunicación en su forma pura e inmaculada. El arte rompe barreras que dividen a los seres humanos impermeables a la asociación ordinaria". (pg. 216-217)

- 12) "Porque la única forma distintiva de la experiencia estética es exactamente el hecho de que no existe en sí tal distinción del yo y el objeto, puesto que es estético en el grado que el organismo y el ambiente cooperan para instituir una experiencia en que los dos se integran tan plenamente que desaparecen". (pg. 221)
- 13) "No es la ausencia de deseo y pensamiento, sino su completa incorporación en la experiencia perceptiva, lo que caracteriza a la estética como distintiva de experiencias que son especialmente "intelectuales" y "prácticas". (pg. 225)
- 14) "El "mundo" es en mucho para nosotros una carga o una distracción. No vivimos suficientemente para sentir el golpe de los sentidos, ni aun para que nos mueva el pensamiento. Nos oprimen nuestras circunstancias o somos insensibles a ellas. Aceptar como normal esta clase de experiencias es la causa principal de aceptar la idea de que el arte suprime las separaciones inherentes de la experiencia ordinaria". (pg. 131)
- 15) "El uso de la palabra "mente" da una idea mucho más verdaderamente científica y filosófica de los hechos efectivos que su expresión técnica. Porque en su uso no técnico, "mente" denota toda especie y variedad de intereses y preocupaciones por las cosas: prácticas, intelectuales y emocionales. Nunca denota nada autosuficiente, aislado del mundo de personas y cosas, sino que siempre se usa respecto a situaciones, acontecimientos, objetos, personas y grupos". (pg. 233-234)
- 16) "La experiencia estética es una manifestación, un registro y celebración de la vida de una civilización, un medio de promover su desarrollo, y también el juicio último sobre la

cualidad de una civilización. Porque mientras los individuos la producen y gozan, esos individuos son lo que son en el contenido de su experiencia, a causa de las culturas en que participan". (pg. 288)

- 17) "La instrucción en las artes de la vida es algo distinto a transmitir información sobre ellas. Es una cuestión de comunicación y participación en los valores de la vida por medio de la imaginación, y las obras de arte son los medios más íntimos y enérgicos de ayudar a los individuos a participar en las artes de vivir". (pg. 297)
- 18) "El arte es un modo de predicción que no se encuentra en planos y estadísticas y que insinúa posibilidades de relaciones humanas que no se encuentran en reglas y preceptos, admoniciones y administraciones". (pg. 308)
- 19) "¿Quién puede prever lo que sucederá cuando la visión experimental se haya aclimatado completamente en una cultura común?" (pg. 300)

El conjunto de proposiciones extraídas de la obra de Dewey constituyen una fundamental contribución teórica a las implicaciones de los procesos de creación con la experiencia común y el conjunto de vivencias acumuladas por el "yo" en contacto con un mundo-ambiente, la sociedad.

Dewey resalta la reacción individualista excéntrica de los artistas hacia las nuevas condiciones productivas características de las sociedades industriales. H.G. Gadamer ¹⁹, entre otras voces autorizadas, se hará eco casi cincuenta años después de esta variable cualitativa del arte y la cultura del S. XX. Excentricidad, empero, no equivale en el discurso de Dewey, ni en el de Gadamer, a actitud estralafaria o "rara posición vital", aunque tales connotaciones (de excentricidad) estén asociadas a ella en el lenguaje cotidiano. Ambos se refieren sobre todo al singular énfasis de la actividad individual, a la exacerbada insistencia en la autoexpresión, y, por ello, a un distanciamiento radical de todo centro decisional que no sea el que emana del yo, de la experiencia individual y de los procesos de la acción social, del mundo común

¹⁹ "La excentricidad hasta el límite de lo incomprensible es la única ley bajo la cual la fuerza creadora del arte puede realizarse en una época como la nuestra". (Gadamer, 1990:83)

que habita el artista, constitutivo de su experiencia estética y de las obras que realiza, significativos de una vida colectiva unificada, de la vida cotidiana.

La materia de las obras de arte del período investigado,- marcado por la transición histórica de la sociedad industrial a la sociedad post-industrial ²⁰ y el tránsito del modernismo al postmodernismo ²¹-, pertenece según el esquema de Dewey al mundo común: significados, intenciones, actitudes, formas, situaciones, circunstancias varias, son entresacadas de experiencias activas colectivas, comunes al conjunto de individuos, que unos grupos sociales específicos de gran peso cuantitativo ²² y cualitativo en la sociedad contemporánea,- los grupos artísticos-, simbolizan, utilizando para ello las reglas de procedimiento tradicionales -entendiendo por tal el conjunto de contribuciones históricas, antiguas y modernas, técnico-instrumentales y cognitivas-, desarrolladas por la peculiar forma de conocimiento que han creado los artistas. Este aspecto constituye uno de los referentes continuos de la observación y análisis documental practicado (capítulos 10,11,12,13,14,15) en esta investigación.

Las mutuas modificaciones entre la acción creativa del artista y su experiencia compartida en el mundo común, constituyen la base que cimienta el sentido de la relación social entre los grupos de artistas y el resto de los grupos sociales: Un conjunto indeterminado y multiforme de relaciones interindividuales cuyos rasgos son la reciprocidad cotidiana y el uso colectivo

²⁰ Para D.Bell (1976:397), el lustro posterior a la finalización de la segunda guerra mundial "ha producido una nueva conciencia sobre el tiempo y el cambio social. Se podría decir con razón que los años 1945-1950 fueron, simbólicamente, los años del nacimiento de la sociedad postindustrial".

²¹ Según Fr.Jameson (1991:13) la transición del modernismo al postmodernismo tiene lugar entre finales de la década de los cincuenta y comienzos de los sesenta. Jameson indica que las teorías de la postmodernidad guardan correspondencias claras con las generalizaciones de D. Bell. Cuando se habla de sociedad de masas y de consumo, de sociedad de la información y el conocimiento, de sociedad electrónica, y de sociedad post-industrial, hablamos de diversos modelos teóricos empleados para designar y denominar los cambios sociales y económicos que se inician justo en la mediana del siglo. Tales conceptualizaciones así como la decadencia del modernismo y la emergencia del postmodernismo es el contexto histórico sociológico cultural de esta investigación. Analizamos relaciones entre procesos intersubjetivos situados entre esas coordenadas generales.

²² Suzi Gublik (1987:13) descubre un dato revelador: el sistema educativo americano produce cada cinco años tantos artistas graduados como gente había en la Florencia del S. XV.

de sus realizaciones.

Dewey sistematiza, también, una regularidad compatible e inherente a los procesos de experiencia y acción que protagonizan los grupos y movimientos artísticos: la espontaneidad. Considera que los artistas que desean cumplimentar una experiencia por la experiencia misma "*aprenden por su obra, a medida que ésta marcha, a ver y sentir lo que no formaba parte de su plan y propósito originales*".

La idoneidad del pensamiento de Dewey para investigar y analizar procesos comparados de regularidades históricas artísticas (en las cuales los modos de ver y sentir se entremezclan con los modos colectivos de comportamiento y acción social) alcanzan en esa proposición uno de sus más destacados cenits: los actos de creación contemporáneos, en la medida que están afectados por las complejas relaciones sociales modernas,- soportadas a su vez por los valores de la personalidad democrática (libertad como respuesta a la crisis de identidad del sujeto)-, se desarrollan en proceso; no existe un plan preconcebido que es ejecutado según un modelo previo y calculado. Una realización artística exige improvisación, crear de forma instantánea, resolver espontáneamente aspectos de la obra, sino la obra misma, utilizando para ello diferentes elementos e instrumentos que pueden ser resultado tanto de decisiones aleatorias como de aplicaciones procedentes de la formación y conocimiento individual acumulado, de experiencias vividas adaptables y fértiles para el objeto y fin de la obra en proceso de creación (work in progress). También, los creadores contemporáneos padecen y experimentan procesos de inspiración característicos de situaciones límite del sujeto (tentativas de suicidio, crisis emocionales/afectivas, fracasos, frustraciones, estados alterados de la conciencia - efectos de las drogas en la creación, etc. etc.) y momentos creativos producidos por acontecimientos propios de la vida cotidiana moderna urbana (múltiples signos y símbolos publicitario-comunicativos, escenas cotidianas de victimización). De igual manera, las situaciones creativas derivánse de los lazos ordinarios existentes entre las instituciones/agentes de socialización básicos (familia, instituciones educativas, ámbitos de trabajo y ocio, acción política, asociaciones sectoriales y otros) y los artistas, aspecto éste de primordial importancia

en la experiencia común y los procesos normales, cotidianos, en Estados Unidos, una nación donde la combinación de individualismo y asociacionismo caracteriza su estructura social y política, como Keller, Craig y Calhoun (1991:96) han señalado. Estos autores afirman (1991:96) que *"el individualismo no es exactamente un valor en nuestra sociedad; es también una condición social protegida por la ley"*. Se infiere de esta generalización que el individualismo es un valor tradicional arraigado en las instituciones y la mentalidad colectiva norteamericana, siendo el asociacionismo un efecto de la autoconciencia civil de los individuos. En este sentido, el detective, el vaquero, el jazzman, el pintor de acción, el escritor beat,- entre otros prototipos-, son figuras simbólicas representativas del individualismo norteamericano. Estas figuras, el contexto intersubjetivo que compartieron y los objetos culturales que produjeron constituyen la materia documental de esta tesis desde el capítulo 10.

La improvisación como desdoblamiento y requerimiento de la espontaneidad, comporta un modo de aprendizaje a partir del proceso que experimenta el propio artista durante la realización-, la acción-, de la obra, según Dewey. Esta decisiva concepción influyó en la pintura de acción americana de la posguerra, fue una constante en los modos de realización de los directores de cine y de la producción fílmica en general; una forma de escribir, de afrontar el texto literario y en el jazz, un arte (el de la improvisación) que fundamenta la estética de dicha música.

En los capítulos 12,13,14 y 15, documento y analizo las relaciones entre la experiencia cotidiana de los artistas y el uso de métodos creativos basados en la espontaneidad y la improvisación.

Pero la acción creativa, individual, que procede del mundo común, que se desarrolla como un imprevisto proceso donde se producen conexiones e interacciones entre el yo y el ambiente social, expresa, comunica, significados; transmite a la comunidad símbolos y valores. Aunque la influencia del arte en la sociedad no es el objeto de esta tesis, es adecuado manifestar que entendido el arte como experiencia,- siendo ésta su regularidad estructurante primordial-, cualquier profundización sobre la capacidad de comunicación e identificación entre artistas

y público, sobre el poder de transmisión de ideas de los artistas de las formas citadas a la comunidad estadounidense, ha de partir de la concepción desarrollada por Dewey durante sus diez conferencias, dictadas entre el invierno y la primavera de 1931 en la Universidad de Harvard en Memoria de William James, recogidas después en forma de libro bajo el título de *Art as experience*. La inferencia básica de Dewey,- el arte es una experiencia activa imprevista en la que el "yo" participa del mundo común-, es valiosa en sumo grado en la medida que su percepción parece arrancada de la realidad social americana -en el período que las escribe, la Era del Jazz, ya existían datos patentes para esa formulación²³-, constituyendo una de las aproximaciones filosóficas contemporáneas más profundas sobre la esencia del arte y el sentido de éste como "manifestación, registro y celebración de la vida de una civilización". La interrogación final que he seleccionado de *Art as Experience*,- con la que cerramos los párrafos-assertos básicos de Dewey expuestos con anterioridad-, plantea inquietantes aspectos científicos, sobre todo porque en una cultura común como la que se divisa, el arte quizás pueda ser un efectivo modo de experimentación y predicción de nuevas relaciones humanas y sociales.

Las ideas, conceptos y proposiciones de Husserl, Merleau-Ponty, Bergson, Santayana y Dewey expuestos y analizados, requieren ya una definición del concepto "arte" dado su sentido polisémico. Sobre el uso de este término común, seguimos a Bell²⁴ quien, a su vez, sigue la definición de E. Cassirer de arte como "forma simbólica". En efecto, E. Cassirer (1975:162-163) considera al arte una forma simbólica (véase nota pie de página 1.). Cassirer

²³ Norman F. Cantor (1973:145-149) ha analizado algunas de las características de la rebeldía de la generación del jazz : La experiencia es algo personal; la vida exigía que se improvisara sin cesar; el arte fue para la Generación Perdida una forma de vida; la máquina, la producción y la cultura en masa, en tanto que aniquilaban el individualismo, la libertad y el arte, eran objetivos de la airada crítica de los creadores de aquel país; no existía una historia colectiva de la cual los hombres pudieran aprender algo; Greenwich Village (N.Y.) y París fueron los lugares de residencia de aquellos grupos artísticos que, a pesar de sus diferencias estilísticas, mantenían una actitud común, crítica, de rebeldía, hacia los patrones culturales de la clase media y los valores del puritanismo democrático.

²⁴ Bell (1977:25) usa el pensamiento sobre la cultura de E. Cassirer para diferenciar tal término de su sentido antropológico y de su significación, como equivalencia, de ideas refinadas fundamentales para el autoperfeccionamiento individual (la interpretación de Matthew Arnold).

(1975:162-163) distingue en el arte "*una forma de representación que persigue simplemente la plasmación del contenido intuitivo sensible y otra que se sirve de medios de expresión alegórico-simbólicos*".

Para Cassirer las impresiones del exterior que reciben los artistas no son meros impactos físicos. Dichas impresiones son remodeladas, a través de la expresión, por la acción libre, consciente y subjetiva del artista, que así se enfrenta al mundo objetivo. Si la manera de apropiación y expresión de dichas impresiones constituyen el campo de la subjetividad del artista, el estilo²⁵ es la expresión espontánea más alta de la objetividad del espíritu artístico, según Cassirer (1975:170). H.G. Gadamer (1991:84-85) completa la visión de Cassirer afirmando que "*lo simbólico no sólo remite al significado, sino que lo hace estar presente: representa el significado*". Gadamer, se sirve de una expresión técnica de la lengua griega ("tessera hospitalis") para acotar el significado originario de la palabra símbolo. Aclara (1991:85) que la equivalencia lo simbólico representa el significado quiere decir "*que existe el otro fragmento, siempre buscado, que complementará en un todo nuestro propio fragmento vital*". La experiencia de lo simbólico en el arte es pues un proceso de comprensión y aprehensión de la realidad objetiva por el sujeto: el otro, los demás, el mundo que está fuera del artista, las interacciones entre el individuo y la sociedad, las relaciones sociales intersubjetivas, son diferentes juegos de lenguaje disciplinares utilizados para designar, desde el punto de vista de nuestra investigación, las interdependencias entre las acciones individuales y las acciones colectivas, entre las dimensiones subjetiva y objetiva de la acción. Como afirmara A. Schutz (Ryan, 1976:329) "*todas las ciencias sociales son contextos significativos objetivos de contextos significativos subjetivos*".

Esta investigación se propone observar las articulaciones existentes entre ambos niveles analizando la influencia de las situaciones de interacción cara a cara sobre una de las actividades significativas subjetivas míticas de la sociedad humana desde el comienzo de su aventura hasta nuestros días en un período representativo de la cultura del S. XX (1940-1963) y en el

²⁵ Sigo en esta investigación la definición de E.H.Gombrich: "Se llama estilo a cualquier modo característico -y, por tanto, reconocible-, de realizar un acto o de producir un objeto, o a la forma en que el acto o el objeto debe de producirse". (Gombrich, 1979:497)

país-civilización que mejor le simboliza: Los EE.UU. de América. Observación y análisis, por tanto, de las correspondencias regulares (experiencia, acción y espontaneidad) entre la acción creativa, individual, subjetiva y la vida cotidiana como contexto objetivo integrador y reglador de la producción de los grupos y movimientos artísticos, como marcos, -la vida cotidiana y las artes-, donde pueden "verse", en el sentido husserliano expresado, las pautas de los grandes procesos estructurales del país en ese período: sociedad de masas/fin de las ideologías/sociedad post-industrial/ movimientos sociales.

La perspectiva microsociológica histórica, o sociológica histórico-cualitativa, permite una comprensión más "visible" de los sistemas sociales, porque la interacción cara a cara, como principal forma de relación recíproca de la acción y la experiencia común, de la realidad social que construye la vida cotidiana, es "*la base principal de todas las formas de organización social*" (Giddins, 1991:148). La vida cotidiana de los actores sociales denominados artistas en el marco civilizatorio escogido, se caracteriza, como el conjunto de las relaciones intersubjetivas posibles, por las relaciones cara a cara que establecen los componentes de los grupos artísticos entre sí y con otros individuos y grupos con los cuales comparten experiencias vitales, situaciones y encuentros, en contextos y escenarios concretos. Estas experiencias se producen en contextos cotidianos caracterizados por la acción espontánea de los actores, influyendo las situaciones correspondientes en los esquemas cognitivos y perceptivos, en los métodos de creación también, de los artistas, y por tanto en sus obras. Esto es lo que trato de probar a partir del capítulo diez.

Este supuesto a corroborar revela asimismo un rasgo significativo sobre la organización del conocimiento y sus características en la sociedad del período investigado. Ello presupone una tradición histórico cultural y una relación entre el conocimiento y la organización social basada en el reconocimiento colectivo de los diversos significados que recubren y encubren los términos experiencia, acción y espontaneidad.

VI.II. TEORIA SOCIOLOGICA

En este apartado desarrollo los conceptos básicos provenientes de la teoría sociológica clásica y contemporánea que constituyen el núcleo teórico de esta investigación. Sin la pretensión de realizar una valoración histórico-crítica de los conceptos aquí conjugados (vida cotidiana, acción, experiencia, espontaneidad, arte), expongo aquellas ideas fundamentales que sustentan la estructura reflexiva elegida, para enmarcar el *modus operandi* de los razonamientos ulteriores (operamos de igual modo en el apartado dedicado a la exposición del soporte teórico-metodológico empleado).

Procedo, pues, en este apartado al esbozo del conjunto de nociones de teoría social que sedimentan el enfoque epistemológico de esta investigación.

En primer lugar, tratándose de una exploración sobre las correspondencias entre procesos de acción social y procesos creativos, es preciso, desde el punto de vista de la genealogía del saber sociológico, recordar las esenciales contribuciones que sobre la acción recíproca y las relaciones sociales establecieron tanto G. Simmel como M. Weber en la medida que en esta tesis defiende la idea general de que en el período indicado (1940-1964) las regularidades experiencia, acción e improvisación constituyen mecanismos ordinarios característicos del mundo de la vida cotidiana de dicha nación que según A. Schutz (1974:198) "*significará el mundo intersubjetivo que existía mucho antes de nuestro nacimiento, experimentado e interpretado por otros, nuestros predecesores, como un mundo organizado. Ahora está dado a nuestra experiencia e interpretación. Toda interpretación de este mundo se basa en un acervo de experiencias anteriores de él, nuestras propias experiencias y las que nos han transmitido nuestros padres y maestros, que funcionan como un esquema de referencia en la forma de conocimiento a mano". Ese mundo del que provenimos y ahora interpretamos y compartimos implica reciprocidad social temporal, histórica.*

G. Simmel (1986:15) define el concepto de acción recíproca del siguiente modo: "*La sociedad existe allí donde varios individuos entran en acción recíproca. Esta acción recíproca se produce siempre por determinados instintos o para determinados fines. Instintos eróticos, religiosos, o simplemente sociales, fines de defensa o de ataque, de juego o adquisición, de ayuda o enseñanza, e infinitos otros, hacen que el hombre se ponga*

en convivencia, en acción conjunta, en correlación de circunstancias con otros hombres; es decir que ejerza influencias sobre ellos y a su vez los reciba de ellos" (1986:15-16). Para Simmel las formas de acción recíproca y/o socialización requieren, para serlo, formas determinadas de cooperación y colaboración entre los individuos, formas unitarias, sociales, en las cuales los hombres realizan intereses comunes. Simmel agrega que la socialización coloca al individuo en una doble situación *"la de estar en ella comprendido y al propio tiempo encontrarse en frente de ella; la de ser miembro de un organismo y al propio tiempo de un todo orgánico cerrado, un ser para la sociedad y un ser para sí mismo"* (1986:51).

Para el filósofo y sociólogo berlinés la acción recíproca ha de entenderse como una situación en la que el individuo es al mismo tiempo "un ser para sí mismo" y "un ser para la sociedad". Esta doble condición del individuo como ser para sí y ser para la sociedad nos sitúa ante una singularidad del pensamiento de Simmel: Esta doble condición articula la unidad o socialización entre un individuo y otro(s) individuo(s); la acción recíproca, motivada por y para -es decir, producida por determinados instintos o para determinados fines-, no es, por tanto, en el pensamiento de Simmel una maquinaria de relación social invisible ni una macro-estructura inasible.

Particular importancia tiene esta consideración en la sociología de la cultura y de las artes, ya que, siendo Simmel uno de los sociólogos clásicos que se ocuparon de los fenómenos estéticos, culturales y artísticos, ello nos permite relacionar esa noción axial de su pensamiento con otros ámbitos, como los citados, en los que intervino. En su texto sobre la personalidad artística de Rodin, dice a propósito del arte moderno y su relación con el realismo que *"la mayor movilidad de la vida real se pone de manifiesto no sólo en la mayor movilidad del arte, sino que ambos, el estilo de la vida y del arte coetáneo a ella, arrancan de la misma raíz profunda. No es sólo que el arte refleja un mundo más dinámico, sino también que el espejo mismo en que se refleja este mundo se ha hecho más movido"* (1988:169). Para esta investigación esta es una idea cardinal ya que pretendo demostrar que una materialización histórica-concreta de ese pensamiento tiene lugar, en las formas artísticas y la vida cotidiana de los EE.UU. de América en el período investigado: La

influencia de la vida cotidiana en la acción de los grupos artísticos se debe al tipo dinámico de reciprocidad que la significa en el período histórico sociológico explorado.

Max Weber, sin embargo, no estructuró sus intuiciones y pensamientos sobre el arte como fenómeno cultural. J. Freud (1967:239) afirma que dejó incompleta una teoría sobre las artes a pesar de escribir un notable texto sobre la Sociología de la Música. Sin embargo, en una investigación sociológica donde aparece el término acción, es un ejercicio iconoclasta gratuito, obviar su nombre, aunque tal hecho constituya un ritual común.

Para la sociología basada en la comprensión (Verstehen) que inaugurara y el método de la "interpretación subjetiva de sentido" que defendiera, los conceptos de acción y de acción social, constituyen su epicentro nodal. Para Weber sólo es acción aquella "acción con sentido propio dirigida a la acción de otros". La acción, como toda acción, puede ser "*racional con arreglo a fines, racional con arreglo a valores, afectiva y tradicional*" Por relación social "*debe entenderse una conducta plural ... que por el sentido que encierra, se presenta como recíprocamente referida, orientándose por esa reciprocidad*" ... "*una relación social (lo mismo si es de "comunidad" como de "sociedad") se llama abierta al exterior cuando y en la medida en que la participación en la acción social recíproca que, según su sentido la constituye no se encuentra negada por los ordenamientos que rigen esa relación a nadie que lo pretenda y esté en situación real de poder tomar parte en ella*" (1979:18-43).

Las interpretaciones de Simmel y Weber se cruzan con respecto a la definición esencial de la acción como relación recíproca. Empero, Weber acentúa el concepto del sentido de la acción, de su significación social.

Para nuestro propósito es preciso definir la relación entre acción y sentido, ya que, para explicar la naturaleza y sentido sociocultural de las regularidades citadas en la cultura americana (1940-1964),- en la medida que refutamos la concepción historicista/materialista e historicista/ idealista,- entender la historia de la cultura como un proceso puramente espiritual determinado por la lógica del sentido-, es necesario destacar aquella observación fuerte expresada por Max Scheler (1935:10) acerca de la libre irrupción de las personas "protagonistas" en la acción social, especialmente en los procesos de acción culturales. Dice

M. Scheler que *"sin la fuerza selectivo-negativa de las relaciones reales y sin la libre causalidad volitiva de las personas 'protagonistas' -aún cuando esta libertad sólo pueda referirse al "si" o al "si no" de la acción, nunca a la cuestión del qué, propia de la lógica del sentido-, no se seguiría absolutamente nada de los factores de determinación puramente espirituales, ni siquiera en el terreno de la cultura espiritual pura y purísima"*. Esta valoración de M. Scheler sobre *"sin la fuerza selectivo-negativa de las relaciones reales y sin la libre causalidad volitiva de las personas 'protagonistas'"* nos remite de forma directa a lo que es el núcleo de las regularidades examinadas (el sentido imprevisto de la acción y la experiencia) que como rasgo social, M. Scheler, G.H. Mead, K. Mannheim y A. Schutz, entre otros, han tratado, y que constituye el principio performativo central de la interacción social cotidiana como pauta cultural habitual en el país de referencia.

El primero de ellos dividió la sociología en dos tipos (sociología cultural y sociología real). La intención de una acción orientada hacia un fin ideal o hacia un fin real *"es el principio que distinguimos entre una sociología cultural y una sociología real"* (Scheler, 1935:5). El ámbito de estudio de la sociología cultural es la religión, la ciencia, el derecho, el arte ... La sociología real, por el contrario, se ocupa de aquellas actividades humanas motivadas por los impulsos. En el primer caso las metas, basadas en ideales, actúa de móvil orientativo. Scheler precisó (1935:6) sobre la distinción entre estos niveles que *"es un problema capital de la sociología el caracterizar tipológicamente en la dirección de estos dos polos un fenómeno condicionado sociológicamente y el determinar según ciertas reglas lo que en él esté condicionado por el despliegue espontáneo y autónomo del espíritu ... y lo que en él esté determinado por los factores reales de las "instituciones" correspondientes y de la causalidad propia de ellas, factores condicionados por "una estructura de impulsos"*. El discípulo de Simmel señala aquí que *"el despliegue espontáneo y autónomo del espíritu"* caracteriza a la sociología cultural, y por extensión,- es una inducción-, a la sociología de las artes.

Scheler (1935:16) rechaza *"las teorías, todas las teorías que sólo ven en la historia del hombre una acumulación de productos y obras, pero no una evolución y transformación de las facultades espirituales del hombre y en primer término del aparato subjetivo apriorístico de toda forma de pensar y valorar"*. En otra de sus obras, El Puesto del hombre en el Cosmos (1978:99) diferencia *"espíritu"* y *"vida"*, señalando que ambos principios están en el hombre en *"relación mutua"*: *"El espíritu idea la vida y la vida es la*

única que puede poner en actividad y realizar el espíritu, desde el más simple de sus actos hasta la ejecución de una de esas obras a que atribuimos valor y sentido espiritual", dice.

Max Scheler considera que un problema capital de la sociología cultural es determinar el despliegue espontáneo y autónomo del espíritu, un principio (el espíritu) en evolución y transformación como componente esencial de los procesos cooperativos donde el hombre desarrolla su acción. Aún siendo diferente de la vida, este principio está interconexionado con ésta ya que es ella la única que "puede activar el espíritu", estando ambos (principios) "en relación mutua": a las obras que atribuimos valor y sentido espiritual, a las obras de arte ligadas a la vida, Max Scheler las incluye dentro de los campos objetuales de la sociología cultural.

La formulación, sin embargo, de una teoría sobre el espíritu como fenómeno social, esencialmente, deviene con los filósofos y científicos sociales encasillados en las escuelas denominadas "pragmatismo" e "interaccionismo simbólico". El propio Scheler criticó la "exageración vitalista" propugnada por el pragmatismo angloamericano, aunque reconoció simultáneamente su "alto mérito" ²⁶.

G.H. Mead, al que Charles H. Morris, caracterizó como "el Walt Whitman del pensamiento", desarrolló en su obra "Espíritu, persona, sociedad" (1980) su concepción sobre la articulación de esas tres nociones creando una cosmovisión social, compartida con otros (especialmente J. Dewey y William James) de fundamental influencia en la definición relacional de dichas entidades, históricamente separadas sino opuestas en formulaciones filosóficas y sociológicas anteriores. Mead colaboró con Dewey en Michigan y Chicago. Su influencia en la Escuela que en la historia de la teoría sociológica porta el nombre de esta ciudad, fue decisiva (R. Park fue alumno, y amigo posteriormente, de Dewey y conoció a William James en Harvard; también recibió clases de Simmel en 1899).

²⁶ Scheler (1978:103) consideraba que las teorías de Pierce, W. James, Schiller y Nietzsche, que agrupaba como vitalistas, hacían de la categoría vida la categoría básica de la concepción total del hombre, y por tanto del espíritu, exagerando el alcance de la vida. Así explicaba, no obstante su alto mérito: El de haber dado a conocer que lo propiamente poderoso y creador en el hombre no es lo que llamamos el espíritu, ni las formas superiores de la conciencia, sino las oscuras, subconscientes, potencias impulsivas del alma; que "el destino del individuo, y el de los grupos humanos, depende sobre todo, de la continuidad de estos procesos y de sus correlatos imaginativos y simbólicos".

Mead (1982) consideró al espíritu como un principio humano compartido, a pesar de su instalación física (las funciones socio-biológicas del cerebro) en el organismo humano. Concibió al espíritu "*desarrollado dentro del proceso social, dentro de la matriz empírica de las interacciones sociales*" (1982:165): "*Debemos obtener, decía, una experiencia individual interior desde el punto de vista de los actos sociales que incluyen experiencias de individuos separados, en un contexto social en que interactúan dichos individuos*" (1982:165). Mead establece un marco de conjugación, toda vez que el espíritu está dentro de la matriz empírica de las interacciones sociales, entre la persona y la sociedad, definiendo un contexto elástico multirelacional entre la pauta social organizada que exhibe toda persona individual dentro de un marco social preciso y la perspectiva diferenciada, las distintas formas de expresión, que adopta la estructura constitutiva de cada uno, única con respecto a la estructura constitutiva del otro y de las otras personas (Mead, 1982:226).

Este clásico de la teoría sociológica resuelve que "*puede existir un contexto común, una experiencia común, sin que haya una comunidad de funciones*" (1982:335). Expresa Mead aquí una idea básica de ese variado y complejo círculo teórico-empírico (Pragmatismo, interaccionismo, Escuela de Chicago): un miembro de la comunidad no es necesariamente como otros individuos porque pueda identificarse con ellos.

Mead utiliza como ejemplo, de forma regular, en dicha obra la actitud del artista y la experiencia estética a propósito de los vínculos que relacionan los procesos espirituales, con las distintas fases de la persona (el "yo" y el "mí") y los procesos vitales sociales, expresión ésta que utiliza como cierre de uno de los epígrafes fundamentales para esta investigación (la creatividad social de la persona emergente)²⁷: "*El mí*", dice Mead, (1982:233)"*responde a las actitudes organizadas de los otros, que nosotros asumimos definidamente y que, en consecuencia, determinan nuestra*

²⁷ En uno de los fragmentos (1982:244) más apropiados para el objeto de esta investigación, Mead afirma: "*incluso en las formas más modernas y más altamente evolucionadas de la civilización humana, el individuo, por original y creador que pueda ser en su pensamiento o conducta, siempre, y necesariamente, adopta una relación definida hacia la pauta general organizada de la experiencia y la actividad que se manifiesta en el proceso social vital en el que él se encuentra involucrado y que caracteriza a este proceso; y, además, en la estructura de su persona o personalidad refleja dicha pauta, de la cual su persona es, esencialmente, una expresión o corporización creadora. Ningún individuo tiene un espíritu que funcione simplemente en sí mismo, aislado del proceso social vital en el cual ha surgido o del cual ha emergido y en el que, en consecuencia, la pauta de la conducta social organizada ha quedado básicamente impresa*".

conducta en la medida en que ella es de un carácter autoconsciente. Y bien el mí puede ser considerado como dador de la forma del yo. La novedad aparece en la acción del yo, pero la estructura, la forma de la persona, es convencional". Y cita, como modelo de su proposición, la actitud del artista moderno y su exigencia de lo no convencional como referente expresivo. Pruebas empíricas de los procesos sociales vitales de los artistas del período son aportadas en 12.6, 13.5, 14.7 y 15.

Otra perspectiva sobre esta trama lingüística con la que operamos (experiencia, acción, espontaneidad, vida, vida cotidiana, arte) relativa a la matriz teórico-sociológica de algunas regularidades sociales esenciales en la sedimentación de las relaciones entre la vida cotidiana y las artes de los EE.UU. de América en el período indicado, ha de corresponder necesariamente a K. Mannheim.

Este, en su comentario a la contribución de Mead, dice que el mérito del científico social norteamericano es "*haber señalado que la sociedad, con su red de relaciones, precede al individuo en la lógica y en la realidad en cuanto a la formación del ego*" (1974:288). Sin embargo, Mannheim se distancia de Mead al considerar que "*siempre hay algo más allá*" de la asunción de los papeles sociales y de las máscaras (en griego significa ésta palabra persona) que usamos en la vida social convencional: "*siempre hay desviaciones imprevisibles que se apartan de lo que se espera y estas desviaciones se transforman en la fuente de la singularidad y de la infinita variación*" (Mannheim, 1974:290). El autor de *Ideología y Utopía* diseña, según el supuesto expuesto con anterioridad, una opción sobre la equilibrada conjunción que ha de darse entre socialización e individualización: El personalismo democrático. Mannheim cree en una personalidad socializada adecuada a las exigencias del super-ego (una objetivación de este concepto freudiano que Mannheim utiliza con frecuencia, son como él señala (1974:255) las obras de arte), superadora de "*la importancia dada a la espontaneidad en la teoría liberal y democrática*" (1974:239), aunque reconoce que ambas teorías fueron las primeras en comprender y apoyar el interés social,- creativo -, cooperativo, de la individualidad. La teoría del personalismo democrático de Mannheim es una formulación (democrática) postutópica, una ideación pensada para un tipo de ser social "*militante y dotado por el gusto de la aventura y la exploración que no sea un fanático; un tipo afectivo cuyas emociones sean algo más que*

un conjunto de temores desplazados. Como asimismo creemos en la posibilidad de formar el juicio mediante la experiencia de la vida común, produciendo así una obediencia que no sea ciega, sino una devoción a ideales espontáneamente creídos". Este nuevo personalismo democrático diferirá del individualismo atomizado del período del "laissez-faire" ... (1966:76).

Mannheim pensaba que la juventud debiera de constituir uno de los componentes de vanguardia de una fuerza democrática "militante" de ese signo. Pero esta idea del personalismo democrático de Mannheim no es una maquinación mental que hace tabula rasa de la historia del pensamiento democrático y sus grandes realizaciones. En lo que aquí nos ocupa, dicho autor en un apartado titulado "Preparación para la espontaneidad" considera básico, y contribución irrenunciable del espíritu democrático "*la preparación y ejercicio del individuo de tal facultad con la finalidad de consolidar formas de vida más creativas que las basadas en la rutina o en la experiencia pasada"* (1974:258).

Llega al extremo Mannheim, lo cual es un pensamiento válido para describir y valorar las actitudes individualistas y cooperativas de los grupos y movimientos estilísticos analizados en esta investigación, de propiciar la idea que "*es parte de la visión democrática el que haya personas que naden contra la corriente y parte de la educación democrática el que entre ellas haya buenos modales*" (1974:259). El tipo biográfico de artista que analizamos en éste proyecto encaja en el modelo de personalidad democrática propuesto por Mannheim, un tipo de personalidad en-sí-mismada (internalized) sincera, insegura, extática,- un tipo de individuo que quiere ser él mismo-. Son estas las cualidades o características que emplea Mannheim (1963:338-339) para definir el tipo cultural moderno. Para este científico social "*el ideal de la personalidad, el deseo de conseguir una dignidad única como tal persona es específicamente moderno..... pues un hombre puede llegar a convertirse en una "persona" para los otros y los otros son personas para él*" (Mannheim,1963:337).

EE.UU. es uno de los países fundamentales en la experimentación de este tipo cultural moderno. El mundo de las artes y la vida cotidiana explorados en esta investigación tiene por objeto explicitar los comportamientos creativos interactivos del personalismo democrático característico de sociedades avanzadas como EE.UU. El músico de jazz, el cineasta moderno,

el escritor de postguerra, el pintor de acción y/o expresionista abstracto son tipos culturales significativos de esa nueva personalidad cuyo objeto es la consecución de la dignidad, la realización individual, la identidad y el éxtasis, "*una forma de experiencia general universalmente compartida sólo en una cultura democratizada*" (Mannheim, 1963:332).

La visión de la facultad espontánea de la acción social, más específicamente, el papel de la espontaneidad en los fenómenos culturales (como el arte), desde la teoría sociológica, tiene en P. Sorokin un punto de referencia obligado. Soslayada a menudo su contribución en la reflexión teórica y la investigación empírica sociohistórica sobre fenómenos y procesos artísticos culturales,- probablemente por cuestiones de modas académicas, o por su adscripción a una "forma de organicismo idealista", hoy considerado desfasado o no-engagé-, Sorokin, según la interpretación que Don Martindale (1979:137) realiza de su obra, piensa que "*para que un sistema crezca, las ideas deben ser desarrolladas a medida que se intercambian en una interacción significativa*". Esta es una idea coincidente, a pesar de las diferencias gnoseológicas existentes con las posiciones de los otros sociólogos citados, con el propósito de este apartado: establecer relaciones teóricas relativas al ámbito cognitivo de esta investigación (correspondencias entre la vida cotidiana y la producción creativa de los grupos artísticos). En efecto, Sorokin, en una de sus obras más importantes (en los siguientes apartados me referiré también a sus contribuciones metodológicas sobre la Sociología de la Cultura y de las Artes), *Dinámica Social y Cultura* (1962), construye un modelo teórico extraído de descripciones cualitativas y cuantitativas procedentes del análisis de los estilos artísticos en los últimos veinticinco siglos. Tan magno esfuerzo, cuya eficiencia y permanencia teórico-metodológica no puedo valorar ya que desborda el marco especializado de ésta investigación y sobre todo mi conocimiento al respecto, contiene aspectos concretos que, desde un punto de vista teórico, asumo y resumo:

- 1) La perspectiva de estudiar diversas formas artísticas (pintura, escultura, arquitectura, literatura, música) comparando sus características, sus regularidades y recurrencias históricas.

- 2) La pretensión de observar el ritmo de las corrientes, fluctuaciones y pulsaciones de los estilos y contrastar su sincronismo en las diferentes épocas y períodos. En cierto modo, prelude y/o prefigura (la perspectiva anteriormente indicada) uno de los objetivos de la Estética Comparada. Las investigaciones interartísticas y otras dimensiones o rasgos de la realidad social como la vida cotidiana, han de captar las regularidades, los mecanismos regulares que las fundamentan ya que éstas revelan elementos característicos de la estructura social y cultural de una época, período o indicción ²⁸ histórica. En otros términos, la comprensión y corroboración empírica de dichos procesos microsociológicos ha de realizarse tras la captación de las uniformidades que las conforman. En esta investigación, la experiencia, el sentido activo y la espontaneidad de los actores (artistas) son las regularidades articuladoras de los procesos de relación/creación observados y analizados a partir del capítulo 10.
- 3) Uno de los objetivos de Sorokim fue estudiar dichas corrientes, fluctuaciones y pulsaciones para descubrir algo en cuanto a «la espontánea autoregulación de los procesos sociales» y *"el carácter integrado o no integrado del arte en las culturas consideradas"* (1962:135). Consideraba que no existe una tendencia lineal organizadora de dichas recurrencias creativas y para él *"es válida la concepción de la irregularidad de los procesos socioculturales"* (1962:351). Creo adecuado presentar esta consideración ya que me sirve para aseverar que las regularidades detectadas en el período observado no tienen magnitud ni significatividad intemporal absoluta, aunque de acuerdo con el modelo teórico empleado, su existencia tiene sus marcos histórico culturales precedentes.
- 4) Sorokim trata de demostrar que el arte,- las artes-, del S. XIX y veinte, aunque con ritmos y desfases entre ellas, es en extremo visual (1962:180-184): Este clásico del pensamiento

²⁸ George Kubler (1988:165) indica que el término indicción es mejor, como módulo analítico referente a los períodos vitales de la biografía de los artistas y a las etapas críticas en la historia de las formas artísticas, que el de década, más convencional. Esta es tan corta que por lo general no corresponde a los cambios significativos de la vida de un artista. Estimando que la vida laboral de un artista es de 60 años correspondiente a sus cuatro períodos -preparación seguida por la madurez temprana, media, tardía-, cada uno de quince años, estos períodos se asemejan a la indicción del calendario romano.

sociológico destaca algunos rasgos del artista contemporáneo y del medio socio-cultural donde se desenvuelve y crea: Es individualista, profesional; existen a su alrededor múltiples estilos y escuelas; está vinculado a un mundo mercantil interprofesional complejo, especializado e industrial. Su arte es colosal y sus temas son las personas, los hechos, las visiones de lo común, la cotidianeidad urbana, la vida ordinaria; prolifera el desnudo, la presencia de la mujer, el sexo y el erotismo, abunda el patetismo, la emotividad, el dinamismo en la forma y el contenido de la producción creativa. Además están la fotografía, la televisión y el cine, últimos «productos» del visualismo sensual. Concluye Sorokim,(1962:184) "*nuestro mundo se va haciendo cada vez más Hollywood...*" "*Se busca un simple decoro de apariencias y publicidad, propaganda, exhibición, comportamiento visual objetivo, testimonios visuales, evidencia visual, el triunfo de la visualidad en todos los comportamientos de la cultura*" cinco décadas después de estar escritas estas páginas, parecen un modelo de análisis predictivo clásico en el sentido de irreplicable.

Para Sorokim el arte moderno y contemporáneo se vuelve cada vez más visualista y cotidiano-urbano desde el Impresionismo, coincidiendo en ésta apreciación con la ya clásica de M.Schaphiro ²⁹. Una de las variantes de esta investigación la constituye el análisis de la influencia de la escenografía y la vida colectiva cotidiana de las ciudades en la gestación de métodos espontáneos y activos,- basados en la experiencia intersubjetiva-, de creación. El expresionismo abstracto, el arte pop, géneros cinematográficos como el cine negro y la comedia, la novela y la poesía beat y el jazz,- entre otros estilos y formas artísticas examinadas-, serían fenómenos incomprensibles sin relacionarles con la ciudad moderna y su dimensión visual. Pero la referencia teórica central de esta investigación es la concepción

²⁹ Meyer Schaphiro (1979) sostiene que la vinculación entre las emergentes formas de la cultura de masas y el impresionismo es evidente, revelando una relación inicial, que proseguirá a lo largo del S. XX, entre la vida cotidiana y la práctica de los artistas. Los espectadores naturales y artificiales y los entretenimientos en general de la ciudad -escenarios urbanos, music hall, el teatro y el circo, carreras de caballos-, juegos, celebraciones y situaciones interpersonales (jugadores de cartas, fiestas, gente bebiendo o fumando) y objetos cotidianos (libros, instrumentos musicales) para el disfrute y la autoestimulación, constituyen elementos iconográficos preponderantes en el impresionismo y el post-impresionismo ... para Schaphiro el contexto estético y personal (e interpersonal) de la vida secularizada moderna condiciona el carácter formal del arte.

sobre la estructura social de los mundos de la vida cotidiana de A. Schutz.

Situación biográfica, espontaneidad, experiencia común, vida ordinaria, mundo de la vida cotidiana, experiencia, acción, relación intersubjetiva, improvisación, relaciones intersubjetivas, estructuras de sentido de la vida cotidiana, relación social cara a cara, mundo compartido, ámbitos finitos de sentido todas las anteriores estructuras conceptuales pertenecen al mundo científico construido por Alfred Schutz cuyo lenguaje formal y sentido hemos adoptado ya que dicho mundo contiene los requerimientos conceptuales esenciales para comprender y explicar las correspondencias entre las situaciones creativas y cotidianas que definen y comparten los grupos artísticos entre sí y con otros grupos sociales.

No es nuestro fin analizar, ni siquiera comentar, la obra de uno de los teóricos más complejos y sutiles que el pensamiento sociológico ha dado en el campo de la reflexión analítica sobre la experiencia social y su fundamento social intersubjetivo. A. Schutz construyó uno de los puentes más sólidos entre Max Weber, Husserl y la filosofía y la sociología americanas (el pragmatismo y el interaccionismo simbólico sobre todo).

Utilizo de su pensamiento aquellos elementos teóricos que me permiten construir un dispositivo provisto de sentido para orientar y explicar las evidencias que utilizo como pruebas empíricas y que me han de facilitar el acceso al conjunto de conclusiones razonadas que defiendo, el objeto de esta tesis.

Destaco catorce contenidos liminares de su obra:

- 1) Para Schutz y Luckman (1977) "el conocimiento común de la vida se realiza de múltiples formas con la situación del sujeto que vive la experiencia. El acervo del conocimiento sobre el mundo de la vida se estructura en torno a experiencias que tuvieron lugar y que por ser presentes, están vinculadas a situaciones. Toda experiencia presente se inserta en el fluir de vivencias, en una biografía. Experiencia y situación, pues, son definidas, según y por, el acervo de conocimiento" (1977:120).
- 2) "Todas las experiencias tienen una dimensión social así como también está «socializado» el ordenamiento temporal y espacial de mi experiencia" (1977:113).

- 3) "El curso de la vida es una serie de situaciones. En toda situación se me impone la estructura ontológica del mundo y la estructura de la experiencia subjetiva del mundo de la vida. Por ello la situación es limitada y comporta una huella biográfica; estoy en un mundo presupuesto que me precede y determina mi situación biográfica, la situación común que creo y comparto con los demás (nosotros)" (1977:122).
- 4) "Un actor en la vida cotidiana determina su conducta después de haber considerado varios cursos de acción posibles. Con el término «acción» designamos la conducta humana como proceso en curso que es ideado por el actor de antemano. Acto es la acción cumplida" (Schutz, 1974:86). Maurice Nathanson, en el prólogo de El Problema de la Realidad Social (Schutz, 1974:18), complementa esta definición indicando que las infinitas situaciones cotidianas, problemáticas y rutinarias, que el actor conoce y experimenta en la vida diaria, en el mundo presupuesto que determina mi-nuestra biografía, son percibidas según su experiencia aprehendida e interpretada, la cual sirve de base para su acción subsiguiente. Para afrontar determinados problemas, el acervo de conocimiento de un actor es más que suficiente; en otras situaciones tiene que "improvisar y extrapolar, pero aún la improvisación tiene lugar según lineamientos típicamente posibles y está limitada a las posibilidades imaginativas del sujeto" (Schutz, 1974:18).
- 5) "El campo de la experiencia cotidiana se estructura, en un momento determinado, en diversos dominios de significatividades y es precisamente el sistema de significatividades lo que determina qué se debe presuponer como típicamente igual (homogéneo) y qué como típicamente diferente (heterogéneo). Un sistema de significatividades y tipificación, tal y como existe en todo momento histórico, forma parte en sí mismo de la herencia social y, como tal, es transmitido a los miembros del endogrupo (*aquí Schutz parte, como reconoce, de la noción de usos tradicionales -folkways- de W.G. Sumner*) en el proceso educacional" (Schutz, 1977:219).
- 6) "Mundo de la vida cotidiana significa el mundo intersubjetivo que existía antes de nuestro nacimiento, experimentado e interpretado por otros, nuestros predecesores

(1974:198) como un mundo organizado. Ahora está dado a nuestra experiencia e interpretación".

- 7) "El mundo de la vida cotidiana es el escenario y también el objeto de nuestras acciones e interacciones (1974:198). Como es obvio, las acciones son manifestaciones de la vida espontánea del hombre" (1974:199).
- 8) "Las experiencias subjetivamente provistas de sentido que emanan de nuestra vida espontánea recibirán el nombre de comportamiento" (1974:200).
- 9) "El término comportamiento se refiere a todo tipo de experiencias espontáneas subjetivamente provistas de sentido, sean las de la vida interior o las que se insertan en el mundo externo" (1974:200).
- 10) "El mundo de nuestras ejecuciones, de los movimientos corporales, de los objetos que se manipulan y las cosas que se manejan, y de los hombres, constituye la realidad específica de la vida cotidiana" (1974:210).
- 11) Schutz revisa el concepto de "múltiples subuniversos", desarrollado por W. James, liberándolo de su "enquadre psicologista" y creando una estructura conceptual que caracteriza su pensamiento, ámbitos finitos de sentido". "*Denominamos ámbitos finitos de sentido a un determinado conjunto de nuestras experiencias si todas muestran un estilo cognitivo específico y son -con respecto a este estilo-, no solo coherentes entre sí mismas, sino también compatibles unas con otras*" (1974:215).
- 12) "Un estilo cognitivo lo constituyen los siguientes rasgos, al menos: una epojé específica (la suspensión de nuestra creencia en la realidad del mundo), una forma predominante de espontaneidad, una forma específica de experiencia del sí mismo, una forma específica de socialidad y una perspectiva temporal específica" (1974:217).
- 13) "La vida cotidiana y el mundo del arte son ámbitos finitos de sentido, subuniversos, con su estilo cognitivo específico" (1974:215 y 217).
- 14) "En la estructura social del mundo de la vida cotidiana, la relación cara a cara es la estructura básica del mundo en que se desarrolla (la vida cotidiana)" (1974:208).

Aaron V. Cicourel (1982:281) en su disección analítica sobre los contenidos desarrollados por Schutz (1974) en *Símbolo, Realidad y Sociedad* (1974), dice, con relación a los ámbitos finitos de sentido Schutzianos que "*las realidades que trascienden la vida cotidiana (como el arte) no pueden entenderse sin referencia a la vida diaria*". Cicourel estima que los ámbitos y subuniversos que van más allá de la vida cotidiana, que la penetran y dan sentido cultural, no pueden entenderse sin la presencia del conjunto de acciones e interacciones que constituyen la vida diaria de los individuos, de las relaciones situacionales de carácter intersubjetivo que construyen y socializan la experiencia y espontaneidad de las acciones de los actores. La visión formal de Schutz sobre la estructura social del mundo de la vida cotidiana participa de una idea fundamental, según la exposición de los supuestos de su teorización que adopto: La vida cotidiana, como escenario de la acción y marco de la interacción, es un ámbito finito de sentido compatible con otros subuniversos o ámbitos (el mundo del arte, en nuestra investigación), los cuales comportan experiencias compartidas, comunes, vivencias ordinarias -sedimentaciones intersubjetivas³⁰-, definidas por el acervo de conocimiento. Los bienes cognitivos colectivos determinan la experiencia subjetiva de los actores, su vida, su biografía, una secuencia de actos socialmente organizados por las relaciones que éstos establecen. Pero Schutz, que tiene en cuenta en su concepción el lugar de la comunicación y el lenguaje en las relaciones intersubjetivas determinadas por escenarios (el de la vida cotidiana) y situaciones, da una importancia virtual a la relación cara a cara "*como estructura básica del mundo en que se desarrolla la vida cotidiana*" (1974:208), "*cuyas relaciones sociales se caracterizan por la reciprocidad de orientación*" (1977:43). Este autor (1977:208),- en uno de sus párrafos más expresivos sobre la dimensión demiúrgica de la relación cara a cara como aspecto estructurante de los procesos sociales señala que "*no sólo cada participante en la relación cara a cara comparte con el otro un presente*

³⁰ Por sedimentación subjetiva, (1986:91) y aquí lo aplicamos de ese modo, entienden P. Berger y Th. Luckman "cuando varios individuos comparten una biografía común, cuyas experiencias se incorporan a un depósito común de conocimiento. La sedimentación intersubjetiva puede llamarse verdaderamente social solo cuando se ha objetivado en cualquier sistema de signos, o sea, cuando surge la posibilidad de objetivaciones reiteradas de las experiencias compartidas". El término sedimentación deriva de Husserl. A. Schutz fue el primero que le usó en un contexto sociológico.

vivido, sino que cada uno de ellos, con todas las manifestaciones de su vida espontánea, es también un elemento del ambiente del otro; ambos participan en un conjunto de experiencias comunes del mundo externo, en el cual pueden insertar los actos ejecutivos de cualquiera de ellos" (1974:208).

Para nuestra investigación esta idea,- en la medida que analizo contextos de actuación donde las relaciones cara a cara constituyeron el marco de múltiples actos creativos- , es esencial ya que precisa el ámbito común de relación, de compatibilidad-, entre lo que Schutz denomina tiempo cívico o standard -lo que es común a todos-, y la durée, el tiempo interior: en otro lenguaje, más típico de la convención analítica y metodológica en arte, denominaríamos este marco de interacción temporal, contexto histórico-social y creación individual.

Pero las teorizaciones de Schutz necesitan de un complemento teórico inevitable. Si Schutz construye un marco teórico general sobre la estructura social del mundo de la vida cotidiana, Erving Goffman tipologiza las entidades básicas de interacción social que la organizan.

Su obra es hoy un instrumento ineludible en el análisis de los fenómenos intersubjetivos. Goffman, en cierto modo heredero del modo de reflexionar de J. Dewey, W. James, W.I. Thomas y A. Schutz, a quienes considera con frecuencia en la que, a juicio de I. Winkin (Goffman, 191:20) es su obra maestra, *Frame Analysis, An Essay of the Organization of Experience* (1986), ha centrado su discurso, en la definición de los marcos que estructuran las prácticas colectivas e intersubjetivas penetrando y desvelando la forma y significado de "*gran parte de la interacción social que se desarrolla en los medios naturales de nuestra sociedad angloamericana*" (Goffman, 1987:255).

Su concepto de Frame, la noción de "representación de tribuna" como estructura básica del orden de la interacción y su método de exposición documental (que analizo en 7.1) son las cuestiones a las que me voy a referir ahora ya que tales (conceptos) son aplicados a menudo en el contexto de esta investigación.

Goffman utiliza el término "frame" acuñado/empleado por G. Bateson en "A theory of play and fantasy", en 1955. Su objetivo es "*encontrar y aislar algunas de las estructuras significativas básicas que crean el sentido de los hechos en nuestras sociedades y analizar las especiales vulnerabilidades a los cuales estos*

marcos de referencia están sujetos" (1986:10).

Partiendo de la idea de que "las definiciones de la situación se construyen de acuerdo con los principios de organización que gobiernan los acontecimientos -al menos los sociales- y nuestra implicación subjetiva en ellos" (1986:10-11), Goffman señala que la palabra "frame" es el término que él usa para identificar y analizar, los elementos básicos que dan sentido al desarrollo y al movimiento de los acontecimientos y situaciones, siendo Frame Analysis un modus operandi conceptual para referirse al examen de la organización de la experiencia y del comportamiento ordinario.

El Analysis Frame puede aportar, "decir", sobre la escena y sus participantes, tres cosas: suministra (identifica) pistas, accesos de acción y actividad -márgenes (laminaciones las llama Goffman)- y el lugar -la participación- del status (1986:564-565).

Los frames son los mecanismos y asociaciones conceptuales y mentales mediante los cuales los actores negocian, experimentan, y "crean" la realidad social. Dichos marcos nos permiten definir las situaciones y escenarios, las relaciones intersubjetivas cara a cara que se dan en encuentros y ocasiones de naturaleza interactiva. Goffman avanza, con respecto a los autores citados, en la caracterización de las relaciones entre situación y vida cotidiana en un sentido: Definir una situación implica responder a lo que está pasando porque una situación requiere la participación espontánea de los individuos dentro de ella y su propia definición forma parte de tal situación, idea ésta también generalizada (principio de reflexividad) por Garfinkel "*El conocimiento de sentido común de los hechos de la vida social es para los miembros de la sociedad conocimiento institucionalizado del mundo real*" (1967:53). Goffman cree que toda interacción está enmarcada (framed), acentuando no tanto la cuestión de quienes son los participantes como cuál es la situación, el frame, el marco cognitivo que contextualiza la relación cara a cara, los encuentros entre las personas, "los performances", las acciones performativas.

Este último término tiene en las formas artísticas analizadas una singular significación, siendo en el esquema de Goffman un concepto esencial. De este término, uno de los creadores de la filosofía del lenguaje ordinario, J.L. Austin, pensador "presente" en el Frame Analysis de

Goffman ³¹, derivase una palabra (a partir de performative, su base elemental son los vocablos perform y performance) que utilizo a menudo en esta investigación como neologismo habitualizado en nuestra lengua (performativo/a) ³², aunque su traducción haya originado equívocos ³³. El núcleo significativo de esta nueva voz es la base de la estructura conceptual "prácticas simbólicas performativas" que empleo.

Retornando a Goffman, éste considera que, aunque la vida social y el teatro no están estructurados o constituidos por reglas análogas (de representación y actuación) piensa, sin embargo que las relaciones sociales, al menos en el marco social y cultural cognitivo angloamericano, no siendo teatro o ficción pura (Goffman, 1974:125-155),- acción teatral en sentido estricto-, poseen una apariencia teatral "organizada" por marcos cognitivos a partir de los cuales los actores actúan y representan su rol. Las realizaciones, las acciones performativas de los actores tienen sus marcos de referencia. Goffman los distingue, según su pureza, de acuerdo con un tipo de actividad. Para él, las acciones musicales, o ejecuciones,- si empleamos la terminología de Schutz-, son tipos de performances puras; el happening es una forma performativa; The Connection -la obra teatral de Jack Gelber(1957)-

³¹ Uno de los conceptos básicos del análisis de marcos de Goffman es Key (llave-clave) -para él existen en nuestra sociedad 4 claves básicas, creencias, ceremoniales, concursos, nuevos desarrollos técnicos- (Goffman, 1974:48). Las diferentes cosas que suceden y los distintos modos de visión de los hechos por los actores-personajes participantes, procede de la noción de Austin "utterances performatives". Para Austin (1990:47) el término performatives, "deriva por supuesto de "realizar", que es el verbo usual que se antepone al sustantivo "acción". Indica que emitir una expresión es realizar una acción y que ésta no se concibe normalmente con el mero decir algo". Para Goffman, el interés de esta expresión reside en que los realizativos han de ser entendidos como emisores, como acciones expresivas, producidas en circunstancias ordinarias, comunes, lo cual en su esquema teórico y metodológico, es importante en la medida que la interacción social enmarcada por la relación cara a cara presupone el lenguaje, y otras formas de comunicación no verbal. Su efecto performativo, realizativo, en "lo que está pasando", en la definición de la situación, es clave.

³² Nos referimos a su generalización como término, en nuestra lengua, en el discurso teórico de la comunicación y en la filosofía de la ciencia y el lenguaje, a partir, sobre todo, de la edición de La condición postmoderna, de J.F. Lyotard(1984:86). Para este pensador "performatividad es la mejor relación input/output". Según este filósofo, los juegos de lenguaje postmodernos están orientados no tanto a saber la verdad, sino a incrementar el poder.

³³ G.R. Carrió y E.A. Rabossi traducen 'utterances performatives' como expresiones realizativas. Alfonso García Suarez (John L. Austin, Ensayos filosóficos, Alianza Universidad, Madrid, 1989) traduce dicho conjunto expresivo por Emisiones realizativas, polemizando con los traductores de Cómo hacer cosas con palabras.

es un ejemplo de obra enmarcada "teatralmente"; las modernas teorías del arte como experiencia evidencian que aún no siendo la vida una imitación del arte, aquella es una imitación de sus propiedades.... Goffman analiza estas acciones significativas representativas de marcos cognitivos-organizacionales de la experiencia intersubjetiva empleando diferentes tipos de materiales documentales: retomo en el lugar adecuado de esta tesis ésas acciones ya que son hitos históricos constitutivos de la misma (La obra teatral *The Connection*, el speech provocativo del "speaker", Lenny Bruce, la música-happening aleatoria de J. Cage, son casos utilizados por E. Goffman en *A frame analysis*). Analizo la obra de J. Gelber, los performances de L. Bruce y los happenings de J. Cage en el capítulo 15.

Si aceptamos que una de las preocupaciones científicas de Goffman es conocer y tipologizar si cabe el orden de la interacción y algunas de sus entidades básicas partiendo de la definición (1991:173) de ésta "*como aquella que se da exclusivamente en las situaciones sociales, es decir, en las que dos o más individuos se hallan en presencia de sus respuestas físicas respectivas*" -lo cual es la base constitutiva de la relación cara a cara-, los frames suturan las acciones comunicativas corporales y lingüísticas de los actores en escenarios y situaciones determinadas, construyendo y organizando de ese modo la vida cotidiana, "*ése lugar donde la sociedad toca al individuo*" (Schwartz/Jacobs, 1984:304). Nuestro ámbito prospectivo es precisamente el punto de convergencia entre ése lugar y la acción creativa, sus vínculos y relaciones, a través del análisis de las regularidades que articulan el encuentro (experiencia, acción, espontaneidad),- en un marco sociocultural propicio-, entre dos ámbitos finitos de sentido compatibles y compartibles: la vida cotidiana y las prácticas simbólicas performativas en EE.UU. (1940-1964).

En las formas simbólicas expresivas investigadas, es característico que se dé esa entidad básica de interacción que denomina Goffman (1991:183) «representaciones de tribuna» -esa situación universal en la que se representa una actividad frente a un público-, actividad reglada por unos marcos culturales concretos a los que ése público responde porque los reconoce como elementos del mundo social presupuesto, de la estructura social del mundo

de la vida cotidiana de la que proceden y en la que participan.

El jazz, el cine, las lecturas de poesía con música improvisada, el happening, y otros estilos y modos creativos/culturales/educativos característicos del período investigado - que desarrollo en los capi. 13, 14 y 15- son representaciones de tribuna.

VII.LA (RE)CONSTRUCCION DE ESCENARIOS CULTURALES Y LA PERSPECTIVA SOCIOLOGICA INTERPRETATIVA

Las relaciones y analogías entre los componentes y contenidos de la vida cotidiana y las artes que unifican y vinculan las correspondencias (sus regularidades) entre ambos ámbitos finitos de sentido, tienen sus marcos cognitivos y escenarios. Estos articulan y organizan las situaciones, construyen las relaciones cara a cara que se dan entre los actores, estructuran las laminaciones que juntan o conectan la acción creativa y la acción de la persona como individuo en interacción o relación recíproca con otras produciendo estructuras de sentido en subuniversos sociales singulares de la realidad social, como "las artes" y "la vida cotidiana"; subuniversos específicos, que por su naturaleza histórica y por su herencia social conceden al individuo y a lo individual,- al mundo del yo-, un relieve especial desde el punto de vista de la acción, experiencia y espontaneidad-improvisación del sujeto. Dichas regularidades están, en efecto, socialmente regladas, constituyendo, un mundo provisto de sentido social en el cual hay transferencia sociocultural e interacción cognitiva, perceptiva y afectiva entre los actores participantes en ese segmento de la vida cotidiana general que fue el mundo cultural diario de los EE.UU. entre 1940 y 1964. Pero estas consideraciones teóricas tienen su correspondiente contexto histórico-realizativo.

La experiencia, la acción y la espontaneidad nuclea la estructura social del mundo de la vida cotidiana y el sentido artístico en un período sociohistórico concreto, lo cual presupone una tradición, donde esas analogías, o mecanismos comunes, nacen y se desarrollan, desde la

Reforma romántica de mediados del siglo XIX y la progresiva conversión de EE.UU. en una sociedad de masas.

Esas regularidades constitutivas de la estructura social del mundo de la vida cotidiana americana (1940-1964) conforman, de manera no exclusiva, y distinguen, el conocimiento artístico americano, sus ideas, métodos y procesos de trabajo creativo. Su sentido tiene una raíz,- su tradición cultural-, el mundo social al que acceden los actores protagonistas de ése período. Esa raíz tiene un principio: la idea de América como una aventura colectiva. Ese principio marca el pensamiento político y social fundacional americano, creando un nuevo tipo social de individuo, cercano a la equilibrada concepción del personalismo democrático de Mannheim, en el cual el individuo construye un marco de referencia común (ser uno mismo conviviendo con los demás al tiempo).

Es el período histórico sociológico investigado el momento de esplendor del American Way of Life, del American Style, de las American Arts, del American Dream, del hombre que se hace a sí mismo, de la génesis de la sociedad postindustrial y del postmodernismo, del debate sobre el fin de las ideologías y el comienzo de los movimientos sociales de los sesenta. La vida cotidiana y las artes son portadoras (Simmel, 1988:154) del conocimiento y la organización social de una época. Experiencia, acción y espontaneidad como regularidades comunes de los ámbitos finitos de sentido en interacción investigados son rasgos definidores de "lo americano" como trato devidenciar a partir del capítulo 10.

En este apartado expongo las referencias teóricas de Sociología histórica y de Sociología de la vida cotidiana y de las Artes que me sirven de apoyatura epistemológica global. También desarrollo en él el sentido del concepto "regularidad" aquí empleado. El siguiente capítulo (ocho) está centrado en los aspectos estrictamente metodológicos: en los métodos y técnicas de investigación social empleados para contrastar la tesis defendida. En éste último apartado presento el modelo metodológico utilizado.

VII.I. SOCIOLOGIA E HISTORIA. EXPOSICION ABREVIADA DE IDEAS EMPLEADAS EN LA INVESTIGACION

La "reconstrucción" de escenarios históricos creativos/ /cotidianos requiere situar previamente las relaciones Sociología-Historia (de las Artes) en el marco general de las relaciones entre la Historia y la Sociología desde la perspectiva metodológica y teórica expuesta.

Las relaciones entre ambas ciencias sociales datan del propio origen de la sociología como ciencia. Robert Park (Martindale, 1979:296) escribió que la sociología tuvo su origen en la Historia. Entre nosotros, Salustiano del Campo (1969:229) ha señalado que "*la Historia es la vocación de la sociología*". Max Weber ³⁴ y E. Durkheim ³⁵ constituyen hitos habituales en la

³⁴ Para Freund,(1967:125-127) la sociología de Max Weber es histórica porque es comprensiva. La incorporación del método histórico a la sociología se justifica porque Weber quiere comprender las relaciones causales que existen entre los hechos con la finalidad de construir tipos ideales. El uso de la historia, de la contextualización histórica de los tipos sociales, es para Weber esencial ya que piensa que el hombre es capaz de reconocer significativamente a los hombres, lo cual fundamenta y dilucida la estructura conceptual "reglas generales de la experiencia" y la propia práctica científica de la sociología como actividad provista de sentido.

³⁵ Durkheim (1988:132-133) rechazaba el nominalismo de la mayoría de los historiadores. Pensaba que para ellos "la historia no es otra cosa que una sucesión de acontecimientos que se encadenan sin reproducirse". Cito a continuación un largo, pero expresivo párrafo de su visión del método histórico: "En lo que concierne a la historia la línea de demarcación es más imprecisa. No puede ser fijada más que de modo provisional y, con toda probabilidad, debería desplazarse a medida que avance la ciencia misma. Sin embargo al menos puede establecerse una regla. Los únicos hechos que tenemos que conservar aquí son aquellos que parecen susceptibles de ser incorporados a la ciencia en un futuro suficientemente próximo, es decir aquellos que pueden ser objeto de comparaciones. Este principio basta para eliminar los trabajos en los que el papel de las individualidades históricas (legisladores, hombres de estado, generales, profetas, innovadores de todo tipo, etc.) es el objeto principal o exclusivo de la investigación. Lo mismo diremos de las obras que se ocupan únicamente de rememorar en orden cronológico la sucesión de los acontecimientos particulares y de las manifestaciones superficiales que constituyen la historia aparente de un determinado pueblo (serie de dinastías, guerras, negociaciones, historias parlamentarias). En una palabra, todo lo que es biografía, sea de los individuos, sea de las colectividades carece de interés para el sociólogo actualmente". (Durkheim, 1988:220-221).

A finales del s. XIX, coincidiendo con la publicación de Las Reglas del Método sociológico, se producen en EE.UU. y Francia importantes movimientos tendentes a la configuración de la Historia social. F.J. Turner y J.H. Robinson son pioneros de esta corriente en EE.UU.. En los años 20 la Historia social está consolidada en ese país como lo atestiguan la Historia de la Vida Americana, editada por Arthur Schlesinger, sr., quien empieza a publicarla en 1927. En los años veinte, también comienza dicha disciplina a conformarse, a partir del núcleo de la Universidad de Estrasburgo (L. Febre y M. Bloch). Este último conoció precisamente la influencia de la obra de Durkheim. Sucesor de Febre, en la Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, fue F. Braudel. Por lo demás, el método biográfico fue el instrumento de observación preferido de la Escuela de Sociología de Chicago. No parece que la regla de Durkheim, tendente a eliminar los trabajos en los cuales las individualidades, lo biográfico, ocupan un lugar preferente, fuera una opinión influyente en la investigación historicociológica basada en el método biográfico y el análisis documental.

referenciación de tipos de sociólogo que han utilizado la historia como disciplina auxiliar, convergente, que han practicado lo que habitualmente denominamos Sociología histórica (Weber) o que han rechazado, o relegado, su uso eficiente (Durkheim).

Pero la perspectiva teórica y metodológica de esta investigación es la de la sociología interpretativa, en sentido amplio, la de la microsociología histórica interpretativa, y por ello he de ceñirme a los autores que constituyen los cimientos del modelo epistemológico con el que juego y no a realizar una compilación de las diferentes concepciones de las escuelas sociológicas sobre los usos de la historia en sociología, por utilizar una caracterización asociada a Wright Mills (1977:157-177).

En efecto, los contextos, en el sentido descifrado por Ogden y Richards ³⁶, la situación como concepto desarrollado por, entre otros, W.I. Thomas ³⁷, Mead ³⁸, Dewey ³⁹ y "*el impacto directo de los efectos situacionales sobre las estructuras sociales*" (Goffman, 1991:185), el Frame de Goffman, son instrumentos teóricos pertinentes y operativos para avanzar en el proceso lógico y metodológico en esta investigación de micro-sociología histórica comparada de la vida cotidiana y de las artes, lo cual comporta recoger y valorar el punto de vista de los actores (los artistas), enmarcando, contextualizando, situando y escenografiando su acción, la elevación de su propia experiencia a la categoría de "factor creativo", de mecanismo de producción creativa.

³⁶ El uso en esta investigación del término contexto sigue la definición de Ogden y Richards: "Un contexto es un conjunto de entidades (cosas o eventos) relacionados de cierta manera; cada una de esas entidades posee un carácter tal, que ocurren otros conjuntos de entidades que poseen los mismos caracteres y están vinculados por la misma relación; y éstos ocurren en forma aproximadamente uniformes". (Ogden y Richards,1984:81).

³⁷ Nos referimos a su famoso aserto "si el hombre define las situaciones como reales, éstas son reales en todas sus consecuencias", desarrollado en el apartado metodológico de *The Polish Peasant*.

³⁸ "El acto mismo, del que ha hablado llamándole el "yo" de la situación social, es una fuente de la unidad del todo, en tanto que el "mí" es la situación social en que ese acto puede expresarse"(Mead,1982:245).

³⁹ Dewey explica la fuerza denotativa de la palabra situación del siguiente modo:"La palabra situación no designa un solo objeto o acaecer o una serie de objetos o acaeceres aislados. Pues nunca experimentamos ni formamos juicios acerca de objetos acaeceres aislados, sino , únicamente, en conexión con un todo contextual. Esto es lo que se llama situación".(Dewey,1950:82)

Alfred Schutz, en el texto más representativo de su visión de la historia que conocemos (1977), decía que aunque "la corriente de la historia contiene sucesos anónimos y homogéneos que se repiten, ... todos los sucesos históricos pueden ser reducidos a genuinas experiencias de otros hombres, experiencias que se produjeron en la duración de la vida consciente individual de semejantes y de contemporáneos o que se refieren a ellas" (1977:68).

Para Schutz, adquirir conocimiento del mundo de los predecesores exige acceder a sus documentos (también habla de "monumentos") como "*manifestaciones de la vida consciente de ellos*" (1977:65).

Para él, la relación entre el mundo de los predecesores (Vorwelt) y el mundo de los contemporáneos (Mitwelt) se concretiza en su concepto de "actos de orientación". Considera que la experiencia de acciones pasadas, ejecutadas, por los predecesores y sus semejantes asociados, se convierten en motivos, en la causa de mi comportamiento, orientando así mi acción actual (Schutz, 1977:65). Esta valoración de Schutz puede parecer paradójica con otra observación que realiza en este texto (1977:68 y 69) acerca de la imposibilidad de la existencia de una ley histórica que oriente el comportamiento social actual y futuro (el de los sucesores, Folgewelt). Pero esos actos de orientación, lejos de constituir una ley física,- de carácter nomotético-, son actos comunicativos "*a los cuales puedo atribuir una configuración subjetiva de sentido en la vida consciente de quien los comunica*" (Schutz, 1977:65). De esa suerte, éstos actos me/nos orientan de forma comunicativa y me/nos son conocidos a través de los documentos conscientes de una vida, lo cual me/nos permite reconstruir aquellos escenarios que dichos actores configuraron.

Norbert Elias (1982) es el autor cuyo planteamiento seguimos al respecto sin revisión alguna ya que su vigencia deviene de la definición de un modelo teórico sociológico sobre el rol histórico de las relaciones sociales. El llamó en su "histórico" texto Sociología y Ciencia de la Historia (Elias, 1982) a esas entidades de interacción entre lo objetivo y lo subjetivo, configuraciones.

Las proposiciones respectivas de Elias en este texto son:

- 1) "Las sociedades son configuraciones de hombres interdependientes" (1982:31).
- 2) "Se usa habitualmente de los conceptos "individuo" y "sociedad", como si se tratara de dos sustancias pasivas distintas" (1982:33).
- 3) "En el análisis de la configuración, los individuos aparecen en alto grado, tal como se los puede observar, como sistemas peculiares abiertos, orientados mutuamente entre sí, vinculados recíprocamente mediante interdependencias de diversa clase y, en virtud de éstas, formando conjuntamente configuraciones específicas" (1982:41).
- 4) "Por la autoimagen de algunos sociólogos -se refiere a Parsons (Elias, 1982:49)-, puede pensarse que, en su disciplina, estudian únicamente configuraciones sin individuos, sociedades o sistemas que en cierto modo son enteramente independientes de los individuos humanos" (1982:42).
- 5) "El esfuerzo por una coordinación más fecunda del trabajo histórico y sociológico tropieza todavía, por el momento, con la carencia de una obra unitaria de encuadramiento teórico a la que pueda referirse en su estudio tanto la investigación sociológica como la histórica" (1982:43).

Elias, en sus investigaciones historicosociológicas (*La Sociedad cortesana*, *El Proceso de la civilización*), pretende "*la elaboración de modelos de configuración mediante los cuales el campo de acción y las dependencias de los individuos serán más accesibles al estudio empírico*" (Elias, 1982:49).

La (re)construcción de escenarios cotidianos de acción creados por los grupos artísticos representativos de ese período es, en la terminología de Elias, un modelo de configuración. En el caso de los grupos-movimientos artísticos contemporáneos, propios de la sociedad de masas norteamericana, el concepto de configuración es esencial ya que la acción individual creativa es un tipo de acción relacionada, socializada y subjetiva simultáneamente.

Según este postulado, la vida cotidiana y el mundo de las artes son configuraciones formadas por actores que tanto participan en un ámbito finito de sentido (vida cotidiana) como en otro (las artes): los grupos de afinidad cultural y los grupos artísticos modernos, surgen de los contextos de la vida cotidiana siendo el mundo social de las artes y la estructura social del

mundo de la vida cotidiana configuraciones interdependientes y no independientes entre sí. La formación de los grupos de jazz o los grupos de pintores expresionistas estudiados en los cap. 12 y 13 son casos paradigmáticos de interacción cotidiana.

En este sentido un texto ineludible es, - tratándose de las conexiones Historia-Sociología-, Usos de la Historia de Wright Mills (1977). En él, dicho autor asevera que sin el uso del material histórico no podemos entender ninguna sociedad; que no hay leyes sociales transhistóricas. Wright Mills es especialmente radical en este sentido. Llega a decir que "*la imagen de toda sociedad es una imagen específicamente histórica*" (1977:162).

Sin embargo esta defensa a ultranza del método histórico como recurso inestimable y virtual en la investigación social por Wright Mills no equivale a una visión ciega y plana de las situaciones y los acontecimientos pasados como hechos aislados. De este modo, entiende que la comprensión de los fenómenos sociales, - que son en sí históricos-, requiere conocer las estructuras sociales y los cambios estructurales en la medida que nos facilitan elementos de entendimiento sobre las conductas y sentimientos individuales, sobre las biografías individuales. Mills (1977:175) considera que no todos los individuos poseen una imagen de sí mismos lo suficientemente consciente como para comprender su situación, por lo cual es necesario integrar la vida de un individuo en las instituciones y estructuras donde se desarrolla su biografía (y en los escenarios y situaciones donde ésta se desenvuelve y produce, agregaría).

Esta interpretación aplicada a los ambientes artísticos es igualmente pertinente porque no puede entenderse el comportamiento de los artistas contemporáneos norteamericanos y el público ⁴⁰ prescindiendo de las nuevas situaciones cotidianas introducidas por la sociedad

⁴⁰ El uso del concepto público sigue, ~~la formulación de Levin Schücking~~ (1978). En líneas generales, su posición insiste en la variabilidad del gusto de los receptores y de la obra según los períodos históricos y las características del Zeitgeist (del espíritu de la época); de las fuerzas sociológicas que actúan en el mundo artístico; de la receptividad de los grupos sociales hacia el discurso y la forma objeto de valoración; de su legitimación crítico-académica (la Universidad como fuerza conservadora del gusto); de la influencia de las organizaciones difusoras de las artes; del valor de lo nuevo y de lo decadente como tipos vinculados a una mentalidad colectiva significativa de un período histórico; de los grupos, y comunidades, artísticos y estéticos en acción y otros factores de carácter histórico sociológico.

de masas (de modo especial por el impacto de los media y la publicidad en las pautas de consumo cultural).

De entre los historiadores quizás haya sido Braudel (1979) quien mejor haya situado el necesario marco de entendimiento que ha de existir entre historiadores y sociólogos especializados en este área.

En su clásico artículo Historia y Sociología (1979), Braudel insiste que la respuesta a las grandes preguntas sobre "el movimiento que arrastra la sociedad" -¿Existe una regularidad, fases necesariamente repetidas en todos los fenómenos de evolución histórica?-, requiere una necesaria correspondencia entre la Historia y la Sociología y una superación de prejuicios corporativos tales como "el sociólogo se ocupa de los hechos contemporáneos, el historiador del mundo de los predecesores", en la medida que, el objeto de ambas ciencias sociales es explicar las relaciones causales e indeterminadas que orientan y articulan el desarrollo social y la Historia. Para Braudel (1979:120) "*los dos oficios, en su conjunto, tiene los mismos límites, la misma circunferencia*".

Esta interpretación sobre las conexiones entre sociología e historia, su pertenencia al mismo mundo interpretativo -la intención de comprender las situaciones pasadas y lo que está pasando-, coincide con la de Wright Mills en el sentido de que la separación de ambas disciplinas o ciencias del método histórico y del método sociológico respectivamente conduce al error de valoración y a la confusión.

Partiendo de las ideas expuestas en este apartado por Schutz, Elias y Mills, que son las que unifican la visión aquí elegida para explicar los marcos, situaciones y contextos cotidianos donde grupos artísticos concretos actuaron (los escenarios),- en el sentido de crear y en el sentido goffmaniano de representar un rol teatral-, y asumiendo el uso del método histórico como un recurso habitual, y tradicional, entre los sociólogos, en el análisis de áreas limitadas

de significado ⁴¹, es obligado igualmente referirnos, para completar este apartado, a la posición de Erving Goffman, contenida en su comunicación oral *Microsociología e Historia* (1983), una de las últimas intervenciones públicas de este fundamental teórico e investigador de las formas de la interacción en la sociedad angloamericana.

Para Goffman (1983:197-202) el término microanálisis tiene dos significados. El primero de ellos está ligado a la ciencia económica y se refiere a la aplicación de técnicas a problemas, situaciones o instituciones analizadas a pequeña escala. Este tipo de microanálisis deriva conceptual y metodológicamente de las ciencias físicas y remite a una forma de estudio basada en la observación y experimentación de procesos específicos y singulares mas que ordinarios. No es este sentido del término "microanálisis" el que corresponde al trabajo teórico y operativo de Goffman. El concepto microanálisis que usa es el que se refiere al análisis de las interacciones, *"a los hechos que se producen cuando las personas están en presencia las unas de las otras de manera inmediata"* (Goffman, 1983-197).

Con respecto al papel de la Historia en el microanálisis de las formas de la interacción, Goffman (1983-198) cree que para los sociólogos *"ha llegado a ser evidente que una práctica social no puede ser estudiada de manera inteligente sin utilizar datos históricos"*. Goffman recuerda a continuación que la Historia- a partir de los años cuarenta evolucionó rápidamente hacia la búsqueda de explicaciones sociales de los hechos, prescindiendo de ese modo de la crónica y la visión anecdótica y aislada de los fenómenos sociales, llegando a ser,- desde entonces sobre todo-, una disciplina respetada y utilizada por los sociólogos (cita en la referida intervención el caso de Charles Tilly). De esta forma, recuerda en esa comunicación (1983:199) la objeción que hicieran los sociólogos de Chicago a los historiadores, los cuales consideraban entonces una tarea científica indigna la investigación de la vida cotidiana de los actores con ocupaciones ordinarias.

⁴¹ La expresión *ámbitos finitos de sentido* corresponde a la traducción realizada por Nestor Miguez de *El Problema de la Realidad Social* de A. Schutz. *Áreas limitadas de significado* es la traducción de la misma expresión realizada por Silvia Zulueta en *La Construcción Social de la Realidad*, (Berger/Luckmann, 1986:124).

Con relación al concepto "vida cotidiana", Goffman aclara (1983:200) que *"la mayoría de las obras que he hecho no suministran conceptos para el estudio de la vida cotidiana"....."las cosas que he podido hacer tratan sobre las formas de interacción"*. Distingue aquí nuestro autor dos estructuras conceptuales conexas, pero no yuxtapuestas, observando su dedicación al segundo ámbito de conocimiento e investigación reseñado.

Por último Goffman hace constar su distanciamiento del interaccionismo radical, esto es, de aquel discurso teórico mediante el cual los fenómenos microsociológicos se producen *"por interacciones cara a cara, de los cuales derivan los procesos macroestructurales. Su posición difiere de esta concepción unilateral y lineal:"no puede, pasarse, por agregación o extrapolación, de una clase particular de interacciones a configuraciones de tipo macrosociológico"....."Considero que esto es el principio durkeimiano de base"...."por consiguiente, el problema reside en encontrar una conexión de base entre el orden macro y los casos de interacción cara a cara"* (Goffman, 1983:201).

El autor de la *Presentación de la persona en la vida cotidiana*, delimita así el objeto del microanálisis historicosociológico estableciendo equivalencias y diferencias entre la vida cotidiana y las formas de interacción y los procesos micro/macro sociológicos, una relación compleja y variable según el contexto histórico.

En esta investigación utilizo las diferentes contribuciones teóricas y metodológicas de la sociología formal e interpretativa,- de las diferentes sociologías de la vida cotidiana y de las formas de la interacción-, (Simmel, Schutz, Goffman, Garfinkel, Cicourel) porque la reconstrucción de un escenario de interdependencias entre el sentido ordinario y el sentido cultural requiere la comprensión "desde dentro" de las configuraciones sociales.

El microanálisis historicosociológico de la estructura social del mundo de la vida cotidiana y las artes-, a partir de la observación y análisis de las regularidades experiencia, acción y espontaneidad/improvisación captadas-, incluye tanto las formas de interacción focalizadas,- cuando dos o más individuos se encuentran y atienden lo que dicen y/o hacen-, y no focalizadas,- la conciencia mutua que los individuos tienen de los demás en las ciudades prototípicas de la sociedad de masas sin que se dé entre ellos comunicación verbal y no-verbal-,.

Con respecto a la relación micro/macro, aplico el concepto expresado por Dewey (1949:288) de que las artes son expresiones civilizatorias, de que un fenómeno micro singular,- la interacción vida cotidiana/sentido cultural,- define las cualidades de una comunidad social, distinguiendo así su naturaleza macroestructural.

VII.II. LA SOCIOLOGIA HISTORICA DE LA CULTURA Y DE LAS ARTES Y LA FORMACION DEL SENTIDO ARTISTICO

Las conexiones entre sociología e historia del arte son complejas. Tanto desde la sociología como desde la Historia del Arte se han producido notables esfuerzos por alcanzar puntos de convergencia interdisciplinares, para comprender el sentido de los hechos artísticos y traspasar la tópica idea de las grandes individualidades geniales como recurso explicativo unívoco de la creación artística, simbólico-expresiva.

No es el objeto de esta investigación sondear las relaciones entre disciplinas y especialidades como Sociología del Conocimiento y Sociología del Arte, Sociología del Arte e Historia Social del Arte, Sociología del Arte y Sociología de la Cultura o Sociología e Historia del Arte, expresiones diversas que designan el campo de reflexión e investigación de una especialidad de la sociología, que por su naturaleza y objeto, plantea el uso del material histórico y simbólico,- de la historia,- como disciplina instrumental esencial para la comprensión científica de los fenómenos artísticos y culturales.

Esas denominaciones formales, fruto de polémicas ideológicas características del período entreguerras y posteriores a la II Guerra Mundial, coinciden todas en señalar, como campo de acción y reflexión, a las interacciones entre el arte y la sociedad como el objeto de una nueva disciplina o especialidad tanto de la Sociología cuanto de la Historia (lo cual explica la variabilidad académica de la sociología del arte como asignatura).

Las diferentes escuelas históricas y sociológicas centradas en desarrollar un marco teórico y

empírico referente a las relaciones entre los procesos artísticos y los procesos sociales, -como hechos esenciales de la ciudad cada vez más influyentes sobre la comunidad como Tönnies (1979:65) señalara-, han acotado un campo ocupacional de los sociólogos de la cultura y del arte, historiadores o no-historiadores: El estudio del Mecenazgo y el Patrocinio, los grupos y movimientos artísticos, las profesiones artísticas, el público, los consumidores de cultura, los mundos del arte ⁴², y otros objetos. Además existe una gama diversa de sub-sociologías artísticas sociología del gusto (Schucking, 1978), de la percepción (Bourdieu, 1972). Pero el espacio o campo donde se inscribe esta tesis, con independencia de las relaciones laterales que pueda tener o tenga con esos itinerarios de investigación, es la formación del sentido artístico ⁴³ y la influencia en él, de la estructura social del mundo de la vida cotidiana y el sentido ordinario . La vida cotidiana y el sentido ordinario, son los marcos definidores y unificadores de las situaciones de interacción y socialización de la experiencia y la acción creativa. Pero la vida cotidiana es, también, para los grupos artísticos del período investigado "una estructura de aspecto", en sentido mannheimiano. Según Lieber (1981:144) este concepto designa "*la manera en que alguien ve una cosa, qué es lo que capta de ella, y cómo se construye en el pensamiento un objeto. El aspecto se refiere a elementos cualitativos en la construcción del conocimiento y quiere caracterizar sobre todo la estructura de "las relaciones vitales" que actúa en el seno de una conexión cognitiva*".

La obra de P. Bourdieu, H.S. Becker, P. Sorokin, N. Elias, A. Schutz, K. Mannheim, E. Goffman, y otros, citada (en lo que afecta al conocimiento científico sobre los procesos simbólicos) ha creado un cuerpo teórico y empírico mínimo para hacer posible algo que

⁴² Cuando empleamos esta expresión es en el sentido definido por Howard S. Becker (1984) con respecto al artista que produce/sigue un estilo pictórico: la dependencia del creador de los fabricantes de los materiales e instrumentos, de los vendedores, coleccionistas, curators de museos, intermediarios (galeristas), críticos y estetas, de la labor estatal de patrocinio y mecenazgo, del público y los aficionados, de historiadores y sociólogos, y de los pintores, contemporáneos y antiguos que forman su tradición donde tiene lugar y sentido una obra artística.

⁴³ Sigo la distinción entre sentido y significación establecida por R.Barthes (1977:235) "Entiendo por sentido el contenido (el significado) de un sistema signifiante, y por significación, el proceso sistemático que une un sentido y una forma, un significado y un signifiante".

sociólogos del arte como A. Silberman consideran fuera de la lógica de la investigación y teorización sociológica ⁴⁴: investigar la conexión entre la actividad creativa y las relaciones sociales diarias, las interdependencias entre ambos ámbitos finitos de sentido compatibles en un período histórico específico.

Esta investigación, por tanto, asume y defiende la tradición teórica sociológica como soporte científico competente en la investigación de un período histórico artístico caracterizado por la prevalencia de esas regularidades expresivas tanto en las formas artísticas observadas como en la vida cotidiana en tanto que universos simbólicos integrados o como sub-universos sociales y mundos significativos en interacción.

Entiendo, también, que la utilización de la Historia del Arte en esta investigación no se ciñe a funciones meramente instrumentales. Por el contrario, el criterio interdisciplinar que vincula a la sociología como ciencia de la sociedad y a la historia del arte como ciencia humana ocupada en el análisis de la obra artística y sus cualidades,- desde el que partimos-, persigue establecer un ámbito lógico de relaciones entre ambas ciencias sociales que dé sentido a la denominación Sociología de la Cultura y del Arte y de manera específica, a una investigación historicosociológica sobre la estructura social del mundo de la vida cotidiana y la producción de sentido cultural.

En nuestra investigación, empero, hemos de precisar, el significado del término arte. Sin duda, asumimos la herencia histórica (de Winckelmann a Gombrich, por citar dos autoridades), relacionada con la tradición teórica y empírica, que ha definido ese término (arte) como mundo mental propio y como forma de conocimiento humano, como universal cultural transhistórico expresivo del hecho civilizatorio. Por ello, sus resultados (las obras)

⁴⁴ A. Silberman (1972:31-35) establece un marco rígido de separación entre la sociedad y el arte. Los procesos sociales y los procesos artísticos, estando divididos por una frontera, constituyen de ese modo territorios, desde el punto de vista histórico-sociológico, incomunicados. Esta opinión, representativa de una corriente predominante en la sociología del arte en décadas pasadas, preestablece que la formación del sentido de una obra realizada por un creador es una cuestión íntima o privada, propia del artista. Creemos que la vida cotidiana de las modernas sociedades postindustriales construye realidades significativas sin las cuales no puede comprenderse las artes en una nación como los EE.UU. de América, al menos desde la finalización de la Segunda Guerra Mundial.

contienen elementos formales y cognitivos, que por sus cualidades instrumentales y estéticas, permanecen como hitos simbólicos, como formas simbólicas,- por reutilizar la expresión de Cassirer,- expresivas de la aventura comunitaria humana, influyendo en los procesos educativos y culturales globales, en la socialización del saber y de las formas de vida.

Pero existe una confusión latente cuando se usa la expresión Arte, tanto desde el punto de vista de la sociología como de la historia. Arte es una voz restringida, identificada con "Bellas Artes". Es más pertinente,- a finales del S. XX-, hablar de formas artísticas o artes que de Arte, una noción estática y limitadora en la cual no parecen entrar el jazz, el cine, la novela contemporánea, la fotografía o la danza contemporánea, lo cual es un contrasentido histórico, ya que son artes que atesoran un siglo de desarrollo formal y temático, con sus fases y períodos, estilos y lenguajes, imposibles de standarizar.

En el campo de la sociología sin embargo un grupo diverso de científicos sociales de indudable prestigio intelectual han mostrado una oposición crítica a algunas de estas artes - como Adorno ⁴⁵-, o simplemente, intentado demostrar, como Bourdieu, que artes como el jazz, el cine y la fotografía no pertenecen aún a la cultura legítima, siendo, en cambio Artes en vías de legitimación ⁴⁶.

Las razones contextuales, prejuicios, o carencias de investigación histórica existente en esos autores hacia dichas artes singulares del Zeitgeist del Siglo XX, son complejas y rebasan el marco de esta investigación. Las traemos a colación para mostrar que existen en la investigación histórico-sociológica de las formas artísticas, escuelas resistentes al análisis, y

⁴⁵ Según S. Buck-Morss (1981:226) "La Crítica del Jazz de Adorno fue escrita en Inglaterra en 1936, antes de haber decidido unirse al exilado Instituto de Horkheimer en los Estados Unidos, la meca de la cultura de masas. Al leer la música y su ejecución como una cifra sociohistórica, cuya traducción exponía el carácter arcaico de su moderna forma de mercancía, al aplicar conceptos tanto de Freud como de Marx a la interpretación del propio material musical, al hacer visible la realidad social al interior de los rasgos superficiales del fenómeno, su análisis del jazz proporcionaba ya el modelo para todas las críticas posteriores de Adorno a la cultura de masas".

⁴⁶ En Campo Intelectual y Proyecto Creador, (Bourdieu, 1969:163-165), caracteriza el jazz y el cine como artes en vías de legitimación. Causa extrañeza su valoración ya que el año de publicación de este escrito es 1966.

reconocimiento, de las mismas, del mismo modo que existen sociólogos e historiadores (como comprobaremos) proclives a considerarlas fenómenos culturales, sociológicos e histórico-artísticos significativos de una nación cuya influencia cultural en el resto del mundo occidental en este siglo es reiterativo subrayar a finales de éste.

El uso de la Historia del Arte, y del método histórico, como disciplina auxiliar de la sociología es utilizada en este proyecto siguiendo la observación de Mannheim (1987:237) sobre las contribuciones de esa disciplina científica: "*La historia del arte ha mostrado en forma bastante convincente que se puede poner una fecha precisa a una obra de arte, según su estilo, ya que cada forma sólo es posible en determinadas condiciones históricas y revela las características de la época*". Esta es, por tanto, una investigación de Sociología Histórica, - de microsociología histórica, - sobre la estructura social del mundo de la vida cotidiana y su impacto en la formación del sentido artístico. Defiendo el siguiente razonamiento: Experiencia, acción y espontaneidad son rasgos de la actividad simbólico-expresiva, creativa, que "proceden" de la vida cotidiana constituyendo ésta el marco de referencia donde nacen reflexiones, temas, contenidos y procedimientos, proyectos y argumentos, juegos de lenguaje e imágenes, pretextos, que, como trataré de demostrar, fundamentan el sistema cognitivo de dichas formas artísticas, teniendo su lógica repercusión, también, en los métodos empleados para vehicular y materializar físicamente lo que conocemos como obras de arte, expresión que desde W. Benjamín (1973:22) tiene unas connotaciones implícitas admitidas en la comunidad científica sociológica: la pérdida de su aura en la época de la reproductibilidad técnica de la misma.

VII.III. LA ESTRUCTURA SOCIAL DEL MUNDO DE LA VIDA COTIDIANA Y LAS CORRESPONDENCIAS ENTRE LAS ARTES

Este proyecto asume la definición de Souriaux (1979:14) de Estética Comparada: "*la disciplina que se basa en la confrontación de las obras entre sí, así como en el proceder de las distintas artes*". Como

ámbito interdisciplinar -entre la Estética, la Historia y la Sociología del conocimiento y del arte-, su objeto es conocer las relaciones, vínculos y analogías entre las diferentes artes en un período histórico concreto. Esta disciplina es aquí convocada porque, a pesar de las asincronías y desfases que se dan entre las artes entre sí y entre éstas y el sistema social general, en ese país, y en ese período, la vida cotidiana, tal y como se entiende en microsociología, establece relaciones causales respecto al fenómeno creativo. En un país que ha alcanzado los niveles de homologación social que ha logrado EE.UU.,- como dice Duvignaud (1988:54)-, las características de las artes no son autónomas o independientes entre sí; los diferentes sentidos que los términos acción, improvisación e espontaneidad concitan, expresan y explicitan, las significan socialmente implicando reglas y normas estructuradas por la vida social y la tradición cultural de aquel país. Constituyen esas regularidades mecanismos singulares de la relación intersubjetiva común norteamericana, de sus formas de vida y estructuras sociales. La relación entre esos modos comunes de proceder, reflexionar y actuar en las diversas artes son práctica frecuente de los actores, y de la interacción cognitivo-vital existente entre los artistas entre sí y entre ellos, la gente común y el mundo objetual ordinario; los intercambios de conocimientos instrumentales y lingüísticos -nuestra exploración estudia esas tres regularidades como elementos de sutura interartística- en ámbitos ordinarios (el club, la calle) y profesionales (la galería, el estudio de grabación o de rodaje) donde esa acción creativa se enmarca -con sus consiguientes relaciones cara a cara, encuentros y celebraciones- es el contexto específico de la investigación.

Las configuraciones, marcos y escenarios reconstruidos son situaciones y acontecimientos expresivos del conjunto de la vida social del período histórico investigado (1940-1964). En esta exploración, la sociedad estadounidense de la época es estudiada/visualizada a través de esas cámaras de la vida social americana general que son su vida cotidiana y sus artes, -su

expresión ⁴⁷-.

Con respecto al período indicado, conforma un lapso, siguiendo a Kubler (veáse nota a pie de página 28, cap.6.2) más cercano al concepto de indicción que al de década.

La duración de un período como el acotado no ha de ser, por ello, considerado la suma de dos décadas. Al contrario es una fase o ciclo cultural donde se producen un conjunto de hechos sociales y artísticos específicos: génesis de la sociedad post-industrial; período alto de la migración intelectual y cultural europea; emergencia de los marcos cognitivos de los movimientos sociales culturales y contraculturales característicos de los sesenta; consolidación de los EE.UU. como potencia cultural y comunicativa a nivel industrial y mundial; planteamiento del fin de las ideologías; nacimiento del expresionismo abstracto y de la pintura de acción; diáspora estilística en el jazz; formalización del cine de auteur y transición de los Grandes Estudios a las Productoras Cinematográficas; desarrollo de la poética activa modernista y postmodernista y de la novela negra como género y de otras tendencias narrativas experimentales y/o relativas a lo cotidiano. Todo este conjunto de fenómenos se dan, arraigan, o conocen fases álgidas durante dicho período, produciéndose en el escenario ordinario moderno por naturaleza (la ciudad) como espacio de comunicación y consenso, por emplear la expresión de Robert E. Park (1974:52), y de afinidad,- siguiendo a R. Nisbet (1979:96-104)-, entre la Sociología y la literatura y el arte por su carácter de «*paisaje comunitario de un lado y de marco de la excelencia individual por otro*». La ciudad es el paisaje comunitario donde la vida cotidiana y las artes tienen sentido, constituyendo indicadores socioculturales básicos de la cultura urbana americana.

Esta visión microsociológica e interpretativa de las relaciones sociedad/cultura debe mucho

⁴⁷ Husserl (1976:238) define el término expresión en sentido limitado. No concibiéndole como usual voz, acota su sentido indicando "que todo discurso y toda parte del discurso, así como todo signo, que esencialmente sea de la misma especie, es una expresión; sin que importe nada que sea verdaderamente hablado -esto es, enderezado a una persona con propósito comunicativo- o no". Para Husserl las expresiones son signos significativos, discurso, razonamiento articulado de cosas de las cuales pueden inferirse otras cosas relativas a lo que se piensa y se siente. Las prácticas simbólicas son actividades, por naturaleza expresivas, que requieren discurso, racionalización, empleando para ello recursos sígnicos diversos (visuales, literarios, auditivos).

a la Historia de la Tradición Cultural y a Ernst H. Gombrich. Su posición micro-sociológica, por emplear la caracterización de E. Castelnuovo ⁴⁸, ha abordado cuestiones básicas como las analogías entre las artes y el enfoque analítico de mecanismos regulares en contextos históricos precisos, la lógica de las situaciones histórico-artísticas y las relaciones entre el sociólogo y el historiador del arte (de las artes). Para Gombrich entre ambos científicos sociales la colaboración o enfoque interdisciplinar no ha de influir en el ámbito especializado de cada uno de ellos. El sociólogo, en su opinión, puede ayudar al historiador pero no sustituirlo en su tarea, porque él es el guardián del canon (1981:201). Esta valoración de uno de los más influyentes científicos de la Escuela de Warburg contiene una reflexión que asumimos y otra (idea) que necesariamente exige una explicación complementaria.

El sociólogo no puede asumir o usurpar el campo del historiador (del arte) al no poseer formación y métodos para descubrir y valorar los logros estilísticos -desde este punto de vista el sociólogo ha de utilizar el material histórico pertinente para sus investigaciones sin polemizar o impugnar dichas fuentes a no ser que esté en condiciones (por su dominio de las fuentes primarias y secundarias) de hacerlo-, siempre y cuando -ésta es la corrección a aplicar al planteamiento general de Gombrich-, dichos «logros» no se vean afectados o influidos directamente no ya por estructuras o procesos sociales determinados,- lo cual, en puridad, es una abstracción o una confusa tautología (ya que desconocemos la existencia de procesos creativos acontecidos fuera de las estructuras sociales)-, sino por sub-universos sociales específicos compatibles con los mundos del arte como la vida cotidiana.

Este es,- tanto desde el punto de vista de las rutinas habituales cuanto de las relaciones intersubjetivas-, uno de los rasgos articuladores de una sociedad de masas como EE.UU. En dicho modelo social la experiencia común de la vida cotidiana es una dimensión cualitativa

⁴⁸ Omar Calabrese (1987:68-69) cita la distinción establecida por Enrico Castelnuovo en *Por una historia social del arte* (1988:52-58) entre las tendencias macrosociológica y microsociológica. Para Castelnuovo, Antal y Hauser son exponentes de la primera opción y Gombrich y Francastel de la segunda. La orientación epistemológica de esta segunda perspectiva tiende a observar los cambios artísticos en el interior de los pequeños fenómenos y no en la dependencia de los grandes hechos históricos.

de las formas de vida americanas presente hasta en aquellos procesos y territorios -los creativos-, alejados del sentido común, incluso pudiera decirse opuestos,- desde el discurso artístico más que tradicional, legendario -, a lo común y a los mundos de la vida. En estas situaciones de investigación, el sociólogo no sólo ha de aceptar las recomendaciones del historiador del arte; en la medida que un área limitada de significación como la vida cotidiana filtra la formación del sentido artístico, el sociólogo ha de comprender la naturaleza del universo simbólico afectado desde dentro, es decir conociendo el mundo cognitivo específico de que se trata al igual que el lenguaje de los actores y sus medios técnicos-instrumentales, contribuyendo, de este modo, a la delimitación y definición de los procesos creativos -lo que llama Gombrich logros artísticos-, como procesos expresivos de la estructura social del mundo de la vida cotidiana. En las artes observadas, (pintura, jazz cine y de modo parcial, la poesía y la novela), aquella particularidad fenomenológica de hacer partícipe al público de lo que se celebra es igualmente extensible al sociólogo, el cual no puede "quedarse fuera" del análisis de un proceso (el creativo) que requiere conocer su sentido y procedimientos de ideación y realización (para comprenderle).

Desde esta lógica fenomenológica, esta investigación es una defensa, también, de la sociología como ciencia social adecuada para comprender determinados procesos de creación en las sociedades de masas contemporáneas.

Plantéase esta investigación, pues, como una exploración sociológica de carácter interdisciplinar donde el uso del material histórico, producido por los historiadores y críticos de las formas artísticas observadas, sigue el planteamiento de Gombrich pero donde el sociólogo ha de esclarecer los factores cotidianos que intervienen en la formación del sentido artístico.

La obra de Gombrich es, también, una de las referencias teóricas, uno de los modelos, de esta investigación. Y no porque él, como he señalado con anterioridad, se haya dedicado a investigar las formas artísticas de este siglo -incluidas aquellas como el jazz y el cine que nacen con él-, sino por el punto de vista microsociológico, relacional y cultural con el cual ha abordado múltiples investigaciones. Trabajos como *Expresión y Comunicación* (1967),

Acción y Expresión en el Arte Occidental y Experimento y Experiencia en las Artes (1987) son modelos formales por su elección de regularidades sobre las cuales giran observación y teorización de esta investigación. La riqueza teórica-metodológica desplegada por la Escuela de Warburg ⁴⁹, y de la obra de Gombrich en particular, con independencia de las preven- ciones hacia el arte y las artes del S. XX manifestadas y practicadas por sus miembros, goza de una admiración común. Destaca, sobre todo, la idea de racionalizar la observación y valoración de los hechos histórico-artísticos desde una posición psicosociológica y cultural global (centrando su campo de análisis en la percepción visual, la Historia de la Cultura, la representación expresiva, la Iconografía, la Iconología y otros temas).

Los análisis de Gombrich (1980:355-378) sobre las analogías y la rivalidad de las artes , constituyen modelos de referencia en cuanto a una idea sociológica general: las obras de arte no surgen aisladamente, sino que están vinculadas con otras y con su época por unos "*hilos tan numerosos como elusivos*", como señalara en uno de sus textos de mayor interés teórico (1981:71-110).

VII.IV. LA OBSERVACION DE REGULARIDADES EN LA VIDA COTIDIANA Y EN LAS ARTES

Desde nuestra perspectiva, el enfoque sociológico no ha de diluirse en el enfoque histórico-artístico ni anegar el lugar, desde el punto de vista del diseño interdisciplinar de la

⁴⁹ Por Escuela de Warburg entendemos las diferentes líneas de investigación que confluyen en la Historia del Arte a partir de la fundación por Aby Warburg del Instituto que lleva su apellido. El Instituto ha tenido dos sedes. Hamburgo,- hasta 1933-, año en que su biblioteca y documentos son trasladados a Londres, a cuya Universidad se incorpora a partir de 1948. Erwin Panowsky, Sir Kenneth Clark, Sir Ernst H. Gombrich, Fritz Saxl, Otto Kurtz, Michael Baxhandall, son, entre otros, algunos de los discípulos y herederos del legado teórico de Aby Warburg. El criterio gnoseológico básico de dicha Escuela es considerar la investigación y análisis del arte incorporando las diferentes contribuciones de los enfoques contemporáneos de la filosofía y metodología de las ciencias sociales. Entre sus contribuciones utilizables, desde el punto de vista de la sociología histórica de la cultura y las artes destacaríamos la teoría de A. Warbug del arte como memoria social -su consideración del arte como organo simbólico-expresivo, como engrama, de la civilización (Gombrich, 1992:228-229).

investigación, del historiador, la utilización, en rigor, de su producción científica como material secundario del sociólogo.

Max Weber (1983:23) estableció sobre esta posible mezcla o confusión de funciones del sociólogo y del historiador una interpretación que aún puede ser considerada vigente: "*Se pueden observar en la acción social regularidades de hecho: es decir, el desarrollo de una acción repetida por los mismos agentes o extendida a muchos (en ocasiones se dan los dos casos a la vez), cuyo sentido mentado es típicamente homogénea. La sociología se ocupa de estos tipos de desarrollo de la acción, en oposición a la historia, interesada en las conexiones singulares, más importantes para la imputación causal, esto es, más cargadas de destino ...*". R. Bendix (1975:209) reafirma esa definición weberiana, - la cual establece una dicotomía de funciones aceptada entre los sociólogos, que distingue los oficios, próximos e interactivos pero diferenciados, del sociólogo y el historiador: "*si el análisis realza la cronología y la secuencia individual de esas soluciones, entra en el dominio del historiador; si realza la pauta de esas soluciones, entra en el dominio del sociólogo*". Según éstos principios, las acciones regulares de los agentes -las regularidades-, son la circunscripción de los sociólogos; las conexiones singulares, el campo de los historiadores.

Weber, - de ahí la contemporaneidad de su concepción-, defiende un enfoque especializado, no mezclado, de ambas prácticas científicas, constituyendo su contribución un modelo perenne de empleo de la historia por la sociología, de sociología histórica. Las regularidades son el campo de acción y reflexión lógica y empírica de los sociólogos. Para C.W. Mills, las regularidades "*son los mecanismos que desea captar el investigador social*" (1977:163). C.W. Mills, siguiendo a Mannheim, escribió (1977:163) que "*el único sentido de leyes, o aún de regularidades, está en los principios media que podemos descubrir, o si se prefiere construir, para una estructura social específica dentro de una época histórica específica*", ya que "*no hay, creo, ninguna «ley» formulada por un investigador social que sea transhistórica*".

Mills considera a las estructuras sociales como configuraciones históricas. Razón del sociólogo es descubrir sus regularidades, - las características de las acciones recurrentes de los actores, descubrirlas para reconstruirlas si cabe ya que los conceptos científicos son instrumentos convencionales creados, no dados por la naturaleza, cuyo aspecto y significación

no poseen en principio restricciones finitas, puesto que las acciones regulares posibles de los agentes y sus causas en los diferentes escenarios y situaciones concernientes al mundo de los predecesores, de los contemporáneos y de los sucesores son infinitas, desde el punto de vista de su probabilidad de aparición.

Las regularidades observadas, esas repeticiones similares y analógicas en las prácticas discursivas y sociales de los grupos y movimientos históricos investigados característicos de la estructura social del mundo de la vida cotidiana, son principia media captados que dimanar del proceso de observación y análisis documental. La gran mayoría de las pruebas documentales que apor to para evidenciar la influencia de la estructura social del mundo de la vida cotidiana en la formación del sentido artístico revelan la significatividad social de la experiencia, la acción y la espontaneidad como frecuencias de la vida ordinaria "americana": Los actores de los grupos y movimientos analizados usan en los documentos personales observados los términos "experiencia", "acción" y "espontaneidad-improvisación", para calificar el sentido de su producción simbólica. Experiencia, acción e improvisación son las cosas que observo y analizo como los datos fenomenales - siguiendo la recomendación de Durkeim (1988:82)-que articulan las relaciones entre el mundo de la vida cotidiana de los actores y sus creaciones. El término principia media de Mannheim (Popper indica (1973:114-115) que tal expresión latina es una progresión terminológica de los axiomata media de J.S. Mill, el cual sigue a F. Bacon en este aspecto; Mill escogió las leyes de Kepler como ejemplo de los AM), es desarrollado en *Man and Society in an age of reconstruction* . Por tales elementos, Mannheim entendía aquellas repeticiones mediadoras-articuladoras,- sucesiones de acciones continuas o discontinuas-, características de los procesos sociales y culturales. Su concepción sociológica de la cultura y del arte, que tanto influyó en la obra del joven Gombrich (1981:71) estableció los nexos y vínculos relacionales entre la obra y la vida del artista, de manera que la captación del "centro existencial" de la obra nos permite entender la época de los actores que la crearon (Mannheim, 1990:97). Siguiendo a este autor (1963:255-280) "*la igualdad ontológica de todos los miembros de la sociedad, el reconocimiento del yo vital de*

cada uno de los componentes de la sociedad y la existencia de minorías en la sociedad democrática, junto con nuevos métodos de selección de minorías" configuran los principios fundamentales de la cultura democrática. Según el análisis de Mannheim, el segundo principio-esencial para observar las conexiones entre la experiencia cotidiana de los artistas y sus creaciones- nace de la formulación kantiana de "la afirmación de la espontaneidad original y de la facultad creadora del sujeto epistemológico y del acto cognitivo" (Mannheim, 1963:266). La auto expresión, la experiencia individual, la concepción de la obra como una acción o acontecimiento y la espontaneidad son características de la cultura democrática del siglo XX. Su producción es el resultado del uso espontáneo del artista urbano contemporáneo de su experiencia y acción cotidiana y energías mentales. El artista urbano contemporáneo como individuo democratizado evidencia el lugar del yo vital cotidiano,- del proceso vital- y de su contexto intersubjetivo en la producción del sentido cultural. La observación y análisis del yo vital y su contexto intersubjetivo en las artes estadounidenses entre 1940-1964, es el marco empírico de esta investigación. Desde esta perspectiva, las obras de los artistas (cuadros, novelas, poemas, canciones y películas) son utilizadas como manifestaciones expresivas de la interrelación examinada, siendo la experiencia, la acción y la espontaneidad las normas-valores regulares que orientan su producción y enmarcan las relaciones de afinidad de los actores.

En este sentido Mannheim puede ser considerado un continuador de la tradición de pensamiento que inaugurara Vico, para quien como argumenta Isaiah Berlin (1983:180) "*el conocimiento no es una red estática de verdades eternas, universales, claras, ya sean platónicas o cartesianas, sino un proceso social que puede rastrearse a través de la evolución de los símbolos-palabras, gestos, cuadros y sus patrones de alteración, funciones, estructuras y usos"*.

Karl Popper (1973:112-113) mostró su disconformidad con la noción de principia media de Mannheim ya que no pueden inferirse conclusiones aplicables a otros contextos y procesos históricos, por el método de la abstracción, de la existencia de regularidades específicas en un determinado período. Esta observación es importante porque los desfases entre formas artísticas y contextos sociales, limita la probabilidad transcultural de los principia

media , aunque la duración e intensidad de determinadas regularidades alcancen períodos largos o, incluso, caractericen ciclos culturales completos. La posición crítica de Popper hacia Mannheim se orienta, sobre todo, más que a negar la existencia de regularidades específicas de períodos histórico-concretos,- idea que, por otra parte, acepta (1973:113),- a refutar la posibilidad de que esas regularidades apreciables constituyen leyes universales de la vida social valederas para todas las sociedades (Popper, 1973:112 y 113) -es por esto por lo que señalo que nuestras conclusiones sólo se refieren al período específico explorado-, incluido el mundo de los sucesores, tiempo que no puede predecirse en función de unas regularidades captadas en un espacio social del mundo de los predecesores y/o contemporáneos como Schutz también significó (1977:69).

A. Schutz (1976:315-341) formalizó su noción de regularidad a partir del concepto de adecuación causal de M. Weber, siguiéndole en la proposición siguiente: la construcción de un tipo ideal científicamente correcto exige no sólo que la acción pueda acontecer, sino que ésta suceda de forma repetible. Pero para Schutz, ésta cuestión obliga al sociólogo y no al historiador ya que es una tarea (del sociólogo) comprender la acción dentro de la relación medios-fines. Schutz formula a partir de aquí su planteamiento de que adecuación causal equivale, o cuando menos es intercambiable, a adecuación significativa ya que "*toda interpretación que sea significativamente adecuada debe también ser causalmente adecuada y viceversa*" (1976:321). A pesar de la radicalidad de A. Schutz para con la Historia, sin embargo adopto su planteamiento desde el punto de vista de la elección disciplinar (ésta no es una investigación de Historia social), aunque definiendo que la definición de los tipos de acción racional observados requieren el reconocimiento científico,- y no sólo una instrumentalización utilitarista,- de los espacios analíticos de la Historia del Arte, de la Estética Comparada y otras especialidades relacionadas y dependientes, en esta investigación, con/de la Sociología. La noción de regularidad, por su asociación con la lexia estadística, induce a equívocos por usarse sin restricciones en los diversos contextos de investigación social.

Existiendo un cuerpo teórico y empírico sociológico de partida, su uso ha de atemperarse

según el objeto-campo de dicha investigación. La adecuación causal significativa de la acción cotidiana-creativa no es semejante a la acción típica característica de los hoboman por ejemplo, aunque admitimos la existencia de que en un caso y en otro hay repeticiones que hacen posible tratar ambos sucesos de forma científica. Pero en el primer caso hay producción simbólico-expresiva, creación de conocimiento e imágenes, de formas y sentimientos expresivos, consagración de valores e individuos y en el segundo hay desviación, anonimato, disgregación social.

El término regularidad en nuestra investigación contiene diferentes significados: son recurrencias, analogías causales, semejanzas, uniformidades, similitudes, equivalencias, correspondencias, identidades, propiedades comunes relativas a pautas y acciones repetidas en un espacio-tiempo dado por grupos de actores en escenarios de interacción, -definidos por marcos de referencia específicos-, donde tienen lugar situaciones de acción recíproca cotidiana de diverso carácter y sentido, que modifican la acción voluntaria, la espontaneidad de los actores.

Es particularmente valiosa la idea de regularidad planteada por P. Sorokin (1962:12-19). Este clásico de la teoría sociológica, quien no es una referencia nominal básica de la sociología cualitativa (véase Schwartz/Jacobs, 1984) pero que incluyo aquí por la relevancia historicosociológica y metodológica de sus análisis culturales, concebía el mundo sociocultural como un infinito caos pleno de numerosos y complejos fenómenos. Procede por tanto crear unos esquemas de regularidad que nos permitan ordenar tal (infinito) número de procesos con formas y contenidos diferenciados. Tales esquemas de regularidad posibilitan conocer, hacer inteligibles, lógicos, y comprensibles esos mundos particulares (infinitos) que sedimentan los universos socioculturales.

Por medio de formulas causales, el método lógico (significativo) -como así denominó a su procedimiento Sorokin-, establece la uniformidad o regularidad de las relaciones entre las variables consideradas. Decía, "*descubierta la uniformidad, una vasta concurrencia de fragmentarios acontecimientos, formas, objetos y relaciones llegan a ser un todo comprensivo*" (1962:13).

Son pues los esquemas de regularidad, lo que induce a afirmar el carácter singular de los hechos sociales, a desechar los planteamientos unicistas, y a corroborar la existencia de pautas sociales objetivas significativas de las configuraciones acontecidas en un contexto histórico-social, en unos escenarios enmarcados (framed) y compartidos, donde tienen lugar acciones causadas por la vida espontánea de los actores cuya experiencia está socializada.

En nuestra investigación la experiencia, la acción y la espontaneidad distinguen la vida cotidiana y las formas artísticas de los EE.UU. (1940-1964). Pero no son todas las regularidades posibles. Ese es nuestro esquema operativo de regularidad, aquellas identidades más globalizadoras que subsumen otras semejanzas, que también pudieran ser tratadas autónomamente, como intuición o autosuficiencia. Además, como señala A. Cicourel (1982:195), siguiendo a Gottschalk "*lograr un acuerdo sobre las causas de un hecho histórico es difícil por cuanto el número de variables independientes es virtualmente infinito, según las categorías empleadas y las regularidades que se derivan*". Cicourel establece, en el aserto citado, uno de los límites del conocimiento historicosociológico. Pueden reconstruirse los escenarios, descubrir o construir unas (o las) regularidades que les significan; pero no es posible conocer todos los factores intervinientes en un hecho histórico ya que, por su propia naturaleza, las configuraciones históricas suponen infinitos ámbitos de sentido: no nos es posible reproducir o simular los campos decisoriales-mentales reales del mundo de los predecesores con exactitud. Podemos reconstruir escenarios y situaciones sociales y, - a partir del cuerpo de conocimiento teórico y empírico existente-, hacer verosímiles y comprensibles las regularidades de la estructura social del mundo de la vida cotidiana y las regularidades de los grandes procesos estructurales. La observación y análisis historicosociológico descubre y construye regularidades significativas de un hecho pero éstas no explican "per se" la totalidad de sus causas complejas.

La adopción de regularidades en nuestra investigación obedece, en consecuencia, al objetivo de ordenar un período histórico de extraordinaria movilidad social. En torno a dichas regularidades captadas gira esta investigación. Su finalidad es construir tipos ideales

explicativos sobre la acción racional lógico-significativa del período investigado.

Defiendo, para resolver las cuestiones objeto de investigación, lo que Theda Scocpol (1991:121-122) ha denominado "Tercera gran estrategia histórica de la sociología histórica": un enfoque basado en el pluralismo teórico -en ningún modo ecléctico-, de carácter pluridisciplinar que me permita afrontar la investigación con las referencias adecuadas para nuestros propósitos: "*nuestras ideas -dice la autora citada-proviene de dos o más teorías preexistentes que se confrontan con los datos históricos o pueden generarse de un modo más inductivo a través del descubrimiento en el curso de la investigación histórica de lo que A. Stichcombe llama «analogías causalmente significativas entre casos»*".

Ello expresa una idea subyacente en este planteamiento no expuesto hasta ahora sobre el tipo de regularidades observadas: son la matriz significativa de ámbitos finitos de sentido compatibles como el mundo de las artes y las formas artísticas y la vida cotidiana. Su génesis, su detección material como unidades lingüísticas y como conceptos técnicos específicos constitutivos del sistema cognitivo artístico común norteamericano, tiene en ese período,- desde el punto de vista global de sus artes-, su momento universalmente más aceptado e influyente. Deviene su identificación del proceso de prospección documental practicado desde el origen de esta investigación y, sí, en la utilización de teorías diversas coexistentes entre sí pertenecientes en su mayor parte a la sociología interpretativa, entendiendo ésta en términos pluralistas, admitiendo las diversas "sociologías" que la comprenden (sociología formal, sociología del conocimiento, microsociología, sociología fenomenológica, sociología cognitiva, sociología figurativa, ...).

VIII. LOS METODOS. OBSERVACION DOCUMENTAL Y METODO BIOGRAFICO

En este apartado desarrollo los principios metodológicos que orientan la investigación así como razono las aplicaciones de la forma de observación documental empleada y las técnicas de investigación pertinentes utilizadas.

como razono las aplicaciones de la forma de observación documental empleada y las técnicas de investigación pertinentes utilizadas.

Nuestro planteamiento sigue la idea concebida por K. Mannheim (1987:233) en su esbozo analítico sobre la Sociología del Conocimiento -en la medida que la sociología del conocimiento, la sociología de la vida cotidiana y la sociología de las artes contienen elementos relacionales-⁵⁰ de que "*sociología del conocimiento es teoría por un lado y método historicosociológico por otro*". Mannheim consideraba que la sociología del conocimiento,- de la cual la sociología de la cultura es disciplina contigua-, ha de demostrar su eficiencia y capacidad en la investigación histórico-sociológica (los avances de la Historia del arte en la determinación de los estilos evidencian lecciones provechosas para tal campo de la sociología).

La "fecundidad" del método histórico, del método documental, es indiscutible para el análisis comparado de los hechos sociales y los estilos artísticos; el método documental de interpretación planteado por Mannheim tendrá su lógica continuación teórico-metodológica en el planteamiento etnometodológico de la mano de Garfinkel⁵¹.

Pero además de esta valoración general de carácter metodológico, una posición de conocimiento central de esta investigación reside en lo que Mannheim denominara (1987:268-269) "*método de atribución y sus dos planos (de sentido y fáctico)*": un método de relación entre la perspectiva establecida y la(s) corriente(s) de pensamiento de que ésta forma parte. La atribución de sentido "*reconstituye estilos íntegros de pensamiento, relaciona expresiones aisladas y registros de pensamiento entre los cuales parece haber afinidad con la concepción del mundo que expresan*" (Ma-

⁵⁰ Para Mannheim (1978:246) el método de la sociología del conocimiento es relacional. El quehacer derivado de esta idea supone referir el objeto de lo que se trata de conocer y descifrar a las estructuras sociales que constituyen la situación.

⁵¹ Según A. Coulon (1988:60-62), Garfinkel toma de Mannheim la noción de método documental de interpretación. Tal método, según Garfinkel, consiste en tomar una apariencia de hecho como un "documento de", como «representativo», como «estando en nombre de» un supuesto modelo subyacente. El método documental implica identificar un patrón, lo que es accountable, relatable, describable, observable, de cuya enunciación puedan inferirse elementos de conocimiento del sentido común.

nnheim,1987:268). El segundo plano de atribución "*actúa suponiendo que los tipos ideales contruidos por medio del proceso antes descrito son hipótesis indispensables para la investigación*" (Mannheim,1987:268). Ambas nociones características del método de atribución, aspecto esencial del método documental de interpretación, definen el proceso lógico de configuración de esta investigación: los tipos ideales contruidos lo son por su sentido en un contexto historicosociológico en el cual los procesos subjetivos (de creación) dimanen de situaciones y marcos intersubjetivos compartidos compatibles entre sí.

Otro aspecto (teórico metodológico) general integrado en la perspectiva de esta investigación, que fundamenta de igual modo la sociología del conocimiento de K. Mannheim, es el esfuerzo por aunar perspectivas epistemológicas y metodológicas polémicas (parcial o totalmente) entre sí, en la medida que pueden aclarar conceptual o empíricamente fenómenos y procesos concretos o alumbrar campos y ámbitos de una investigación (así asumo tanto la noción de principia media de Mannheim cuanto la idea de individualismo metodológico de Popper, dos autores "rivales"). Desde esta perspectiva, la pretensión de la sociología del conocimiento de Mannheim de "*suprimir la incomprensión entre adversarios*" ⁵² afirma el pluralismo teórico-metodológico característico de la Tradición liberal-democrática de pensamiento y en ningún caso supone la adopción de modos o modas basados(as) en la suma-cocktail de elementos teóricos sin relación entre sí desde el punto de vista del objeto de la exploración, lo cual es comúnmente denominado eclecticismo.

Esta óptica de integrar reflexiones teóricas y posiciones metodológicas diversas en un discurso lógico, plural obedece a dos razones:

- a) La perspectiva reflexiva propia: la pretensión de evitar un planteamiento standarizado y reduccionista acerca de un conjunto de fenómenos en interacción, donde no caben interpretaciones de carácter cerrado dada la extrema interdependencia y complejidad,

⁵² "La sociología del conocimiento se esfuerza en suprimir la incomprensión entre adversarios, proponiéndose como objeto explícito de sus investigaciones el descubrir las fuentes de los desacuerdos parciales que dejarían pasar por alto los adversarios, pues éstos se preocupan únicamente por el tema inmediato que discuten" (K. Mannheim,1987:245).

en la sociedad de masas, entre los procesos de creación y la trama de estructuras y relaciones que los sedimentan y hacen factible como actos subjetivos.

- b) Las diferentes exposiciones terminológicas presentadas son a menudo configuraciones lingüísticas. Varios conceptos aquí desarrollados (por ejemplo el término situación en Schutz y Goffman) difieren entre sí en la medida que pertenecen, como categorías dependientes, a elaboraciones globales o de conjunto, a la teoría "de".

Mi propósito no es tanto evidenciar las diferencias conceptuales entre las referencias nominales empleadas cuanto subrayar su complementariedad puntual en un planteamiento teórico de signo integrador y mostrar la naturaleza y competencia indexical⁵³ del lenguaje, común y científico. Como dijera K. Popper "el curso de la historia humana está fuertemente influido por el aumento del conocimiento humano" (1984:85). Desde éste punto de vista, las diferentes consideraciones aquí expuestas sobre el concepto situación no se anegan entre sí, sino, al contrario, se enriquecen mutuamente, cuando sus formulaciones teóricas son aplicadas a casos historicosociológicos de investigación, porque éstas aplicaciones suponen pruebas de su adecuación causal y lógico significativa.

Fue K. Popper quien desarrolló un concepto ampliamente divulgado - Individualismo metodológico- que aquí es aplicado (1973:151 y 163-164) ligado a la lógica de las situaciones: captación, en términos de individuos, de sus relaciones cognitivas-cotidianas con instituciones, movimientos sociales, estilos artísticos ... con la finalidad de comprender e interpretar las relaciones, como señalara Mannheim (1987:269) entre la vida y el pensamiento social: "*la vida entera de un grupo histórico-social se ofrece como una configuración interdependiente.*"

A propósito de los juegos de lenguaje, de la indexicalidad de los "discursos", esta aserción de Mannheim no dista, en esencia, de la elaboración de Elias sobre el concepto de configuración desarrollado en el cap. 7.1.

⁵³ Para los etnometodólogos "la naturaleza indexical del discurso común y de las prácticas cotidianas es ineludible e ineluminable: cualquier actividad, acción o discurso es una actividad situada, es decir, realizada en un contexto cuyo significado es descriptible, relatable, demostrable, exhibible" (accountable). (M. Wolff, 1982:137-138).

El individualismo metodológico y el método documental como referencias de la perspectiva de conocimiento general aplicada (la observación e interpretación histórico-sociológica de situaciones y procesos de acción interindividuales-individuales de naturaleza cotidiana-simbólica) nos remite a introducir los supuestos de A. Schutz acerca del método de la Verstehen. Schutz (1979:80) entiende que las construcciones científico-sociales son construcciones de segundo grado -elaboradas por quienes actúan en la escena social-, basadas en la interpretación subjetiva de sentido. Explica el sentido de esa estructura conceptual weberiana indicando que la comprensión (Verstehen) de los fenómenos sociales ha de partir del postulado esencial que virtualiza ese tipo de interpretación: "*las explicaciones del mundo social pueden y para ciertos fines deben, referirse al sentido subjetivo de las acciones de los seres humanos en los que se origina la realidad social*" (1974:82).

La observación empírica de sucesos y hechos, de situaciones y acontecimientos, la elaboración de pautas y de generalizaciones típicas, exige que el científico social incluya no sólo aquellos aspectos sensoriales, externos y manifiestos característicos de la realidad, sino también, y sobre todo, las formas y contenidos experienciales de la acción racional humana, finalista y subjetiva en el sentido de experiencia común compartida, intersubjetiva. La elaboración de una teoría objetivamente verificable de las estructuras subjetivas de sentido, la práctica, en suma, de la interpretación subjetiva de sentido y el método de la Verstehen no puede realizarse sin recurrir al conocimiento de la experiencia subjetiva de la vida cotidiana. Esta tarea implica, en el planteamiento de Schutz, utilizar el método conveniente (el análisis fenomenológico de la vida cotidiana), método que, como recuerdan P. Berger y Th. Luckmann (1986:37) es "empírico" y descriptivo pero no científico-nomotético en el sentido de las ciencias empíricas.

No es nuestro objetivo, ni el objeto de la investigación (ni nuestro campo) analizar estas afirmaciones. Sí es en cambio, necesario precisar su sentido aquí. He utilizado de forma

invariable la expresión relaciones causales e indeterminadas ⁵⁴. Considero que, desde la perspectiva metodológica utilizada, la experiencia subjetiva en ámbitos finitos de sentido como las artes y la vida cotidiana, no contiene un tipo de relación causal similar a la que se da en un fenómeno físico o social (cuantificable). Por ello utilizo esa doble condición (causal e indeterminada) en la caracterización de los tipos relacionales analizados y acepto el criterio fenomenológico de evitar la reducción explicativa causal y/o genética, construyendo, en su sustitución, un marco escenográfico donde concurren múltiples situaciones de interacción: En cierto modo, el investigador compone un mundo lógico, documentalmente evidenciable, según "su mundo".

John Dewey, a propósito del contexto cultural y existencial de la investigación social, subrayó (1950:550) la naturaleza histórica de los fenómenos sociales, dimensión ésta que confirma, que "*la investigación social supone juicios valorativos*", ya que los juicios de valor requeridos para evidenciar un fenómeno social han de ser considerados como instrumentos para lograr que tal tipo de investigación satisfaga las condiciones del método científico.

En el planteamiento de Dewey (1950:534-550) la investigación social se inscribe en un contexto sociohistórico ⁵⁵ y por tanto, capta, y es captada, por el sentido común y la situación: Esta circunstancia presupone la existencia de diversos universos de experiencia sin los cuales no son factibles los universos del discurso ni la acción expresivo-simbólica, la cultura.

Desde este punto de vista la reconstrucción de escenarios culturales caracterizados por regularidades específicas (experiencia, acción y espontaneidad) se inscriben en un contexto

⁵⁴ En el sentido establecido por Popper(1984:79-87). Sus tres argumentos positivos en favor del indeterminismo, en oposición al determinismo historicista son:1/ el carácter aproximado del conocimiento científico, 2/la asimetría entre el pasado y el futuro 3/ no puede predecirse el curso futuro de la historia humana en aquellos aspectos influidos fuertemente por el aumento de nuestro conocimiento (lo cual no niega la posibilidad de toda predicción social).

⁵⁵ "Cualquier fenómeno social representa un curso secuencial de cambios y por lo tanto un hecho; aislado de la historia de la que es parte constitutiva, pierde las cualidades que lo hacen distintivamente social". (Dewey, 1950:349).

global definido por una fuerza de gran magnitud, en términos universales-occidentales, cual es la influencia general de la cultura de los EE.UU. en el mundo desde, al menos, la Segunda Guerra Mundial. Ese sentido o sentimiento general dictamina y envuelve la necesidad de reconstruir, desde los supuestos del enfoque sociológico interpretativo, una historia (en el sentido esta vez de story): la que queremos construir, la que nos interesa como señalara Popper (1973:165), verosímil, observable, descriptible (accountable) y lógica, utilizando para ello los procedimientos empíricos propios de la observación documental y el método biográfico. Su argumento son las conexiones entre dos realidades múltiples (el mundo intersubjetivo de la vida cotidiana y el mundo del arte, en su dimensión creativa). Su desenlace ha de ser, necesariamente, la interpretación de que tales mundos implican subuniversos sociales intercomunicados, que "arte y sociedad", en fin, no son, en dicho período, mundos separados, ni desde el punto de vista de las imágenes mentales acumuladas (el universo de la experiencia) ni desde la perspectiva de los universos del discurso (del lenguaje) ya que los grupos artísticos utilizan conscientemente -actúan racionalmente-, los signos y símbolos característicos de la experiencia común de forma espontánea, abierta, personalista (en términos mannheimianos), es decir, asumiendo la socialización de su acción individual (no en vano, América es uno de los temas estrellas del período).

El estudio de la subjetividad de los actores, como artistas-sujetos socialmente habituados y normalizados-, integrados en la vida común-, requiere el uso del método de tercera persona⁵⁶, con la finalidad de comprender sus vidas y el marco de su experiencia común y acción creativa.

A nivel documental, las experiencias y las obras de los grupos artísticos y actores-artistas que estudio, extraídas de las fuentes primarias y las investigaciones históricas que utilizo como fuentes secundarias, exige seguir el consejo de Th. Scocpol (1991:106): "*es posible que, en la*

⁵⁶ Por método de tercera persona, H. Schwartz y J. Jacobs (1984:148) entienden aquel conjunto de reglas de procedimiento mediante las cuales "el científico social estudia a otras personas, al hacer inferencias directas acerca de las vidas subjetivas de éstas y a partir de las acciones observadas y otras fuentes observadas".

esfera práctica de la investigación, los sociólogos tomen prestados de los historiadores métodos de investigación documental o utilicen las obras de historiadores como fuentes secundarias, pero tales datos y técnicas históricas se pueden combinar sin problema con otros métodos de recogida de datos del mundo social".

Este investigador, - además de utilizar fuentes secundarias-, ha realizado en las cuatro formas artísticas analizadas exploraciones específicas, - análisis primario de datos por tanto-, con la finalidad de contrastar hechos descritos por los actores o, para ampliar, por exigencias empíricas, la cobertura documental. En ambos casos, las fuentes secundarias y primarias, como base documental para la interpretación, persiguen un objetivo manifiesto: lograr un adecuado soporte empírico en el cual basar el razonamiento que proponemos, para "*así poder generalizar a conciencia*" como ha señalado Charles Tilly (1991:103).

Además, la manipulación de fuentes secundarias ha tenido un objetivo metodológico concreto con respecto a los aspectos histórico-sociológicos de las artes observadas (en el sentido mannheimiano de ésta expresión): Clasificar estilos, ordenar sus secuencias formales, localizar sus temáticas, destacar actores-artistas representativos del período correspondiente a las diversas formas artísticas analizadas.

Igualmente la necesidad de enmarcar al máximo el ámbito específico de la exploración motivó el empleo de fuentes documentales secundarias para establecer un conjunto de hitos históricos de carácter general cuyo sentido es puramente cartográfico en esta investigación.

Con respecto al uso de fuentes primarias, explicado su objeto metodológico, es pertinente exponer otras consideraciones.

En primer lugar, y desde el plano puramente existencial-cultural que envuelve la lógica de toda investigación social, el uso de estas fuentes exigió al investigador conocer los lenguajes, a nivel simbólico y técnico, de las artes observadas de forma directa desde que se iniciara la primera fase de la investigación en 1985. El conocimiento participante relativo a las formas artísticas investigadas fue imprescindible para comprender el mundo mental y la lógica social de la creación artística del período: ver películas y exposiciones leer novelas y poemas, oír discos y conciertos representativos completaron la observación y el análisis de las fuentes

secundarias no sólo a nivel de la clasificación y sistematización de los datos; también, y sobre todo, tratándose de una investigación regida por los criterios epistemológicos de la sociología interpretativa, fue necesario para conocer, a través de sus documentos personales y realizaciones,- de las efectuaciones (performances) ⁵⁷-, las correspondencias entre el discurso de la obra y la acción cotidiana, experiencial, que la enmarcó. En la investigación sociológica cualitativa aplicada a fenómenos simbólico-expresivos, no es posible "actuar" científicamente, empíricamente, con planteamientos de observación fríos, euclidianos, standarizados y distanciados, ya que la comprensión y evaluación de los procesos subjetivos ha de practicarse a través de la observación documental directa de sus actos y acciones a nivel instrumental, lexical, gestual, corporal y situacional. La materialización de esos actos tiene su proceso posterior de vehiculación por procedimientos industriales en los casos de la película, el libro, y el disco, o de representación de tribuna, como los cuadros, obras plásticas y conciertos de los estilos de jazz del período factibles de escucha en nuestro tiempo: La información histórica primaria y secundaria del período, el material histórico fundamental del mismo está en los museos, cines (filmotecas, sobre todo), tiendas de discos y videos, librerías, bibliotecas.

El empleo de fuentes primarias y secundarias exigió la aplicación de la técnica de observación y análisis documental por antonomasia- el análisis de contenido- y el uso del método humanista por excelencia de investigación social que en la comunidad sociológica llamamos Historias de Vida y documentos personales o método biográfico.

Durante el proceso de observación documental detectamos, sobre todo en formas artísticas

⁵⁷ Para Schutz (1974:200-201), una efectuación (performance) es una acción latente que contiene un propósito, dotada de intención; una ejecución es aquella acción manifiesta que implica o exige movimientos corporales. La ejecución es el tipo de acción más importante en la constitución de la realidad del mundo de la vida cotidiana. Es por tanto el tipo de acción característico del ámbito de sentido interindividual que conocemos por vida cotidiana, la cual integra universos de experiencia diferenciados, comportamientos (conduct) o experiencias espontáneas subjetivamente provistas de sentido. Las artes, como ámbito específico y limitado de sentido implica, de forma variable, ambos tipos de acción: la acción simbólica expresiva es latente y manifiesta, requiere del pensar, de resoluciones mentales, de la expresión, de efectuaciones y de movimientos corporales. Esta doble y tradicional naturaleza de las artes adquiere una singular relevancia histórica en las artes analizadas correspondiente al período observado.

como el jazz y el cine, una considerable afluencia de autobiografías, biografías, memorias, diarios, cartas, entrevistas, documentos personales, en suma, relativos a algunas unidades de análisis de la investigación (músicos y directores de cine). La contemporaneidad cultural del material simbólico significativo del período hizo más fácil el trabajo indicial. En esta investigación he utilizado documentos expresivos de carácter personal en los cuales es el creador quien narra, relata, valora o interpreta: El método de tercera persona equivale aquí a analizar los contenidos de documentos significativos de carácter primario en los cuales el actor habla en primera persona acerca de sus acciones y experiencias. Sin embargo, es pertinente indicar que, tratándose de formas artísticas compartidas (como el cine o el jazz), o de formas simbólico-expresivas cuya realización es individual (como la pintura o la literatura), procede -y no sólo para cruzar la veracidad de algunas informaciones emitidas por los actores básicos-, utilizar aquellas otras fuentes primarias relativas a otros artistas, u otros profesionales, que convivieron y compartieron experiencias comunes con los actores representativos elegidos para la muestra. Esto es particularmente útil en formas artísticas como el cine, donde, además del director, existe un elenco de profesiones artísticas variadas (guionistas, fotógrafos, actores y actrices, compositores de la banda sonora, escenógrafos, etc. etc.), o como el jazz, que es un arte interactivo de ejecución conjunta aunque también haya desarrollado la modalidad de la ejecución individual. Los documentos personales/expresivos de quienes compartieron momentos y situaciones,- "participando" así en actos creativos, en la materialización de obras históricas "adjudicadas personalmente" (los creadores básicos, los artistas cuyo nombre es identificado con una obra determinada) y presenciando o interviniendo en su difusión/canalización cultural-, amplían la cobertura documental y aumentan la calidad de las fuentes primarias puesto que enriquecen "desde dentro" la visión de los actores históricamente protagonistas.

De este modo los relatos personales de productores de cine y de sellos discográficos, músicos "acompañantes" (sideman), guionistas, fotógrafos y compositores de bandas sonoras, actores y actrices, y también, editores, galeristas, críticos de las artes, directores de museos,

fundaciones, clubs y salas de conciertos, reforzaron nuestro conocimiento sobre los modos de acción y experiencia que compartieron los artistas en los contextos situacionales donde se produjeron las interacciones entre su vida diaria y su producción simbólica. Lógicamente, los testimonios de familiares y amigos fueron también materiales cruciales para nuestra pretensión de reconstrucción del escenario.

Sin embargo, el uso de este tipo de documentos personales ha sido discriminado: Los empleamos cuando conciernen a los artistas básicos (escritores, directores de cine, pintores, jazzman), caracterizados como maestros representativos, según las fuentes secundarias analizadas, de los diferentes géneros y estilos del período histórico observado. Auxiliándonos en este tipo de fuentes primarias,- en lo que podríamos denominar documentos personales complementarios,- la restricción de estos relatos se debe a que el objeto de nuestra investigación es demostrar cómo la vida cotidiana y el arte son ámbitos finitos de sentido compatibles que tienen unas regularidades específicas. Esa compatibilidad implica que un contexto objetivo (la vida cotidiana) influye y enmarca la acción individual (la práctica artística individual), que el sentido de lo ordinario actúa en la formación del sentido artístico: Las unidades de análisis son, por tanto, los actores sociales denominados artistas. En éste sentido, usamos aquellos documentos personales complementarios que suministran información privilegiada sobre los artistas y sus marcos cognitivos y locativos.

Pero antes de caracterizar los tipos de documentos elegidos y su relación con las fuentes primarias y secundarias utilizadas en esta investigación, es preciso establecer algunas precisiones terminológicas sobre el uso indiscriminado de expresiones como Historias de vida, Documentos personales y Documentos expresivos en Sociología, no tanto para relacionar la problemática referente a su delimitación conceptual cuanto para especificar su uso como método y técnica de investigación social aplicable a un caso, en efecto, donde el factor individual, o la dimensión personal, es un rasgo cualitativo de áreas de significado limitado como las artes o la vida cotidiana: Esta dimensión cobra sentido si el período de la investigación pertenece al mundo de nuestros predecesores, al mundo social ya histórico.

Existe en la actualidad cierto acuerdo común a la hora de delimitar documentos personales y registros biográficos obtenidos por encuesta (Pujadas, 1992:14). Tradicionalmente identificadas como Historias de vida o Método biográfico, las historias personales (autobiografías y biografías, memorias, diarios, correspondencia y registros iconográficos - películas, fotografías-), entre otros, pertenecen a la primera categoría, siguiendo la división establecida por Ken Plummer (1989); las historias de vida, relatos de vida y biogramas corresponderían, según este esquema clasificatorio, a la segunda categoría. Ambas son dos proyecciones, y/o posibilidades de aplicación, del método biográfico, cuya tradición es, a menudo, asociada a la Escuela de Chicago y a los principios humanistas que orientaron al conjunto de sociólogos (Burgess, Park, Ogburn, Thomas, Shaw, Thraser, etc. etc.) que la formaron influidos por la filosofía del pragmatismo (Ch.S. Peirce, W. James, J. Dewey), la cual fue a su vez iluminada, en parte, por el pensamiento del movimiento trascendentalista americano de mediados del S. XIX (Emerson, Thoreau, Whitman y otros). Es dicha Escuela de Chicago donde tuvo "*lugar el alumbramiento simbólico de los documentos personales*" (Plummer, 1989:59).

Robert Angell y Ronald Freeman (Festinger y Katz, 1979:287-290) englobaron estas dos divisiones en una de carácter genérico (documentos expresivos), la cual origina a su vez una triple división (cartas personales, historias de vida e informes sobre procesos de grupos reducidos).

El propio Angell (Balán, 1974:19-74), empero, también utiliza la palabra "personales" para definir este tipo de documentos humanos expresivos, estableciendo varias divisiones según su uso por los sociólogos -a una de ellas, los estudios dirigidos a explicar las secuencias históricas, la pertinente en este caso, me referiré de inmediato-. Allport, igualmente, realiza una muy citada (Marsal-Balán, 1974:49) definición (documentos personales en primera persona) y clasificación (en la que incluye autobiografías, diarios y, entre otros, composiciones literarias y poéticas y formas artísticas; Th. Abel (Marsal-Balán, 1974:48) habla de material histórico autobiográfico (autobiografías, biogramas o historia de vida) ...

En nuestro país B. Sarabia (Sarabia-Ferrando/Ibañez/Alvira, 1990:208) habla de documentos biográficos o personales y fuera, S.J. Taylor y R. Bogdan (1986:140) han utilizado también la expresión Documentos personales.

Seguimos pues la actualización terminológica de los Documentos personales y las Historias de vida (registros obtenidos por encuesta) como niveles diferenciados, aunque relacionados o relacionables, del método biográfico, constituyendo un ámbito de referencia de nuestra investigación la primera de éstas dos diferenciaciones por ser la materia básica de las fuentes primarias.

En efecto, los documentos personales -el término expresivo introduce una connotación tautológica a la estructura conceptual citada desde el punto de vista de la noción husserliana de lo expresivo (ver nota a pie de página 47, cap.7.3.)-, siguiendo la definición de Plummer (1989:2) son relatos "de la experiencia individual que revela las acciones de un individuo como actor humano y participante en la vida social", porque, siguiendo a Howard S. Becker (Balán, 1974:35) "*el proceso social no es una interacción imaginaria de fuerzas invisibles ni un vector compuesto por la interacción de múltiples factores sociales, sino un proceso observable de interacción regida por símbolos*". Símbolos, añadido, que intervienen en la construcción de la realidad social: símbolos expresivos constructores de ésta son las efectuaciones y ejecuciones aquí examinadas y simbólicos son los documentos reveladores de las acciones (performances) y experiencias de los actores.

Para Angell (Balán, 1974), el fin de los estudios basados en la utilización de los documentos personales es explicar las claves sociológicas que dan sentido a las secuencias históricas, "*están interesados en la comprensión del curso de la vida de las personas Cuando se estudia una clase de individuos y por abstracción se descubren ciertos aspectos causales comunes, este tipo de estudio pasa a integrar los de tipo analítico*" (1974:20).

Esta conceptualización de uno de los "*tres tipos de interés que inducen a los sociólogos a realizar estudios en los que son útiles los documentos personales*" (Angell, Balán, 1974:19) -el desarrollo de una determinada persona, grupo o institución desde una perspectiva histórica-, resulta especialmente útil. Conocer la experiencia de esa clase de actores sociales denominados

artistas, de las interacciones entre los grupos artísticos y las regularidades simultáneas que los articulan en un espacio-tiempo determinado, requiere apelar al fondo documental existente al respecto con criterios significativos y representativos.

Quiere esto decir que los documentos personales de creadores analizados, sean autobiografías, biografías, memorias, correspondencia u obras de arte de artistas específicos aquí expuestos y analizados, son representativos en tanto en cuanto las fuentes primarias y secundarias autorizan ese grado o valor (de representatividad) y significativos porque constituyen hitos expresivos de la vida cotidiana y de las artes del período.

El método biográfico es empleado aquí como dispositivo esencial para la observación y análisis de datos primarios, como componente del método documental interpretativo asociado al diseño metodológico de la investigación. Pero también es, sobre todo, el método idóneo que revela aspectos causales comunes relativos a las relaciones existentes entre los procesos de creación protagonizados por los artistas y su/la vida cotidiana. Desde esta perspectiva, ya que son los propios creadores quienes manifiestan, revelan y expresan en primera persona -o sus manifestaciones son incluidas en "su" biografía por un investigador (tercera persona)-, sus métodos de trabajo, cogniciones, visiones y objetivos, el método biográfico es imprescindible no sólo para compulsar datos históricos en ésta investigación: sobre todo lo es para confirmar, no ya una forma de tracking ⁵⁸ documental, sino, sobremanera,

⁵⁸ Vigilancia, seguir la pista, seguimiento. Para los etnometodólogos, el tracking es una característica metodológica básica de la observación participante. Mediante el tracking, el científico social vigila, controla, sigue la pista, de los actores y sus pautas rutinarias, con la intención de ver lo que el sujeto ve. Ese reconocimiento permite que las acciones de los sujetos puedan ser descritas y relatadas, lo cual desde una perspectiva etnográfica, facilita el análisis de las relaciones intersubjetivas, de carácter situacional que establecen (los individuos) con sus pautas, hábitos, costumbres, tradiciones y creencias, y la comprensión y verificación de sus efectuaciones y ejecuciones. Del tracking depende una interpretación subjetiva de sentido objetiva, científica, o subjetiva, literaria. Esta noción remite al sentido que en la sociología cualitativa tienen los fait-divers, como expresión metafórica, aunque también real, explicativa del sentido del tracking. Los sucesos, fait-divers, tomados de la prensa y de libros populares relativos al género biográfico, sirven a Goffman como data en su *Frame Analysis* (1974:14-16).

Roland Barthes escribía en un texto clásico sobre la estructura del suceso, fechado en 1962 (*Ensayos Críticos*, pág. 225-236, Seix Barral, Barcelona, 1977) que el suceso es la clasificación de lo inclasificable, información monstruosa "causalidad aleatoria, coincidencia ordenada, es en el punto de reunión de estos dos movimientos, donde se constituye el suceso: ambos terminan efectivamente por recubrir una zona ambigua en lo que el hecho está plenamente vivido como un signo cuyo contenido es incierto". Barthes empieza su locución diciendo, "Ha ocurrido un asesinato: si es político es una información, si no lo es, es un suceso".

propósitos subjetivos provistos de sentido. Constituyendo los documentos personales un apartado fundamental en la observación documental practicada, el material histórico biográfico ha sido para el desarrollo lógico y metodológico de esta investigación decisivo por las dos razones expuestas: por su dimensión documental expresiva referente al período y por su "naturaleza individual".

Por "naturaleza individual" entendemos, sobre todo, las ideas legadas por la Escuela de Chicago para "explicar" una experiencia subjetiva en términos empírico-humanistas. Ken Plummer (1989:59-70) ha destacado tres aspectos de ése legado: La vida como una experiencia concreta, la vida como nueva perspectiva, la vida como ambigüedad y marginalidad.

La primera idea destacada por éste autor sobre el uso de historias personales (documentos personales) en investigaciones sociológicas es aquél supuesto,- propio del pragmatismo y posteriormente incorporado al background teórico y metodológico de dicha Escuela-, de que la experiencia arbitra el mundo y la mente, siendo ambas entidades componentes de un mismo proceso. Como tal condición de la vida, de la vida cotidiana por extensión, la experiencia es un elemento constitutivo de la personalidad individual (en términos meadianos, un proceso entre el yo -la individualidad, la espontaneidad-, y el mí, el contexto objetivo presionante), la cual constituye, y da sentido, a la experiencia vital habitual y cotidiana. La vida como experiencia concreta, finita y consciente, en sentido existencial y material y en sentido diltheyano-bergsoniano como "vida vivida", de los artistas, además de ocupar un lugar

El tracking tiene una connotación de investigación versus averiguación policial, indicial, la propia de los fait-divers. La investigación cualitativa parte de un principio de conocimiento: siguiendo la pista, durante el desarrollo de la acción de la investigación, se amplía el campo de reflexión y la formulación de hipótesis, elección de las reglas de procedimiento pertinentes y de los instrumentos de análisis adecuados y necesarios para interpretar hechos y situaciones sociales. Proponemos utilizar el concepto tracking documental para definir aquel esfuerzo de vigilancia y seguimiento de las vidas de los individuos (artistas) componentes de los grupos analizados a partir del análisis de documentos en tercera persona (biografías), en primera persona (autobiografías, memorias, diarios, entrevistas, correspondencia), fuentes secundarias (de historiadores y críticos del arte), tomando como documentos expresivos, de sus visiones y experiencias compartidas, su producción, sus obras.

destacado en la propia Historia del Arte como referencia histórica ⁵⁹ -siendo los documentos personales, el método biográfico, una afinidad interactiva entre la Sociología y la Historia-, es una dimensión que los documentos personales "descubren" en investigaciones histórico-sociológicas sobre la formación del sentido en las formas artísticas ya que aportan datos sobre algunas de las causas que les mueven a la acción y a la experiencia artística, lo cual presupone elección racional voluntaria.

La segunda idea de la Escuela de Chicago es expresada por Ken Plummer (1989:65) del siguiente modo: "*Las visiones, verdades y concepciones de lo real no pueden nunca estar totalmente separadas de las personas que las experimentan. De aquí que una de las fuentes fundamentales del conocimiento sea nuevamente la biografía y la historia personal que capta el sentido de la realidad que la gente tiene respecto a su propio mundo*".

Las limitaciones para comprender lo que pasó,- los cambios irreproducibles que sucedieron y las variaciones de las situaciones-, si bien no anulan la fiabilidad y validez del método biográfico como Pierre Bourdieu (1989:27) dice al caracterizar a tal método de "*Ilusión que ha entrado de contrabando en las ciencias sociales*", -es desconcertante esta valoración de Bourdieu por ser él una autoridad legitimada del pensamiento y la investigación sociológica contemporánea (llamar contrabandistas a los sociólogos de la Escuela de Chicago es cuando menos abusivo), exigen que la confiabilidad de ciertos datos confusos u oscuros sean contrastados documentalmente con las pertinentes triangulaciones y controles cauzados ⁶⁰. La finalidad

⁵⁹ La Historia del Arte es una disciplina rica en documentos personales (escritos de pintores, escultores y arquitectos, sobre el arte de la pintura, la escultura y la arquitectura y escritos y relatos sobre los artistas por otros artistas ...). Nombres y títulos como El Tratado sobre Pintura de Leonardo da Vinci (Edit. Nacional, Madrid, 1976), La Vida de Grandes Artistas de G. Vasari (Edit. Mediterraneo, Madrid, 1976) o El Libro del Arte de C. Cennini (Akal, Madrid, 1988) son textos clásicos de una tradición autobiográfica y biográfica que se remonta hasta la actualidad y de la cual también participan galeristas, marchands, directores de museos, críticos, historiadores del arte, etc. Utilizando el término que consideramos más conveniente en la actualidad, de Historia de las Artes, la música, la literatura y el cine, en lo que nos afecta, igualmente atesoran una gran tradición en cuanto a la producción de documentos personales.

⁶⁰ Adoptamos estos dos términos (Taylor y Bogdan, 1986:91-94 y 125-128) de la investigación sociológica cualitativa, propios de la observación participante y de la entrevista en profundidad, con un sentido preciso: controlar la veracidad de los datos, combinando diferentes fuentes de información y sometiendo a "control de verosimilitud" los relatos. Así, por ejemplo, si tomamos un dato autobiográfico significativo revelado por un músico de jazz representativo del período, hemos de cruzarle con las fuentes secundarias (para contrastarle)

de estas medidas es ponderar posibles exageraciones vanidosas, extrapolaciones, sustituciones de unos hechos por otros y verificar la verdadera forma, esencia, y sentido de las situaciones y los datos que las constituyen, lo cual es un requerimiento de los métodos y técnicas de investigación social en general y no del método biográfico en particular.

Una actuación científica cautelosa se impone, por añadidura al investigador en exploraciones sociohistóricas sobre vida cotidiana y cultura (artes) ya que pueden propiciar la identificación entusiasta del investigador con el mundo simbólico analizado dada la potencialidad vital de los actores, su dimensión mítica.

Distanciarse del posible efecto de la leyenda sobre la conciencia del investigador es una precondition de este cuando toca e interpreta textos documentales personales de artistas casi coetáneos, contemporáneos en cualquier caso, como son la mayoría de los aquí observados. Esta actitud "cool", sin embargo, no niega la necesaria e imprescindible posición característica de la sociología interpretativa hacia los objetos de investigación: ver desde dentro los fenómenos, nivel al cual sólo puede accederse a partir de los relatos de los protagonistas y de la visión, audición y lectura de sus obras, del conjunto físico-significativo fruto de su proceso social vital.

La tercera dimensión establecida por Plummer se refiere a la vida como ambigüedad y marginalidad. Esta atribución es particularmente importante dada la dimensión marginal, desviada, de una porción representativa de los escritores, jazzman, pintores y directores de cine del período; este aspecto constituye un rasgo cultural del mismo como consecuencia de la acción cotidiana de grupos culturales concretos hacia la conformación de EE.UU. como una sociedad de masas "despersonalizadora, materialista, consumista, racista". Los documentos personales utilizados son de una gran riqueza cualitativa, y permiten, como lo hicieron los sociólogos de Chicago, los interaccionistas simbólicos, y posteriormente los

y con otros materiales (su obra discográfica) confirmadores de ese dato, o con documentos personales de otros participantes en la situación que recubre dicho hecho (productores, otros músicos, propietarios de clubs) y otras fuentes documentales orales y/o escritas.

etnometodólogos y sociólogos cognitivos, comprender las relaciones entre esas zonas intersticiales del pensamiento que el lenguaje vehicula y los actos cotidianos expresan. Sin el empleo de los documentos personales de los actores, esa particularidad cultural de la época -la marginalidad como rasgo cotidiano de la vida de grupos artísticos significativos-, no podría "verse" ni comprobarse.

La vida como ambigüedad y marginalidad es captada en los documentos personales de carácter histórico de forma fehaciente. La propensión cognitiva, científica, de las corrientes y escuelas sociológicas empleadas hacia los grupos y experiencias así caracterizadas es una de las contribuciones metodológicas que la Escuela de Chicago cede a sus sucesores. En nuestro campo dos componentes comunes a la vida cotidiana de grupos artísticos y no artísticos representativos del período son su ambigüedad y marginalidad.

Los documentos personales suministran, por tanto, datos sobre la perspectiva concreta, subjetiva, de los artistas, compaginables con las fuentes históricas de carácter global y particular (referente a las formas artísticas) utilizadas. Tanto las descripciones y valoraciones como las realizaciones,- sus obras-, son documentos personales -las segundas pueden, en multitud de ocasiones, ser su prolongación autobiográfica materializada-, reveladores de sus cogniciones y métodos, de sus experiencias y acciones. La forma material de documentar a nivel visual los contenidos relacionados con esta investigación será una muestra de fotografías sobre la estructura social del mundo de la vida cotidiana y de las artes del período histórico delimitado. Tal muestra será distribuida a lo largo de los capítulos 12,13,14 y 15. De este modo a las unidades de análisis de base gramatical añado documentos no gramaticales⁶¹. Esta circunstancia metodológica nos introduce en la exposición del análisis de contenido como técnica de observación y análisis característica del método documental en esta investigación.

⁶¹ Según la distinción de Duverger (1971:173-179) el análisis de contenido implica la elección de unidades de análisis de base gramatical (vocablo, frase, párrafo) y no gramatical (un libro, una carta, filmes, obras musicales y pictóricas, como hicieron con estas últimas Sorokim y Muller).

Dicha técnica la aplicamos tanto a los documentos escritos elegidos, -fuentes secundarias y primarias,- como a la muestra de documentos audiovisuales fotografiados, doble campo de utilización de esta técnica común en la investigación social, tan inferencial como descriptiva, tan cuantitativa como cualitativa. Su uso está legitimado aquí por la necesidad de reconocer e identificar en el material documental empleado las regularidades indicadas (experiencia, acción y espontaneidad).

Delimitar, aislar y separar las frases y párrafos denotativos y connotativos de las uniformidades expresivas de la vida cotidiana y las artes, es una tarea metodológica que articula el conjunto del proceso de la observación y análisis documental.

Los enunciados "rescatados" de los documentos permiten, siguiendo a Aaron V. Cicourel (1982:206) "*detectar regularidades o pautas significativas en las comunicaciones*", verbales y no-verbales, escritas y visuales. Así el A. de C. es aplicado para describir y enunciar aquellas locuciones emitidas por los artistas acerca de los vínculos entre creación y vida (cotidiana), utilizando como categorías temáticas las nociones de experiencia, acción y espontaneidad, tanto en el análisis de fuentes secundarias -aquellas generalizaciones objetivables sobre dichas categorías del Análisis de Contenido, como regularidad o pauta explicativa de las artes y la vida cotidiana-, como en el análisis de fuentes primarias.

Quiere esto decir que practicamos análisis de contenido en obras de historiadores y sociólogos sobre el período investigado, en discos, películas, filmes, fotografías, novelas y poemas, en documentos personales (autobiografías, biografías, memorias, diarios, correspondencias, entrevistas, ...).

El tipo de Análisis de contenido empleado en este proyecto es a menudo identificado con el Análisis Documental. Según L. Hardin (1986:34) "*si se priva al análisis de contenido de su función de inferencia o se limitan sus posibilidades técnicas sólo al análisis categorial temático, efectivamente se le puede identificar con el análisis documental*".

El análisis documental se practica por clasificación-indexación. Según Hardin (1985:35) el análisis de contenido-análisis documental (categorial) se basa en la elección de términos

adaptados a la finalidad de la observación documental. El objetivo es elegir unas categorías preestablecidas con la finalidad de agrupar contenidos a partir de las analogías que estos posean. De este modo nuestro objetivo, con la aplicación de una de las modalidades del análisis de contenido, es registrar las analogías comunes (experiencia, acción, espontaneidad) entre los modos de proceder de los artistas en la vida cotidiana. Tal es el objeto de la relación Estética comparada/vida cotidiana, en los textos y obras audiovisuales observadas. La privación, aquí, de la capacidad del análisis de contenido para inferir realidades (científicas) en términos de mensaje, -tal y como se entiende en la teoría de la comunicación de masas-, no obsta para limitar la eficiencia metodológica de la modalidad, también típica, reseñada: mí propósito es detectar y taxonomizar/indexar elementos comunicativos según el sentido que éstos tienen en los mundos expresivos propios del conocimiento artístico,- que es diferente al significado teórico y operativo que tienen (mensaje y comunicación) en los medios de comunicación de masas (incluyendo el discurso de la publicidad) Las estructuras gramaticales y no gramaticales significativas,- analógicas y dialógicas-, inscritas en los documentos observados, me facilitaron la composición de un cuadro microhistoricosociológico representativo del sentido cotidiano que recubre la creación intelectual de los grupos artísticos en dicho período. Esas estructuras o categorías lógicas preestablecidas (experiencia, acción y espontaneidad) son las regularidades de la estructura social del mundo de la vida cotidiana que actúan como mecanismos inductores, estructurantes, del sentido artístico. Son los hilos del escenario.

El análisis documental aplicado a las conexiones entre creatividad y cotidianeidad en la sociedad de masas norteamericana (1940-1964), como variedad del análisis de contenido, tiene un valor añadido: logra un acercamiento verosímil mediante pruebas verazes, fiables y auténticas, a los hechos y sus estructuras como secuencias sociales. Es necesario tener en cuenta al respecto que la proximidad histórica de los hechos no ha originado una definición de la situación aún precisa puesto que todavía viven algunos protagonistas -aunque ésta no sea la tónica dominante-, y sobre todo porque la reconstrucción de un escenario histórico-

cultural cotidiano atraviesa fases lógicas a nivel científico, mientras sedimentan los acontecimientos transcurridos y crece el interés de los sucesores por el mundo de los predecesores, bien porque el mundo de aquellos pudiera tener, en cuanto a referencias, vigencia para éstos o bien porque, en general, el pasado constituya para una comunidad social concreta, lo cual es el caso americano, la clave de su identidad colectiva. Con todo, el nivel de autenticidad y veracidad de los datos, en lo que se refiere a las fuentes primarias y secundarias tiene un alto nivel de contrastación dado el carácter físico no-efímero y no arqueológico de las realizaciones simbólicas (de las obras de arte) analizadas y de la abundancia de documentos personales referidos a los ámbitos finitos de sentido observados. El análisis de contenido/documental me sirve de igual modo para cruzar datos y establecer los oportunos ajustes relacionales que puedan exigir situaciones contradictorias descritas por los actores en sus documentos, o por los científicos sociales en sus textos, sobre sucesos vividos por ellos. En estos casos la labor de clasificación-indexación es empíricamente insustituible por otro procedimiento teniendo en cuenta la necesidad de recomponer una historia (story) consistente reveladora de los comportamientos culturales de la sociedad americana entre 1940 y 1964.

De cualquier modo el análisis de contenido practicado, siendo documental, funcionando a partir del principio de la indexación de categorías-guía (experiencia, acción y espontaneidad),- cuyas formas de expresión textuales y audiovisuales no siempre poseen apariencia literal y manifiesta,- es practicado sobre documentos, también, para facilitar comparaciones entre los modos de proceder de las artes analizadas y sus vínculos con la vida cotidiana, con la finalidad de -siguiendo las clasificaciones de funciones generales del A. de C. establecidas por Berelson y Holsti, según indica E. López Aranguren (García Ferrando, Ibañez, Alvira, 1990:389)-, "*descubrir rasgos estilísticos en lenguajes, en períodos históricos, en tipos de discurso y en autores individuales*".

Si eliminamos las comillas de esta especificación encontraríamos en ésta una idónea caracterización, adecuada causal y significativamente, sobre la virtualidad del A. de C. en

esta investigación: Descubrir (aislar) rasgos estilísticos, las formas de expresión de las estructuras de sentido categoriales -experiencia, acción y espontaneidad-, en un período histórico y en autores individuales, en sus tipos de discurso.

El análisis de contenido documental realizado es la técnica que permite preestablecer las categorías aludidas, para, una vez contextualizadas históricamente, dar sentido a las acciones en apariencia dispersa y caóticas que configuran la vida cotidiana.

Esta técnica de análisis promueve, por añadidura, la posibilidad de que en una investigación haya adecuación lógica y expresiva entre los hechos y que éstos, lejos de confundirse entre sí, puedan ser comprendidos por nosotros, en la medida que una valoración o un dato significativo, (histórico-estilístico) de una fuente secundaria empleada puede ser corroborado o refutado por los actores creadores de la situación (en este último caso las relaciones causales entre hechos pueden verse alteradas al no coincidir el mismo contenido manifiesto relativo a un hecho en una fuente secundaria y en un documento personal).

Por último, admitido el carácter tan cuantitativo como cualitativo del A. de C. -como refiere López Aranguren (García Ferrando, Ibañez, Alvira, 1990:384)-, es necesario afirmar que tratándose de una investigación de éstas características,- operando con material histórico simbólico-expresivo y perspectivas, encuentros y rituales cotidianos como marcos de significación constructores de la realidad social-, el sentido de ésta técnica, en congruencia con el enfoque global de la investigación, motivado en parte por el objeto de la misma, es cualitativo asumiendo las correcciones que Cartwright hace sobre la definición standarizada de Berelson que acota Cicourel ⁶².

Con relación al método de clasificación y exposición de los documentos -este aspecto le amplió en el cap.11- que he seleccionado como pruebas empíricas evidenciadoras de las conexiones multiformes existentes entre los estilos cognitivos específicos de los ámbitos

⁶² D. Cartwright se opone a la limitación del análisis de contenido al contenido manifiesto y comunicativo de los materiales objeto de análisis trazado por Berelson, prefiriendo sustituir el término comunicativo por lingüístico y suprimir la reducción de esa técnica al análisis de lo manifiesto.(Cicourel, 1982:197)

finitos de sentido objeto de observación, análisis y explicación, sigo un modelo: Presentar bloques textuales significativos extraídos de las fuentes documentales empleadas según las categorías de referencia que nos sirven de pantalla para proyectar las interacciones (biográficas) intersubjetivas formadoras del sentido de las obras/documentos personales reveladoras de esas interdependencias-. Jugando con la indexicalidad y variabilidad significativa de rótulos como experiencia, acción y espontaneidad,- términos que nos adentran en el campo de las compatibilidades entre los estilos cognitivos analizados y cuyo fin es catalogar e indexar sus acepciones y significados múltiples esenciales-, expongo párrafos representativos corroboradores del razonamiento general que defiendo: la influencia de la estructura social del mundo de la vida cotidiana, de las relaciones cara a cara , el intercambio grupal, la interacción no focalizada y el mundo objetual común en la producción del sentido cultural en ese período.

De igual modo incorporo cuadros cognitivos que esquematizan los procesos sociales investigados y anexos fotográficos documentales referentes a la influencia de la vida cotidiana en las prácticas simbólico-performativas analizadas, modos de conocimiento y expresión culturales.

La utilización, por tanto, de la observación documental y de su técnica por excelencia, el A. de C., tiene como objeto facilitar la reconstrucción de un escenario de relaciones sociales cuyo centro es la interacción entre los actores representativos de las cuatro formas simbólico-expresivas estudiadas (pintura, jazz, literatura, cine), o prácticas simbólico-performativas y la vida cotidiana, utilizando para ése fin fuentes documentales primarias y secundarias relativas a los grupos y artistas expresivos de esas formas y sus "vidas" cotidianas.

En realidad, dicha reconstrucción histórica pretende serlo en sentido estricto aunque su forma y sentido se acerque a una historia (en el sentido que designa el término inglés story) sobre la estructura social del mundo de la vida cotidiana de un período de los EE.UU. de América, "vista" y comprendida desde las artes.

IX. RESUMEN

- 1) Esta investigación asume la concepción pluridisciplinar e interdisciplinar de las ciencias sociales, lo cual implica "*la colaboración de distintas disciplinas en el reconocimiento de un objeto común*" y "*la confrontación, intercambio de métodos y puntos de vista*" (Moragas, 1981:20). La Sociología del conocimiento, de la vida cotidiana y de la cultura, la Estética comparada y la Historia del Arte constituyen el núcleo pluridisciplinar. La Historia de las Artes contemporáneas, en los ámbitos correspondientes a la música (jazz), artes plásticas (pintura), literatura (poesía y narrativa) y cine, es la ciencia social y humanística complementaria en esta investigación. Junto a ella aparece, como disciplina sino ciencia, por poseer un pensamiento y unos métodos propios inscritos en la tradición clásica, la Estética comparada, con la cual la Historia del Arte y la teoría estética se superponen. Su campo, -la confrontación de los gustos, los estilos, las funciones artísticas en diversos pueblos o épocas históricas, o en diferentes grupos sociales-, y objeto, siguiendo a Souriau (1979:23-24), exige construir un sistema de investigación destinado "*a realizar analogías ocultas, actos que dentro del arte son de una interioridad, de una intimidad, que los hace inasequibles sin el empleo, pudiérase decir, de reactivos que tienen por objetos ponerlos de manifiesto*". Desde esta perspectiva las regularidades y analogías observadas no son principia media pesables. No estando "representadas" en la obra, figuran detrás, articulando y sedimentando el proceso gestual y mental de la acción creativa. El reactivo desvelador y revelador de su presencia actuante es precisamente la vida cotidiana: permite identificar de dónde salen las cosas, cuál es el escenario subjetivo-intersubjetivo que lo produce, cómo se desarrolla un proceso de ideación. Facilita, en fin, la explicación de algo (una obra) que es un logro que traspasa la individualidad: El arte, como advirtiera Souriau (1979:31), "*no es sólo el resultado del pensamiento privado del artista, sino un conjunto de necesidades imperativas, que sirven de norma, y que en el proceso de la acción, le proporcionan una experiencia*". Las regularidades

artísticas analizadas (experiencia, acción e improvisación - espontaneidad) no son estructuras u objetos dotadas de una apariencia física -como pueden ser el "lujo" o la "riqueza" en las artes-, : son regularidades intangibles (de los grupos sociales portadores y expresivos de la conciencia moderna norteamericana) de carácter fenomenal, que articulan procesos situacionales, escenarios, normas y valores en la vida diaria de los grupos de afinidad cultural.

Esta investigación se encuadra en el ámbito de la microsociología del conocimiento de la vida cotidiana. Quiere esto decir que defendemos, y reivindicamos, la competencia de la sociología (interpretativa), teórica y empírica, en la observación y comprensión, en el análisis y explicación de los procesos creativos, en la formación del sentido artístico, sobre todo cuando ése sentido es o implica, o está influido, por el sentido de lo ordinario, por las estructuras sociales de los mundos de la vida cotidiana.

De esa suerte, la sociología interpretativa, entendiendo por tal ese entramado de enfoques diferenciados pero repercusivos entre sí, posee el arsenal adecuado y suficiente de teorías y conjuntos teóricos pertinentes, con sus métodos y técnicas de investigación, para emprender una exploración cuyo objeto es analizar las interacciones entre áreas limitadas de significado, entre contextos y marcos significativos de carácter intersubjetivo cotidianos y creativos/ expresivos de procesos estructurales de carácter histórico (migración intelectual Europa-USA 1930-1960, sociedad/cultura de masas urbana, sociedad postindustrial, el fin de las ideologías, la génesis de los marcos cognitivos de los movimientos sociales de los sesenta (estudiantil, derechos civiles) y de la contracultura que alteraron, a su vez, la vida cotidiana y la acción simbólica expresiva en los EE.UU. de América entre 1940 y 1964.

- 2) Los conceptos experiencia, acción y espontaneidad son mecanismos volitivos socializados que en los EE.UU. de América, y en el período investigado, "conocen" un impulso sistemático, constituyendo goznes decisivos en los sistemas reflexivos del

arte y en sus modos y maneras de ejecución técnica. Tales conceptos y categorías analíticas de ambos ámbitos finitos de sentido, están vinculados a la intuición en el sentido especificado por Santayana (1985:540): como descubrimiento y experiencia que genera sentimiento.

Esos términos, usuales en la literatura sociológica, son utilizados a partir de éste momento,- como los de vida cotidiana y artes-, siguiendo las pautas teóricas expuestas. Las nociones centrales del complejo teórico esbozado pertenecen a Husserl, Santayana, J. Dewey, E. Souriau, E.H. Gombrich. H. Mead, A. Schutz, K. Mannheim, N. Elias y E. Goffman, sobre todo. Acción, experiencia, espontaneidad, vida cotidiana, artes, son términos adoptados en esta investigación pertenecientes a sus visiones, elaboraciones e investigaciones. También, por la naturaleza pluri/interdisciplinar de ésta investigación, integramos en ella aquellas contribuciones del pensamiento estético y artístico del período investigado sobre las relaciones arte/vida, las cuales son aportaciones al pensamiento general sobre el objeto común de la investigación (para la sociología y demás ciencias y disciplinas).

- 3) Las regularidades citadas en las artes lo son porque caracterizan las estructuras de sentido de las formas de la vida cotidiana en los EE.UU. de América en el sentido indicado (rasgos relacionados con el personalismo democrático americano, con nociones conformadoras del carácter del pueblo americano desde su origen como el de autosuficiencia ⁶³, con el ritmo dinámico de sus estructuras sociales, con la

⁶³ Autosuficiencia y Experiencia son los títulos de dos obras de R.W. Emerson, significativas de dos períodos de su pensamiento: el primero es un alegato en favor de la rebeldía y el incomformismo social; el segundo evidencia escepticismo radical (fiarse del sentido común, aceptación resignada de la autosuficiencia, valoración de los pequeños placeres). El primero es una exaltación de la subjetividad como facultad humana ilimitada. El segundo, un reflexivo documento sobre las limitaciones del egocentrismo.

Mas allá del aspecto literario, el principio de autosuficiencia es uno de los elementos conceptuales del movimiento trascendentalista (1830-1870), cuyo centro geográfico fue Concord (Massachusetts). Este movimiento ha tenido en el pensamiento americano (James, Dewey), en las artes (Ezra Pound, W.C. Williams, H. Crane, E. Hopper, J. Pollock, Ch. Ives, R. Walsh, A. Ginsberg B. Fuller) y en sus formas de vida una influencia histórica. Tomando como referencia el idealismo alemán,- a Kant-, el trascendentalismo fue un movimiento social e intelectual descendiente del puritanismo de Nueva Inglaterra, nativo e importado, que preconizó el abolicionismo, el feminismo (Margaret Fuller escribe La Mujer en el S. XIX, el primer tratado feminista americano) y desarrolló experimentos comunitarios,- Brook Farm y Fruitland,- constituyendo su obra

diversidad de fórmulas vitales que la ciudad americana ha segregado, con las dinámicas consiguientes de aceptación/rechazo que éstos hechos implican para los actores). Esas regularidades no son mecanismos causales ineluctables o leyes históricas invariables, sino principia media con diferentes intensidades y significados según los períodos o marcos históricos).

Este proyecto rechaza las perspectivas cognitivas que afirman el principio de que la Historia tiene un destino guiado por un motor (la lucha de clases) -y por lo tanto también la vida cotidiana y las artes-, que la cultura y las artes son sólo emblemas representativos de los grupos de status o que los procesos creativos son el producto de leyes estructurales inflexibles donde la acción humana está postergada.

- 4) Para comprender las interacciones entre los significados y las yuxtaposiciones y transfusiones recíprocas de las experiencias cotidianas de los grupos artísticos, empleo fuentes documentales primarias-documentos personales- y secundarias, y aplico los principios metodológicos del análisis de contenido (documental) para establecer las variables y categorías (vida cotidiana, métodos creativos, experiencia, acción y espontaneidad) sobre las que ha girado la recogida de la información. Mediante la observación y análisis de las fuentes documentales primarias y secundarias, establezco los lineamientos estilísticos y temáticos básicos de las formas artísticas examinadas y elijo muestras documentales significativas de artistas representativos, procediendo a separar e indexar frases y párrafos relativos a aquellas categorías,- las regularidades-, que nos permiten relacionar procesos creativos e intersubjetivos cotidianos y a vincular dichos fragmentos textuales con las obras específicas,- sean audiovisuales,

un pensamiento cuyo objeto general era la educación, la automejora del individuo en el marco de la sociedad. La inclinación social-reformista y estética (propugnaba el desarrollo de las artes como instrumentos de desarrollo espiritual de carácter comunitario), eran otras características de aquel movimiento que sacralizó la experiencia y la acción expresiva autosuficiente como característica de los individuos. Su influencia, como movimiento precursor, de posteriores actitudes y pensamientos, en el carácter americano, es una recurrencia habitual. Emerson, Thoreau, Whithman, Channing, Ripley, Alcott, Fuller, Furness, Parker, entre otros son nombres representativos del movimiento-pensamiento que lleva por nombre trascendentalismo. Una exposición genérica de sus objetivos y características la podemos hallar en el artículo Los Transcendentalistas de Lawrence Buell (1991).

visuales, literarias o auditivas-, creadas por los actores y expresivas del período. Como material gráfico de dichos ensamblajes vida cotidiana-artes, presento una colección de fotografías representativas de los diversos modos y formas de expresión de esas interdependencias que tienen en los términos experiencia, acción y espontaneidad sus referentes lingüísticos de sutura (entre ambos ámbitos finitos de sentido). La forma textual de esta investigación pretende reconstruir, por tanto, unos escenarios históricos (de formación del sentido artístico) influidos, tematizados e instrumentalizados por la vida cotidiana, recurriendo a la técnica documental de la life story, es decir integrando en las diferentes etapas de la investigación, de forma especial en aquellas donde empleo documentos personales, párrafos relativos a experiencias de los actores sobre el objeto de la investigación, para:

- a) así hacer congruentes sus descripciones con las valoraciones extraídas de las fuentes documentales secundarias y de las teorías estéticas y artísticas del período observado.
- b) corroborar las relaciones de sentido cultural existentes entre el conocimiento estético-artístico imperante en el momento histórico investigado, las vidas de los actores, las obras de los creadores representativos del período y los marcos de referencia de la vida cotidiana que las hicieron posibles en un contexto histórico-sociológico concreto.

X. EL MARCO TEMPORAL DE LA INVESTIGACION

El porqué de la elección del marco temporal acotado (1940-1964) exige una doble explicación.

De un lado,- y desde el punto de vista subjetivo del investigador-, el mundo cultural de ese período (1940-1964) se corresponde no tanto con las referencias generacionales del autor de

este proyecto cuanto con sus preferencias por el universo simbólico del período investigado, preferencias que no guardan correspondencia con el «gusto personal» sino con la consideración científica, objetiva, de que es el período de esplendor y universalización de las formas de la vida cotidiana americana y de sus artes, en general, de las artes analizadas aquí (pintura, jazz, cine, literatura) aunque con respecto a ésta forma artística última, expertos, como Alfred Kazin (1984), han subrayado que los cien años transcurridos entre 1830-1930 es el lapso dorado, -clásico-, de la literatura americana.

Esta consideración electiva no es fruto del azar sino que sigue la valoración de historiadores generalistas como Max Savelle (1962) que cree que esa época -la sexta de la Historia americana - es la más brillante y universal de la experiencia americana. Aporto como documento significativo su interpretación (1962:539-542). Tras caracterizar el siglo XX como el «siglo americano» razona del siguiente modo lo que llama sexta época de la civilización americana:

"La civilización americana, pues, a mediados del siglo XX estaba de pie, poderosa y brillante, sobre una plataforma que era el mundo..... El más importante aspecto de esta época americana no fue, en consecuencia, su desarrollo y perfeccionamiento interior por grande que está haya sido. Más bien, el más importante y significativo aspecto de la civilización americana en esta etapa fue su fusión, en términos que prometían un jefatura a gran escala, con la creciente y profunda corriente de la civilización mundial, talto mediante la aceptación de los cánones creadores del mundo entero y la exportación de sus propios productos temporales a los mas remotos rincones del globo, como por la aceptación de la dirección entre las naciones del mundo para el logro y el mantenimiento de la paz y de la misma civilización La civilización americana llegaba a su más brillante esplendor en el mismo momento en que el mundo entero estaba comprendiendo la necesidad de la misma dependencia de todas sus partes (ONU, 1945).

De modo paradójico tambien, puede decirse con bastante exactitud que a pesar de la aparente colectivización y reglamentación de la cultura americana, su poder creador nunca había sido tan brillante como a mediados del siglo XX .

Los escritores americanos, los artistas americanos, los compositores americanos, los filósofos americanos, estaban produciendo, probablemente, la mejor literatura, arte, música y filosofía que América había producido hasta el momento. Este trabajo sobresalía en medio de la corriente cultural del mundo entero..... La misma América parecía indecisa sobre si debía retirarse a su reglamentada mediocridad o lanzarse decididamente a un lugar de responsabilidad directora en el mundo de la cultura. Muchos americanos preferían creer que aquí, de nuevo, el genio

de América no había muerto; que la historia americana no caminaba hacia su final, sino que estaba tan sólo en su comienzo".

Las razones que explican el poder cultural americano a mediados del s. XX son complejas. Aunque esta cuestión rebasa el objeto de esta investigación, es pertinente al menos enunciar algunas de sus causas: Destaco seis procesos clave.

El primero de ellos es la migración intelectual y artística que se produce desde Europa a Estados Unidos, fenómeno que ha sido estudiado por D.Fleming y B.Bailyn (1969). Este traslado de intelligentsia fue debido a razones políticas (rechazo y huída de los totalitarismos europeos en confrontación) y de dinámica cultural específica (infraestructura cultural federal sólida, - industria cultural en auge-, amplias oportunidades de trabajo, fascinación por el sueño americano). Este fenómeno favoreció una mezcla de planteamientos y experiencias (entre los inmigrantes y los residentes) de tal manera que el encuentro en escenarios compartidos de libre elección (crear una película u organizar una exposición colectiva para lanzar al mercado un estilo) y obligatorios (los derivados de los compromisos contractuales) enriqueció el acervo común de la cultura americana. Este proceso atraviesa las iniciativas y acciones culturales en Norteamérica y es una característica de la vida cotidiana de los grupos de afinidad cultural como demuestro en los capítulos siguientes, y de modo especial en el catorce, el dedicado al cine.

La segunda cuestión sobresaliente es un hecho cultural de contextura intergeneracional decisivo en el esplendor del que habla Savelle, lo cual constituye una variable general de primera magnitud para situar el marco histórico sociológico de la interacción vida cotidiana- artes entre 1940-1964: La coincidencia en ese período, de clásicos modernistas y maestros de la avant-garde con las nuevas generaciones (visto desde hoy, igualmente clásicos) modernistas, que preludian o suponen el postmodernismo cultural emergente en el último lustro del decenio de los cincuenta.

Relacionando este hecho con la anterior circunstancia se deriva una relación causal que explica de forma directa la generalización sobre el poderío cultural americano de la

postguerra (en cierto modo también consecuencia, de la devastación que sufre Europa por la guerra): no sólo se establece un cruce intergeneracional de maestros ya clásicos, sino que además esta mezcla la componen artistas europeos, inmigrantes y exilados, y americanos representativos de las artes analizadas, con la excepción del jazz y la literatura.

Un tercer factor causal le hallamos en la generalización del consumo cultural como forma específicamente americana, cotidiana, de relación de la obra artística y el público (consumidor). Este hecho, que supone un efecto de la sociedad de masas en la cultura, incrementó la "oferta" de productores de objetos simbólicos, constituyendo de este modo un mecanismo de creación cotidiano, al romperse la tradicional escisión entre la cultura de élite y la cultura popular; este hecho tiene en el período su controversia concreta entre los apólogos y los detractores de la cultura de masas (integrados y apocalípticos según el famoso slogan de U.Eco) y cuyos representantes más genuinos son D. Bell (1974) y E. Shils (1974), entre los integrados y D.Mc Donald (1974) entre los apocalípticos, ocupando los frankfurtianos exilados,- T.Adorno, E. Fromm, H. Marcusse, Horkheimer, H. Arendt....-,) una tercera tendencia analítica crítica no apocalíptica sobre la industria cultural de masas y la cultura de Elite o Alta Cultura aunque sí extraordinariamente crítica contra esa forma americana específica de concebir la cultura (como acto trasvasable a una cinta o soporte posteriormente tratado con medios industriales para su consumo masivo): el film, el disco, el bestseller, la fotografía, la obra gráfica y otros modos comerciales de producción creativa eran considerados por críticos y apocalípticos como rupturas negativas con la tradición de la cultura de élite.

Por el contrario para D. Bell y E.Shils, la cultura de masas significaba la definitiva incorporación de la cultura como hecho cotidiano al conjunto de la población.

Varias décadas después el maximalismo de las tres posturas conforma un hito histórico reseñable pero carente de sentido y validez ya que quienes intervienen entonces en la polémica olvidan que el arte y las artes,- como simbolización expresiva de las colectividades-, es un fenómeno experiencial y cognitivo cuyas formas de trasmisión de élite o populares, no

legitiman su condición y naturaleza. Tal polémica fue una discusión sobre los medios y no sobre los contenidos y los significados.

Aquella disputa sobre las formas instrumentales de divulgación de la cultura me permite acotar el término cultura aquí usado (la expresión simbólica de los significados) dada su naturaleza polisémica, y a recordar con respecto a este factor causal, que el origen del citado antagonismo dialéctico tiene su génesis también en la equívoca caracterización de las artes. Aporto como texto expresivo de este equívoco un texto de A. Toffler (1981:15) que, contradictoriamente, pertenece a una obra enfocada a defender el carácter masivo, la cotidianeidad de la cultura americana de postguerra:

"En cuanto a la palabra cultura, a partir de lo ya escrito, resulta evidente que no doy a la palabra el sentido antropológico de sinónimo de sociedad. Tampoco la uso en el sentido en que la emplean quienes analizan los medios de comunicación de masas desde un punto de vista sociológico; no hablo acerca de lo que ellos llaman culturas de masas. Uso de la palabra en una forma más o menos coloquial como un sinónimo de las bellas artes, lo que los partidarios de la teoría de las élites gustan llamar Alta Cultura. De este modo, con ella me refiero a la pintura, la música, el teatro, la escultura, la danza, la literatura y el arte cinematográfico. No me ocuparé, salvo tangencialmente de la televisión, Hollywood, las revistas de distribución masiva o el jazz, y sólo me interesará ese sector de la radiotelefonía que se dedica principalmente a la música clásica".

Se advierte en esta interpretación una división entre alta cultura y otras artes y medios de comunicación populares. Sobresale ésa distinción entre arte cinematográfico y Hollywood,- la cuál es improcedente ya que la mayor parte del arte cinematográfico allí fue realizado,- aunque la diferenciación alude al criterio de que el cine de Hollywood no es arte por tener una orientación masiva, lo cual es un prejuicio crítico sin relevancia histórico- artística en la actualidad. Sin embargo el que el jazz y el cine de Hollywood aparezcan mezclados con los medios de comunicación de masas es un error de clasificación que expresa una idea significativa con respecto al debate entre cultura de masas y cultura de élite: Las actividades culturales del siglo XX sometidas a formas de producción y comunicación masivas es cultura de masas versus medios de comunicación de masas y no es arte, en el sentido de la Alta Cultura. Esta caracterización y división de las artes tuvo lugar,- en la mitad del siglo-, porque

sus participantes no partieron de una identificación del arte como forma simbólica,- con independencia de su contexto tecnológico y comunicativo-, y de un análisis de las formas artísticas propias del siglo XX, teniendo en cuenta sus valores cognitivos, emotivos y formales, su génesis, artistas representativos, estilos, lenguajes y métodos.

Esta situación hizo que el jazz, el cine, el comic, la radio, la novela negra, las revistas de información semanal y la T.V., así como otros estilos rítmicos populares (rythm and blues, rock and roll, música pop en general) fueran integrados en la categoría de lo comercial/masivo desde el punto de vista de esa polémica sin delimitar contenidos y significados, sin diferenciar su sentido. El proceso industrial no explica todo.

Un cuarto factor es la universalización de un conjunto de músicas procedentes de la comunidad negra como estilos de prestigio y referencia entre la juventud occidental a partir del fin de la II Guerra Mundial. Paradójicamente, esa música es la expresión colectiva de un segmento segregado de la población americana.

Con respecto al jazz y la música popular negra (blues, espirituales, gospel, rythm and blues, soul, funky) no puede olvidarse que durante el período histórico investigado la segregación racial es un factor subjetivo y objetivo condicionante en la articulación de la vida cotidiana en Norteamérica. El brote de la lucha por los derechos civiles según N. Glazer (1975:57) puede fecharse en 1954, siendo los sucesos de Montgomery, Alabama, en 1955,- boicot a la línea de autobuses que, como todas las del Sur, sólo admitía pasajeros negros en la parte trasera-, el hecho histórico común que emplea Neil A. Wynn (1985:363) para datar el momento germinal del movimiento por los derechos civiles. Este contexto no favoreció el reconocimiento cultural del jazz como arte musical americano por la comunidad anglosajona-blanca- protestante (Wasp): la existencia de charts negros (listas de éxitos) y sellos discográficos de raza (race records) son datos corroborativos de la escisión étnico-cultural existente en esa nación en la mitad del siglo. Este aspecto es básico con respecto a la determinación "artística" del jazz en los EE. UU. y no su carácter de música prototípica de la industria cultural como indico en el cap. 13.

El jazz y el cine, a finales del siglo XX, constituyen formas simbólicas reconocidas,- pluralistas en lo estilístico y con períodos histórico-formales específicos-, significativas de las artes del siglo, que forman parte del sistema académico en Europa, EE. UU. y Japón tanto desde el punto de vista de la enseñanza de su historia cuanto desde la preparación técnica para el ejercicio de la profesión. En esta investigación, estas dos artes "no-artísticas" (para los apocalípticos y dialécticos crítico-negativos) forman parte,- junto a dos artes históricas representativas de la alta cultura (pintura y literatura)-, del panel de formas artísticas analizadas expresivas de la vida cotidiana norteamericana ente 1940 y 1964 en tanto que expresiones de la estructura social del mundo de la vida cotidiana de los creadores.

El conjunto de estas artes han sido tratadas de "forma democrática", sin jerarquizaciones o divisiones categoriales ya que siendo una particularidad cultural de la sociedad americana del período la diversidad de estilos y corrientes, constitutivas de la explosión cultural del decenio que vive ese país,- que han interpretado con sentido periodístico A. Toffler (1981) y con rigor analítico D. Bell (1960 y 1977)-, las cuatro prácticas significantes observadas son artes cuya diferencia hay que localizarla no tanto en su aspecto aristocratizante cuanto en la distinta lógica del sentido que, en términos temporales, cognitivos, realizativos y simbólicos, han construido. Además, trato de evidenciar que la interrelación vida cotidiana-artes tiene una forma comparada, de correspondencias e interdependencias entre estas, lo cual es característico del sustrato cultural común que define y construye la estructura social del mundo de la vida cotidiana norteamericana en las casi dos indicciones investigadas.

Un quinto factor explicativo del poderío cultural norteamericano del período se explica por el apoyo institucional del Gobierno Federal y las Fundaciones,- un tipo institucional característico del sistema cultural norteamericano-, a las artes, factor por lo demás decisivo de cara a su cotidianeización y normalización profesional.

Como ejemplo de esta actitud gubernamental, ha de ser citada la experiencia de la W. P. A.⁶⁴ Durante el decenio de los 30, la WPA determinó la vida cotidiana de los artistas norteamericanos. Promovió lazos entre ellos; creó, de facto, un nuevo marco de relaciones. Dore Ashton (1988:66) dice "que el valor obvio que tenía para ellos la W.P. A. era el de comunidad artística".

Según relatan Steven Naifeh y Gregory White Smith (1991:234), *"en las oficinas del Departamento de Fomento de Obras, en el Sindicato de Artistas (creado el mismo año que el Plan de obras de Arte Públicas, 1933), en buhardillas, bares y cafeterías, los artistas se reunían y hablaban y tenían por primera vez, un sentimiento auténtico de comunidad"*. De estas experiencias de interacción compartidas nacieron los grupos artísticos que en los cincuenta alcanzaron el reconocimiento en el mundo occidental.

Los proyectos de la W.P.A. cambiaron también las relaciones de los artistas con la sociedad. Los creadores abandonaron la vida bohemia, estableciendo con el Gobierno Federal una relación laboral estable. El objetivo de los diferentes Programas, en los que participaron pintores, escultores, directores y actores de teatro, escritores y otros, era integrar la cultura en la vida cotidiana. De ese modo las artes cumplían un papel cultural reformador y civilizador. Los diferentes responsables gubernamentales de estos proyectos (H. Hopkins, H. Cahill, y otros) incorporaron las artes a las vidas de los ciudadanos ordinarios.

Los americanos corrientes empezaron a convivir con la actividad artística como regularidad de su existencia colectiva durante el segundo lustro del decenio de 1930. En 1934, el primer Proyecto de Obras Públicas de Arte empleó a 3.700 artistas, produciendo estos más de 15.000 obras, destacando de forma especial las pinturas murales realizadas en edificios públicos. En 1936, había más de 6.000 artistas empleados por la W.P.A.

Fue precisamente ese año cuando Lewis Mumford publicó una carta (30 de diciembre) en *The New Republic* dirigida al Presidente Roosevelt, - dado el acoso de sectores políticos del país

⁶⁴ Works Projects Administration (administración para Proyectos de Trabajo), es la denominación de una agencia gubernamental establecida en 1935 por el Presidente Roosevelt (rediseñada en 1939), que desarrolló amplios programas de construcción y mejora con la finalidad de dar trabajo a los desempleados. El Proyecto Federal de Arte y el Proyecto Federal de los escritores fueron dos de sus programas.

hacia estos Proyectos-, en la cual defendía la necesidad de apoyar y consolidar esta significativa iniciativa política del New Deal. Decía en ella (Ashton, 1988:73)...

"Nada que no sean los recursos colectivos de nuestro país en su totalidad ha demostrado ser competente para llevar las bellas artes a las vidas de los americanos corrientes".

Richard Hofstadter (1969:395-396) en una expresiva interpretación de la personalidad del Presidente Roosevelt, cuenta la siguiente anécdota explicativa de su apoyo a los diferentes Programas y Proyectos de apoyo a las Artes:

"Cuando aún se estaban estructurando los programas de ayuda, al iniciarse la primera etapa del New Deal, alguien le indicó que un gran número de pintores competentes se hallaban en la más completa miseria y totalmente desamparados. Ahora bien, Roosevelt no tenía ninguna afición a la pintura, estaba muy poco interesado en los problemas concretos de artistas y escritores como grupo social y, desde luego, carecía de toda teoría preconcebida respecto a la responsabilidad del Estado en la vida cultural del país; pero a pesar de estas premisas negativas, su decisión de incluir a este sector de la sociedad en los planes de ayuda surgió inmediata y espontáneamente." ¿Porqué no?-contestó-. También ellos son seres humanos y tienen derecho a vivir. Pienso que lo único que saben hacer es pintar y me imagino que siempre habrá gente que aprecie y compre sus cuadros". Así fue como los pintores pudieron beneficiarse también de la ayuda de la CWA. Posteriormente, y ya bajo la W.P.A., se incluyó asimismo a músicos, bailarines, actores, escritores, historiadores, y hasta a los estudiantes que trataban de

costearse los gastos de la Universidad. Toda una generación de artistas e intelectuales recibió el mecenazgo indirecto de Roosevelt durante este período experimental y quedó unida mediante lazos indisolubles al New Deal y al liberalismo de su fundador".

La W.P.A. canalizó la vida en común de los artistas, normalizando sus relaciones con otros grupos e instituciones sociales, integrando su acción y experiencia compartida en el tejido habitual de la vida colectiva, siendo a su vez el marco fundacional de los nuevos grupos y movimientos y de sus lenguajes, estilos y métodos. La W.P.A. los «preparó» para los nuevos encuentros y compromisos que establecerán los actores tras la victoria aliada en la segunda Guerra Mundial, confrontación que supuso, por otra parte, el fin de las subvenciones y salarios a los artistas tras siete años de "empleo". Una nueva comunidad con conciencia de grupo se constituía, pasando a formar parte del mundo de la vida cotidiana. Esta situación, propiciada desde el poder político, fue el resultado de la acción reivindicativa de los artistas quienes,- a través de organizaciones como el Grupo de Artistas Parados (1933) y el Sindicato de Artistas-, lograron su reconocimiento legítimo por el Gobierno Federal como grupo profesional específico, como parte activa de la sociedad.

Esta experiencia de cultura de masas institucionalizada,- no industrial-, precedió el carácter ordinario que las artes adquirirán a partir de 1945: Para los grupos de creadores, y para los ciudadanos corrientes, que residían en las grandes ciudades sobre todo (en 1935 había 1.499 trabajadores del Proyecto en once estados; de ellos el 79%, vivían en Nueva York), la vida cotidiana y las artes, la cultura, empezaban a conformarse como una relación rutinaria y común (compartida).

Con respecto a las Fundaciones estas son una tipología institucional tradicional en la sociedad civil norteamericana. Según Shepard Stone (1989:15) en la actualidad hay más de 25.000 Fundaciones, con unos recursos totales de más de 50.000 millones de dólares. Este tipo de Instituciones son el resultado de 125 años de desarrollo industrial, y sobre todo, la

consecuencia de esa característica de la vida norteamericana, como ya advirtiera Tocqueville (1988:184-188), cuál es la asociación voluntaria de los ciudadanos para desempeñar tareas públicas .

La importancia histórica en la vida cotidiana en general, y en la vida cultural/artística en particular, de las Fundaciones Norteamericanas es ya un tópico del tipo de sociedad que constituye EE.UU. Victor Pérez Díaz (1992:44) ha señalado que *"el núcleo fundamental de aquellas Fundaciones americanas llevó a cabo actividades de evidente interés colectivo, de efectos, en general, benéficos para el desarrollo de la sociedad civil. Movilizaron aquellas capacidades.....de filantropía, altruismo, y amor al lejano. Capacidades que, en una sociedad civil como la norteamericana, resultaron ser extraordinarias. Porque, contra lo que pretende un estereotipo habitual, ocurre con frecuencia que las gentes libres, que funcionan en sistemas de economía de mercado y de propiedad privada, y en sistemas de democracia liberal, son generosas"*.

Con respecto a los servicios que cumplen las Fundaciones Norteamericanas,- sigue diciendo Victor Pérez Díaz (1992:45)-, *actúan en los siguientes campos: la salvaguardia de memorias e identidades colectivas, la investigación científica, la beneficencia y el arte y las humanidades"*. Según V.P.D.(1992:45) las Fundaciones *"pueden facilitar la creación de situaciones donde quizá se lleguen a dar experiencias individuales auténticas en el enfrentamiento con el arte y las humanidades, es decir, situaciones no dominadas por la lógica del snobismo social, de la ostentación del poder y del comercialismo"*.

Ciertamente, las Fundaciones, para la creación artística y para el disfrute y uso cotidiano de las mismas por los ciudadanos americanos, han sido históricamente decisivas. Jim Joseph (1989) señala cómo a diferencia de los países europeos, las ayudas gubernamentales a las artes,- salvo la experiencia histórica de la W.P.A.-, son comparativamente parcas en los EE.UU.

Según Joseph (1989:33) *"el boom artístico norteamericano no se hubiera producido sin las ayudas constantes y generosas de las Fundaciones"*. Desde este punto de vista las Fundaciones, como W.H.White (1968:220) ha recordado, se han asignado la tarea de *"hacer lo que otros no pueden o son demasiado ciegos para efectuarlo"*. Los grandes nombres simbólicos de las Fundaciones estadounidenses (Carnegie, Rockefeller, Ford, Guggenheim) revelan, con su actuación, una voluntad conforme a la mentalidad cooperativa y práctica de la vida colectiva americana y una vía experiencial

singular de enraizar la cultura en el conjunto de las instituciones democráticas. No en vano escribió A. de Tocqueville (1988:294) que *"la verdadera cultura nace principalmente de la experiencia"*. El ámbito de actuación de las Fundaciones norteamericanas han rebasado su marco geográfico actuando en el mundo entero. La Fundación Ford, por ejemplo, durante los decenios de 1950 y 1960, creó la Universidad Libre de Berlín o el Instituto Internacional de Estudios Estratégicos en Londres.

Pero para las artes y su cotidianeidad en los EE.UU., en ese período y con posterioridad, las Fundaciones Rockefeller y Guggenheim son instituciones emblemáticas en el apoyo a las artes y su instalación. Son referentes culturales de la vida diaria norteamericana.

El Museo de Arte Moderno de Nueva York (M.O.M.A.), vinculado desde su nacimiento (1929) a la familia Rockefeller y a su Fundación, es el santuario mundial de las artes del s. XX. El M.O.M.A. ha sido para los artistas norteamericanos y europeos (y para los artistas europeos exilados) una institución estimuladora de la creación y de contacto rutinario de las artes con los ciudadanos normales residentes en Nueva York y por supuesto para todas aquellas personas del resto del mundo que visitan la Gran Manzana. El Moma colaboró con los Proyectos Federales de Apoyo a las Artes ya descritos realizando exposiciones históricas (en la medida que son precedentes del expresionismo abstracto de los 40),- como Nuevos Horizontes en el arte americano(1934)-, siendo director del Museo Alfred Barr, uno de los actores capitales del boom artístico y la explosión cultural que empieza a gestarse en el decenio de los 30.

La labor de mecenazgo del M.O.M.A., en lo que se refiere a las artes en los EE.UU. tiene su punto álgido en el período que abarca esta investigación. En los primeros años del decenio de los cuarenta tal institución empieza a adquirir, como relata Alfred Barr (1986:227) cuadros de J. Pollock (She Wolf, 1943), Motherwell (1944) y Gorky (1946). Estas adquisiciones supusieron el reconocimiento de los pintores de acción, de los expresionistas abstractos, de la Escuela de Nueva York, la primera escuela y el primer estilo americano de pintura universalmente valorado que influyó cognitiva y técnicamente en posteriores estilos y

tendencias americanas y europeas. Según Sam Hunter(1984:24-32) entre 1949 y 1969,- bajo la dirección de Rene d'Harnoncourt y la presidencia de John D.Rockefeller-, el Museo se consolidó como centro internacional de las artes, ampliándose sus departamentos al cine, la arquitectura, el diseño, la escultura y la fotografía.

Con respecto a la Fundación Guggenheim, ésta fue el resultado del esfuerzo de Solomon R. Guggenheim y de su esposa Irene Rothschild. Coleccionistas privados de arte,-práctica común de la élite americana del poder a lo largo del siglo-, "celebridades" en el sentido definido por Wright Mills (1978:74),- "*personas que no necesitan identificarse*"-, crean en 1937 dicha fundación para exponer el resultado de sus inversiones.Thomas Krens (1991:25) emplea los propios estatutos de la Fundación para especificar la razón de su constitución. . . . "*la promoción, el fomento y la educación en materia de arte y la ilustración del público*": Es un párrafo sumamente expresivo del leitmotif de un Museo que, pasando por diferentes etapas, abre sus puertas,- con su imagen más común (el proyecto de Frank LLOYD Wright)-, el 21 de Octubre de 1959, hecho que originó la asistencia de unas tres mil personas a la inauguración (ver anexo documental fotográfico).

Desde 1976 la colección Peggy Guggenheim de Venecia, sobrina del fundador, forma parte integral de la Fundación. Según Krens (1991:41), esos fondos completaban algunas carencias estilísticas,- surrealismo y pintura gestual norteamericana de postguerra-, del Museo Guggenheim. Peggy Guggenheim es una de los actores sobresalientes de la escena cultural europea (funda en la preguerra, en 1938 (Londres), la Galería Guggenheim Jeune, con la colaboración de Marcel Duchamp y Samuel Beckett) y sobre todo, en lo que nos interesa, de la postguerra. Su Museo-Galería Art of This Century de la calle 57 en Nueva York, abierto en 1943, expone en 1943 por primera vez a Jackson Pollock. Cuenta la protagonista en su autobiografía (1990:329) que:

*"desde aquel momento hasta que me fuí de América, es decir
de 1943 a 1947, me dediqué en cuerpo y alma a Pollock".*

De aquella exposición Alfred Barr adquirió She-Wolf para el M.O.M.A.: Este hecho supone

la primera compra simbólica de la nueva pintura americana y evidencia, también las conexiones simbólicas y sociales existentes entre la élite cultural neoyorquina. A su marcha a Europa, la Guggenheim (1991:333) dejó como heredera espiritual de su trabajo a Betty Parsons:

"Sabido que ella estaba allí para ayudar a los artistas desconocidos, dejé mi colección en un almacén y me fui tranquila a Europa, con mis dos perros, para no volver hasta el cabo de doce años".

Betty Parsons fue una de las Galerías decisivas del expresionismo abstracto.

Las acciones gubernamentales del período (La W.P.A. es liquidada en 1942) y las Fundaciones, de cuya acción hemos descrito algunas claves esenciales con dos ejemplos tópicos (Moma y Guggenheim Museum) constituyen datos historicosociológicos claves, explicativos del desarrollo de las artes como práctica profesional factible para los ciudadanos norteamericanos y europeos, nacionalizados o emigrantes en las grandes ciudades culturales (Nueva York, Chicago, Boston, Los Angeles, San Francisco, etc). La posibilidad de un salario regular y el apoyo de las Fundaciones a los nuevos estilos, liberaron a los grupos artísticos de la incertidumbre y la vida bohemia y errática, creando un marco legitimador para la creación y convirtiendo la actividad creativa en una posibilidad real, cotidiana, y no en un esfuerzo profesional quimérico, cuyo reconocimiento no tenía fecha ni valor. Este es un hecho sociológico de primera magnitud del período, que explica la cuantificación y la masificación de la actividad creativa en las artes durante el decenio de los cincuenta y que hizo de la cultura una dedicación accesible para todos, pasando a formar parte del sentido común,- caracterizandole-, y de la imagen simbólica de las grandes metrópolis citadas.

Esta circunstancia estructural es especialmente relevante para nuestro propósito específico- las relaciones entre la estructura social del mundo de la vida cotidiana y la formación del sentido artístico- ya que la existencia de una infraestructura cultural estable,- apoyo gubernamental, Fundaciones, industria cultural de masas, empresas de cultura de élite-, de

carácter diverso e interrelacionada, produjo en dicho período una socialización de las experiencias de los actores y los grupos, originando acciones culturales continuas e impulsando por un lado la innovación y por otro, la explosión del consumo cultural y la información del mundo de la cultura en los media.

Un sexto proceso es destacable: La influencia de los mass media en la explosión cultural de los cincuenta, en la cotidianeización de la cultura y en la lógica de la interacción focalizada y no focalizada de los procesos creativos.

Los medios de comunicación de masas en Estados Unidos constituyen un fundamental instrumento de producción y socialización cultural. Históricamente y como Paul Flichy (1982:160-167) ha demostrado, la industria cultural de masas (el cine, el disco, el libro), y las empresas electrónicas audiovisuales son diferentes estructuras o divisiones interferidas por las grandes corporaciones de la comunicación de masas, que se caracterizan por la producción de un objeto cultural entendido como un proceso compuesto por un medio, unos contenidos y un soporte (el disco, el film).

Para el tipo de macroempresa citada, la cultura, la información y la investigación de nuevos medios y soportes es comunicación para su consumo masivo. El consumo masivo de la cultura impulsa la comunicación de los actores entre sí, al hacer común y cotidiano, - no privado y excepcional-, el material simbólico lanzado al mercado, entendiendo por tal un conjunto de reglas definidas por los agentes e instituciones actuantes en una economía de libre empresa y en un sistema democrático liberal. Las grandes corporaciones históricas norteamericanas como R.C.A., C.B.S. o Warner son ejemplos de empresas globales de comunicación y cultura, empresas que apoyándose en la investigación social aplicada (encuesta estadística y análisis de contenido sobre todo), en el marketing y la publicidad, así como en las modernas técnicas de organización empresarial, han hecho de la cultura y la comunicación, una actividad industrial tradicional en EE.UU.

Esta situación favoreció el boom cultural de los cincuenta: la cultura y las artes se hicieron accesibles a la gente mediante actos cotidianos como la compra de un disco o libro en un

establecimiento comercial o el pago de un ticket,- mediante el cual entras en una sala de cine, y otras rutinas (lectura en la prensa diaria o en los magazines especializados de información cultural, audición y visión,- radio y televisión-, de películas, programas musicales y literarios, de artes plásticas). Destacan en este contexto el incremento de performances culturales en vivo, las representaciones de tribuna que llama Goffman...danza, teatro, música....

Estas realidades múltiples combinadas, empresarialmente suturadas entre sí (medios de comunicación de masas e industria cultural) hicieron que las artes y la cultura- proceso que comienza en el decenio de los veinte- formaran parte del sentido común, constituyendo un nuevo elemento de comunicación compartida. Es pertinente señalar que esa explosión cultural a la que alude Toffler (1981) ha de ser contextualizada: para Rostow (1973:107) 1946-1956 es "*una década de ocupación plena crónica*", de perfeccionamiento de la revolución de los bienes duraderos de consumo que se inicia en los años veinte(1920-1955 es para Rostow el período del consumo en masa, iniciándose en 1955 un proceso productivo orientado hacia la calidad). Pero la importancia de los medios de comunicación de masas como divisiones de las grandes corporaciones de la comunicación no explican, en lo que se refiere a esta investigación, el proceso de normalización que las artes conocen en el período explorado, aún siendo un factor estructural relevante.

Los medios de comunicación de masas popularizan a los artistas, actuando como pantallas y cajas de resonancia en la legitimación y el reconocimiento de su éxito. Este hecho facilita la familiarización de la gente con ellos, su mitificación e imitación social, así como la regeneración de la imagen del artista como una profesión de prestigio, lo cual hace que tal ocupación sea una meta vital factible. Con independencia de la incidencia que la divulgación masiva de la imagen pública del artista pueda tener y tenga en su narcisismo, ésta circunstancia (reportajes, críticas, entrevistas, fotografías, noticias) favoreció la proliferación de grupos artísticos en el período, impulsó la interacción cotidiana de los grupos artísticos, e hizo que las biografías de los creadores más brillantes y populares fueran algo cotidiano para sus fans y los ciudadanos en general...músicos, directores de cine, actores y actrices,

pintores y escritores y otros personajes representativos de los diferentes roles que conforman los mundos artísticos ocupaban los mass media junto a otros asuntos y actores de interés general. En este sentido es necesario destacar la importancia de la televisión (en 1956 se habían instalado televisiones en el 86% de los hogares), como instrumento cotidiano por excelencia en la transmisión de la producción de sentido cultural, especialmente con relación al cine y a la música en tanto que actividades creativas adaptadas a un medio audiovisual. Por último, para la vida diaria, intercomunicación y fines de los artistas, los medios de comunicación de masas supusieron un medio de extensión de su imagen social y forma de interacción no focalizada: Para los artistas los medios de comunicación de masas pasan a ser un referente temático habitual en su creación; la alienación que entronizan, la apropiación de imágenes e historias leídas, oídas y vistas y el empleo de periódicos como componentes de las nuevas propuestas plásticas (pop art, sobre todo), son diversos ejemplos de empleo de los medios como instrumentos interactivos no focalizados. En efecto, los media como instrumento de alienación será uno de los temas culturales del período más divulgados y "trabajados" por los artistas (a partir de los beats, sobre todo). Los medios emiten información, historias, imágenes cotidianas que los artistas manipulan, recrean y transforman según sus reglas de procedimiento. Es por esta razón por lo que los media son un "instrumento" para la expresión cultural y la creatividad estética. Ciudadano Kane (1940), de Orson Welles, es un clásico ejemplo de empleo de estos medios como marco creativo.

Pero además la adopción de fragmentos de periódicos con fines significativos y plásticos es una tradición característica del arte moderno, en concreto del collage, como H. Wescher (1976) ha demostrado. Los fragmentos gráficos, provenientes de la prensa y otros, constituye uno de los materiales más comunes. En los EE.UU., esta pauta se mantiene y renueva, - sobre todo a principios de los sesenta con el uso que, los artistas pop harán de la prensa y el comic. Sin embargo, no es este un hecho que ha de ser valorado de forma aislada ya que la utilización de objetos, escenas y símbolos, de la vida cotidiana urbana, - el mundo objetual y simbólico de la calle-, es frecuente en el mundo creativo moderno, radicando en este

aspecto una de las razones de la dimensión comunicativa, y popular, de los estilos y lenguajes artísticos estadounidenses.

La migración intelectual y artística que se produce de Europa a EE.UU. durante 1930 y 1960, la confluencia de maestros clásicos, modernistas y postmodernistas en el período analizado, la masificación del consumo cultural, los proyectos gubernamentales del New Deal de apoyo a las artes y el rol benefactor y patrocinador de las Fundaciones, el paradójico incremento del prestigio de la música popular negra en la población blanca y la influencia de los media en la divulgación de la imagen de la cultura como mundo social cotidiano, constituyen los seis factores explicativos clave del desarrollo espectacular de las artes en los EE.UU.

Estos factores transformaron intelectual y vitalmente los escenarios de relación, creación, convivencia, actuación y divulgación tradicionales de las artes, creando una nueva situación, unos nuevos marcos de referencia caracterizados por la espontánea incorporación de la experiencia cotidiana a la acción creativa.

La pintura, el jazz y el cine -y en un menor grado la literatura- conocen un proceso de expansión sin parangón en el siglo en el período de configuración de la sociedad afluyente, de la sociedad de consumo. Es el momento más feliz del sueño americano así como el de la creación de la imagen moderna americana y de su estilo de vida, exportado al resto del mundo con éxito comercial.

En términos políticos, el período comienza con el fin del New Deal y finaliza con el fin de la Nueva Frontera, de F.D. Roosevelt a J.F. Kennedy. Analizo, a partir de ahora, esos procesos de interacción entre la vida cotidiana y la creación artística en dos pasos: primero, por separado -cada una de las artes (cap.12,13 y 14)- y después de modo comparado, estableciendo nexos relacionales entre las artes.(cap.15).

XI.DE LA EXPOSICION,CLASIFICACION Y ANALISIS DEL MATERIAL

DOCUMENTAL

Con antelación al análisis documental, desarrollo en este apartado el método con que ha sido organizado el material que a continuación de este capítulo se presenta.

La exposición del material documental posee un itinerario análogo: En primer lugar realizo una descripción historicosociológica sintetizada de los procesos de configuración de los grupos artísticos en pintura (cap. 12), jazz (cap.13), y cine (cap.14), así como aquellas agrupaciones multidisciplinares significativas del período investigado (cap.15), no constituyendo la literatura un capítulo autónomo, siendo, sin embargo, distribuido el material documental relativo a esta forma artística entre los capítulos citados (sirviendo, por tanto, los materiales literarios utilizados-análisis formales de expertos, y fragmentos de novelas y poemas-, de documentos expresivos del período y analógicos a la estructura social del mundo de la vida cotidiana y a su influencia en el sentido cultural entre 1940 y 1964). Para materializar este fin, relaciono la constitución y decantación de los diferentes grupos artísticos y comunidades creativas con el mundo de la vida cotidiana que les enmarcó y significó. Empleo para ello:

- 1) Fuentes primarias: fragmentos documentales significativos procedentes de Memorias, autobiografías, cartas, entrevistas, conferencias, artículos y otros materiales relatados por los actores representativos de las formas artísticas observadas y por otros actores protagonistas del período cultural analizado. Del mismo modo uso el material simbólico creado/recreado- películas, canciones, poemas, novelas- de los actores culturales en la medida que son documentos expresivos de la época examinada. Para la plasmación visual del mundo de la vida cotidiana, presento un bloque fotográfico al final de cada capítulo. Son reproducciones de grupos de afinidad cultural, sesiones de trabajo cooperativo, escenas de películas, cuadros, representaciones de tribuna e imágenes de la vida cotidiana.

- 2) Fuentes secundarias: datos, análisis y generalizaciones procedentes de investigaciones, ensayos y artículos de sociólogos, historiadores del arte, teóricos del arte y la estética,

críticos, antropólogos y otros tipos de científicos sociales y analistas culturales.

Tales documentos expresivos evidencian las definiciones de los actores de las situaciones que protagonizan y contrastan los datos documentales secundarios y primarios utilizados. La finalidad es estrechar los márgenes de verosimilitud entre los documentos históricos usados y los materiales autobiográficos y biográficos elegidos relativos a las visiones, experiencias y acciones de los actores, en la medida que un supuesto fenomenológico básico que fundamenta el discurso de la sociología interpretativa es que lo que los actores dicen y hacen es consecuencia del modo en que definen su mundo, mundo que es pertinente empíricamente observar y analizar desde dentro.

Mediante el análisis documental categorial, -forma específica del análisis de contenido que empleo-, selecciono del conjunto de documentos secundarios y primarios clasificados (investigaciones y generalizaciones de expertos culturales del período, declaraciones personales de los actores y de informantes clave, canciones, novelas y poemas, películas, cuadros y fotografías), fragmentos textuales y fotográficos, presentándoles como bloques separados del desarrollo textual general. La muestra documental expuesta permite el análisis e interpretación de los datos y la formulación de conclusiones, la construcción de las inferencias de la investigación. Los criterios de selección de esta muestra fueron los siguientes:

- a) Potencial cualitativo del documento: significatividad y representatividad de la unidad de registro y contexto elegida según el marco teórico y el objeto de la investigación. La mayoría de las fuentes citadas y de los fragmentos documentales expuestos expresan la relevancia histórica de la experiencia, la acción y la espontaneidad/ improvisación como regularidades socioculturales del período investigado.
- b) Pertinencia de la fuente y el documento empleado: Las citas histórico-estilísticas, -y culturales en general-, así como los documentos expresivos usados corresponden a historiadores, sociólogos, analistas y críticos especializados en el período

examinado, siendo algunos de ellos actores del mismo. De igual modo, los documentos personales presentados corresponden a actores e informantes claves (personas pertenecientes al mundo cultural y cotidiano observado que poseen datos privilegiados sobre él) representativos de la época cultural analizada. La pauta de representatividad deviene de la observación y análisis de las fuentes secundarias utilizadas.

c) Riqueza sociolingüística y expresiva de los párrafos aislados y separados para su análisis.

Partiendo del supuesto de la dimensión social del lenguaje, la interacción social y el conocimiento del sentido común de la vida cotidiana, no existirían como tales objetos de investigación sino se considerara el lenguaje y las formas de comunicación verbal y no verbal como aspecto constitutivo de las relaciones cara a cara y de la interacción no focalizada. De modo más específico, el lenguaje artístico y cotidiano forman parte del acervo de conocimiento de una comunidad social.

Una vez estructurado y analizado el material del modo descrito y referido a cada una de las artes investigadas, analizo en el capi.15, sus analogías y recurrencias, no ya en torno a las variables o categorías guía-las regularidades-, como tales (unidades de registro) sino como atributos cualitativos de los grupos y estilos analizados, formados y desarrollados a partir de la interacción de las vidas diarias de sus componentes con otros mundos, vidas, imágenes y lenguajes cotidianos. El análisis comparado tiene por objeto especificar un conjunto de características genéricas,- no singulares de un arte en concreto, sino del conjunto de las formas simbólicas-, denotativas de la finalidad transdisciplinar de los grupos artísticos del período investigado (1940-1964): esto es, de la intención de los actores de crear unas pautas cognitivas y metodológicas de creación afines al conjunto de las artes.

XII. LA PINTURA: GRUPOS, INTERACCION, METODOS

XII.I. ESTILOS Y TENDENCIAS

Durante el período de esta investigación tuvo lugar la consolidación de un estilo pictórico cuya denominación más generalizada responde a la expresión "expresionismo abstracto". Aunque se le superponen otras caracterizaciones como Pintura de acción (action painting) o Escuela de Nueva York y otras definiciones (impresionismo abstracto, intrasubjetivismo, surrealismo abstracto), ninguna ha alcanzado la notoriedad de la primera descripción. Según Peggy Guggenheim (1990:327), el término expresionismo abstracto fue fundado por Robert Coates, crítico de arte del New Yorker,

"siguiendo el ejemplo de los abstractos y los surrealistas europeos refugiados en Nueva York".

Barbara Rose (1986:73), anota que, si bien Coates fue el primero en definir la nueva pintura como expresionismo abstracto, tal expresión fue inventada por Alfred Barr a propósito del trabajo de Kandinsky y de los expresionistas alemanes de los años treinta.

La noción Escuela de Nueva York,- su denominación-, fue obra del pintor Robert Motherwell, uno de los primeros activistas del nuevo movimiento pictórico (en 12.6 recojo la declaración de Motherwell sobre las circunstancias de la creación de la Escuela).

Pintura de acción es un concepto creado y desarrollado por uno de los teóricos del nuevo estilo, Harold Rosenberg, en su texto Los pintores de acción norteamericanos publicado por Art News en 1952. Este escrito es uno de los documentos canónicos del expresionismo abstracto y de la Escuela de Nueva York.

Destaco cuatro ideas características del texto de Rosenberg (1971), que a su vez definen el estilo expresionista abstracto de la Escuela de Nueva York:

1. "En un momento dado la tela empezó a parecerle a un pintor norteamericano tras otro, una arena en la que obrar-

más que un espacio en que reproducir, reinventar, analizar o "expresar" un objeto, real o imaginado. La tela sería para un acontecimiento, no para un cuadro". (1971:28-29)

2. "Una pintura que es un acto es inseparable de la biografía del artista. La pintura misma es un "momento" de su vida. (1971:31)"

3. "La nueva pintura rompió toda diferencia entre arte y vida". (1971:31)

4. "Como el pintor se convirtió en actor, el espectador debe de pensar en términos de acción: su principio, duración, dirección-estado psíquico, concentración y relajación de la voluntad, espera alerta. Ha de convertirse en conocedor de las gradaciones entre lo automático, lo espontáneo, lo evocado". (1971:33)

En otro texto, Rosenberg (1977) acota las ideas contenidas en esta histórica definición de la nueva pintura. Dice,

"en la historia de los estilos pictóricos, desde el Renacimiento, la acción es una manera de dibujar y de emplear el color que tiende a alternar con la inmovilidad. Sin embargo, la acción en el arte de los últimos cincuenta años tiene propósitos mucho más amplios que el estilo; busca su integración en la vida y desborda a la pintura más allá de lo estético, hasta las cuestiones de política, ética, psicología y el porvenir de la pintura. En efecto, la acción del arte del siglo XX significa un rechazo de la estética como objetivo. Al principio la pintura de acción fue un método de creación, no un estilo".

Estas generalizaciones de H. Rosenberg sobre la pintura de acción proceden de John Dewey

y su concepción del arte como experiencia que analizo en el capítulo 6.1 de esta tesis (véase al respecto el octavo aserto, el que se refiere a los artistas que aprenden por su obra a medida que ésta marcha, a ver y sentir lo que no formaba parte de su plan y propósito originales).

Sin embargo las valoraciones de Rosenberg de la nueva pintura,- del estilo expresionista abstracto-, evidencian que para los artistas americanos la obra, además de ser un proceso (work in progress), es una acción, un acontecimiento, inseparable de la vida, hasta el punto de considerarla un momento de ella.

Es un método de creación que plantea al espectador pensar en los mismos términos que el creador actúa: no es la pintura una actividad separada de la vida cotidiana de sus creadores; es una actividad corporal y mental constitutiva de ella. Esta idea sedimentará la configuración de los diferentes grupos artísticos hacedores del estilo, de la nueva pintura americana.

De este modo la pintura de acción (action painting) es la característica formal sobresaliente del estilo practicado por la Escuela de Nueva York, el expresionismo abstracto. El nuevo estilo pictórico "americano" tendrá como protagonistas, entre otros artistas, a Jackson Pollock, Barnett Newman, Mark Rothko, Willen De Kooning, Ashile Gorky, Robert Motherwell, Franz Kline, Clifford Still, Ad Reinhardt, Adolph Gottheb, William Baziotés, Mark Tobey, Bradley Walker Tomlim, Philip Guston, Helen Frankenthaler, los españoles José Guerrero y Esteban Vicente.....

William Rubin, director del M.O.M.A. (1982:17) ha señalado que

"a partir de Pollock, la pintura americana ha llegado a ser una pintura mundial en el sentido hegeliano (welthistorisch), es decir un suceso histórico de importancia mundial".

Parafraseando a W. Rubin, un nuevo estilo de pintura se configura a lo largo de los cuarenta, estando consolidado como tal a comienzos de la década de los cincuenta. Según Clement Greenberg(1979:191) estos pintores,

"proceden de diferentes direcciones estilísticas y si estas

convergen en un punto es gracias en buena medida a una vitalidad, una ambición y una inventiva comunes en relación con una tradición y un lugar dados. Sus obras sólo muestran rasgos estilísticos uniformes cuando se comparan en términos muy generales con la de artistas que trabajan, o trabajaron en otros momentos, lugares o relaciones".

Esa "ambición" para constituir un estilo convergente consecuencia de la suma de las individualidades, era la pretensión de constituir una pintura americana universal, lo cual suponía romper con la tradición nativista y provinciana del arte norteamericano. Dice Greenberg (1979:207),

"este país no había hecho aún una sola aportación a la corriente principal (mainstream) de la pintura o la escultura. Y la firme decisión de terminar con esta situación era lo que más unía a los expresionistas abstractos".

Este ideal aglutinó a los artistas americanos del período, siendo la espontaneidad del gesto, la improvisación, la acción de pintar como momento cotidiano y el cumplimiento de la experiencia por la experiencia misma (Dewey, 1949:124) los mecanismos vitales e inventivos comunes que definieron la nueva pintura. Las reglas técnicas y principios instrumentales de ejecución fueron el dripping (goteo de la pintura sobre la superficie del lienzo), pour and spatter (derramar y salpicar) y la concepción all over del cuadro,-colocación de éste en la pared o suelo y distribución de sus elementos, de forma regular, sobre su totalidad.

El expresionismo abstracto según refiere C.Greenberg (1977:24) "colapsó" en 1962. "El aburrido" expresionismo abstracto fue sustituido por el "divertido" Arte Pop, según señalara Tom Wolfe (1976), haciendo gala de un juego de oposiciones lingüísticas de signo descriptivo, no valorativo.

En 1962, el arte pop ya está consolidado en EE.UU. R. Rauschenberg, J.Johns, y J. Dine entre otros, a mediados de los cincuenta, y partiendo de los planteamientos del expresionismo

abstracto, incorporan a sus obras imágenes y objetos de la cultura cotidiana americana, prefigurando el Arte Pop. Otros estilos y acciones artísticas complementan la consolidación y auge de este estilo. Así, Allan Kaprow, en 1959, en la Galería Reuben de Nueva York realiza su primer happening titulado 18 happenings in 6 parts. Antes (1951/1952) en el Black Mountain College (experiencia educativa y creativa interdisciplinar que trato en el capi.15), John Cage, Robert Rauschenberg, J.Johns y Merce Cunningham ya habían realizado los primeros acontecimientos multiartísticos. Kaprow, deudor de las experiencias de la Pintura de Acción de Pollock y de los conceptos del arte como suceso de Cage,- sobre todo la idea de que lo decisivo es la acción espontánea, la experiencia misma, y no el acabado de la obra redondeada según un plan (mediante bocetos o modelos) preconcebidos-, inaugura un nuevo tipo de acción artística que consolida la integración del arte en la vida. Afirma Simón Marchan al respecto (1988:197) que *"el happening se convierte en acontecimientos casuales, improvisados en una vida cotidiana monótona"*.

La pintura abstracta de los sesenta, que Greenberg denominó Abstracción Postpictórica y cuyos aspectos definiera Michael Fried (1978), recibió diferentes etiquetas (Hard edge- borde duro-, color field- campo de color-) pareciéndome la más adecuada la empleada por M.Kozloff (1985:120) de "abstracción sistémica" por su valor conceptual. Tuvo en un grupo de artistas como M.Louis, F.Stella, L.Poons, J.Olitski, y K.Noland a sus ejecutores más representativos, siendo una de las tendencias continuadoras del expresionismo abstracto. A partir de 1964, según Gaye Tuchman (1981) y partiendo de la influencia del expresionista abstracto Barnett Newman, de Frank Stella, del escultor A. Caro y de la crítica B. Rose, se desarrolla el estilo Minimal, también llamado Cool Art, un enfoque que tendrá su manifestación homóloga en la música (La Monte Young, Terry Riley, Philip Glass...) y cuyos más destacados representantes (D.Judd, D.Flavin, C. André, R. Ryman, R. Mangold, etc, etc), producirán su obra más significativa a lo largo de los años sesenta y setenta. El término -Minimal- fue acuñado por el filósofo Richard Wollheim en 1965. Según E. Luci-Smith (1983:377), el citado pensador creó esta marca *"para describir ese tipo de objeto contemporáneo"*

que parecía basar su valor artístico en una paradójica falta de contenido artístico". El proceso de vincular arte y vida proseguía de la mano de nuevos grupos y movimientos artísticos.

Siguiendo las recomendaciones de K. Mannheim sobre la eficiencia de la historia del arte como disciplina capacitada para fechar y caracterizar los rasgos de un grupo, movimiento, estilo o escuela, he expuesto y descrito en esta introducción aquellas manifestaciones artísticas englobadas en el marco histórico de la investigación, lo cual implica la realización de algunas observaciones.

En primer lugar examino a partir de ahora los contextos, situaciones, y escenarios y temas que sedimentaron la configuración de los grupos artísticos y sus métodos de creación. Nuestro análisis se centra en los pintores de acción/ en los expresionistas abstractos/ en la Escuela de Nueva York, por ser este movimiento,- en el sentido anteriormente indicado por Greenberg-, el que nace, se desarrolla y "muere" (desde el punto de vista del estilo de referencia de una época) durante la fecha de inicio y cierre de la exploración. El arte pop y el happening también nacen,- y se consolidan-, durante ese período pero su despliegue tuvo lugar a lo largo de la década de los sesenta y setenta. Los grupos y experiencias que conforman (La Factory de A. Warhol, por ejemplo, nace en 1964) los estilos citados conocen su impulso más álgido a partir del límite histórico superior establecido en esta investigación. Por esta razón, aunque no analizo los procesos de interacción grupales de ambos,- lo cual nos situaría en este momento, en la actualidad-, les incluimos en algunos apartados (América como tema, Documentos personales) de este capítulo y en el capítulo quince (comunidades creativas y experiencias de intercambio) dada la importancia del Black Mountain College en el desarrollo interactivo e interdisciplinar de las artes en general y del happening en particular, y de la Factory de Andy Warhol como centro de agregación y producción de la cultura pop en Nueva York.

No analizo, según este planteamiento, ni las configuraciones de los grupos minimal,- aunque sus artistas producen obras a finales de los cincuenta-, y de la abstracción postpictórica,- cuyas influencias se remontan a H. Franklentaler, a los abstractos geométricos como Josef

Albers, alma mater del Black Mountain College, y Elsworth Kelly. La mayoría de ellos comienzan a exponer con el cambio de década (los pintores de la abstracción postpictórica constituyen, como tercera generación de la pintura abstracta geométrica/expresionista americana, una alternativa enfrentada al arte pop y a su vez una progresión de la experiencia que se inicia con los expresionistas abstractos). El minimal y la abstracción postpictórica forman parte del pluralismo estilístico y cultural armonizador de los sesenta, en el cual advirtió H. Marcuse (1985:91) una nueva forma de totalitarismo. Junto a otros estilos y tendencias, el fin de las tendencias "sixties" fue destruir la categoría tradicional de arte igual a estética y belleza- tal fue el referente del arte conceptual- y trasladar el arte a la naturaleza mediante intervenciones en ella (land art o earth art); o implicar al espectador en experiencias ópticas y visuales motivando reacciones psico-fisiológicas en él (arte cinético/pop art) y por supuesto referir al espectador a su cotidianidad (arte pop/el happening).

Pero los "sesenta" como categoría sociológica descriptiva no es el espacio/tiempo de esta investigación. Circunscribimos pues el ámbito de los contextos, situaciones, marcos y escenarios a reconstruir a los expresionistas abstractos (incluida la segunda generación como la llamo W. Rubin (1982:17), la de Tenth street,- J. Michell, M. Goldberg, J. Johns, R. Rauschenberg- estos dos últimos preludian ya algunos elementos del arte pop), y parcialmente,- y como ha sido indicado-, al arte pop y el happening.

La diáspora estilística descrita tuvo lugar en un momento de cambios políticos y sociales que alteraron y significaron la vida cotidiana del país. El cambio de década 1950/1960 introdujo situaciones inimaginables en la indicción 1945/1960.

En 1960 J.F. Kennedy accede al poder. Su programa, al tiempo que insiste en las conquistas del período Eisenhower, reconoce el problema de la pobreza (en 1962 Michael Harrington pública *The other América*,- su autor afirmaba que existían en el país 50 millones de pobres) como una cuestión nacional; al tiempo afirma su voluntad de resolver el asunto de los derechos civiles de la población afroamericana (en agosto de 1963, 250.000 marchan sobre Washington: M.L. King pronuncia su simbólico discurso *I Have a dream*); la crisis de Bahía

Cochinos produce tensiones críticas entre la URSS y EE.UU.; el 22 de noviembre de 1963 es asesinado en Dallas el propio Kennedy; en 1964 se produce la huelga del Free Speech Movement en protesta por el estilo educativo tecnocrático del rector de Berkeley, Clarr Kerr; 1965 es el año del asesinato de Malcolm X en el Audobon Ballroom de Harlem (N.Y.) y del comienzo de los ataques aéreos sobre Vietnam del Norte.....

Los estilos artísticos del decenio de los sesenta integrarán en su discurso y acción, las problemáticas generales que constituyeron los escenarios cotidianos de relación social de esa conflictiva década. Pero nuestra investigación se sitúa en la frontera de la fractura social y cultural que conoce América a principios de los sesenta. Precisamente elegimos esta periodización histórica porque el período de conformidad consumista 1940-1964 (1945-1964, si exceptuamos o relativizamos el lapso bélico) constituye un ciclo cualitativo diferenciado a nivel historicosociológico general del período de rebeldía, movilización, rechazo y agitación social que caracteriza la vida diaria de los norteamericanos entre 1964 (1963 o 1965) y el cambio de década (los sesenta). Las artes, tanto en lo que afecta a los procesos de configuración de la interacción entre los miembros de los grupos, movimientos, escuelas y estilos, cuanto a los métodos dispuestos para la creación de obras, registran los discursos que articulan la vida cotidiana y colectiva, expresando así las interacciones simbólicas de los actores; constituyendo "cámaras de rodaje" cuyo material secuencial evidencia dichos discursos y pautas cotidianas.

A partir de 1950 las artes se convierten en una actividad común para los ciudadanos norteamericanos desde el punto de vista de su práctica profesional y del ocio, entretenimiento y consumo. La integración del arte en la vida cotidiana que propiciaron los expresionistas abstractos inscribió la acción artística en la experiencia individual: ser pintor era un "momento" de la vida. La pintura americana era ya una realidad universal reconocida. Un entramado complejo de instituciones y profesiones- museos, marchantes, galerías, críticos- articuló las redes de una actividad simbólica productora de imágenes públicas de sentimiento (Geertz, 1992:81): imágenes, ideas y formas expresivas de la experiencia y el carácter

colectivo activo y espontáneo que define a los americanos y su sistema de convivencia y relación. Esas imágenes públicas de sentimiento que son las pinturas expresionistas abstractas,- consecuencia de la interacción experiencial de los actores-, estuvieron sujetas a procesos de divulgación- mediante su exposición en Museos, Fundaciones y Galerías- y comunicación,- a través de los media-, constituyendo parte esencial del sistema de símbolos significativos (Geertz, 1992:54) de la conciencia colectiva y la mentalidad común americana moderna, de su universalidad cultural. Es entonces a principios de los cuarenta cuando se produce la dsprovincialización de la cultura americana, convirtiéndose la ciudad de Nueva York en la capital mundial de las artes. Mi razonamiento es que ésta situación se alcanza debido al tipo de estructura social del mundo de la vida cotidiana americana, la cuál contribuye a formar el sentido de las obras, dotándolas de un carácter cultural, americano, siendo las regularidades que las articulan,- la experiencia, acción y espontaneidad de los actores-, características de dicha estructura social. Estas son, a su vez, las frecuencias regulares de cada una de las artes analizadas y por tanto la base de la comparación estética entre ellas-, sus correspondencias-, y la vida cotidiana.

A continuación analizo cómo se produce este proceso,- empleando fuentes secundarias y documentos personales-, en los grupos de actividad plástica del período, aislando las unidades de registro y de contexto pertinentes correspondientes tanto a las investigaciones de otros científicos sociales cuanto a las declaraciones personales de los actores. Con antelación a esta labor, detallo un conjunto diferente de interpretaciones sobre la génesis del espresionismo abstracto como estilo pictórico americano ya que su exposición sintética me permite identificar procesos y fenómenos relacionados con el carácter colectivo americano y con el hecho sociocultural que analizo.

XII.II. INTERPRETACIONES SOBRE LA GENESIS DEL EXPRESIONISMO

ABSTRACTO COMO ESTILO AMERICANO

El contacto visual y cognitivo con las obras de los expresionistas abstractos plantean una inicial interrogación: ¿Porqué nace ésa pintura en los EE.UU. de América y en un momento histórico concreto?. Varias y variadas son las interpretaciones sociológicas e historicoculturales al respecto. Las que aquí expongo tienen una obligada cabida en nuestro modelo teórico en la medida que explican el fenómeno en términos sociológicos, históricos y culturales compatibles con nuestra finalidad, completándola si cabe. Por ello exhibo estas interpretaciones: como explicaciones histórico-culturales comprensivas de la influencia de la estructura social del mundo de la vida cotidiana en el período investigado en la formación del sentido del estilo expresionista abstracto y sus métodos de creación.

La primera interpretación que analizo corresponde a V.Kavolis (1970:190-199). Kavolis, tras razonar la inexistencia de correlación entre el industrialismo y el expresionismo abstracto,- ya que es un movimiento no figurativo que no representa ni exalta la máquina ni ninguna otra imagen asemejable con la industrialización como referente-, descarta de igual modo que existieran nexos relacionales entre el sistema político americano, desde un punto de vista sustancial, y el estilo citado ya que no hay temas comunes significativos que vinculen a la democracia y al expresionismo abstracto. De igual manera, Kavolis no acierta a ver vínculos entre uno de los subproductos sociológicos de la industrialización,- la sociedad de masas-, y el estilo artístico de referencia (es pertinente subrayar que Kavolis no se refiere a los contextos interactivos que impulsan el estilo y sus métodos,- que es nuestro ámbito-, sino a las orientaciones valorativas generales que articulan la civilización moderna en general y la cultura norteamericana en concreto).

Sí concede por el contrario este autor cierta plausibilidad a las hipótesis de base psicológica y psicoanalítica que explican la pintura de acción en términos de alienación, sublimación o inadaptación de los individuos,- los artistas-, con respecto a la sociedad. Sin embargo para

él, estas explicaciones no explican lo que es lo esencial del estilo: la supresión total de todas las «formas tangibles de la carne».

Kavolis indica que el expresionismo se convirtió en el estilo-insignia universal de la sociedad industrial más avanzada, no tanto porque la reflejara cuanto por ser una manifestación de las orientaciones valorativas centrales articuladores del sistema social donde dicho estilo surgió. La primera hipótesis de Kavolis parte de las dos orientaciones valorativas, presentes en la tradición judío cristiana, que T.Parsons destacó como singularmente importantes en la formación del contenido secular de la civilización occidental: el universalismo y el activismo. En efecto, el expresionismo abstracto adquiere esa universalidad, no sólo por la anulación de las referencias de tiempo, lugar y grupo social sino también a causa de un individualismo radical que preconizaba la autoexpresión. Con respecto al activismo,- del cual el concepto de pintura de acción es una extensión-, ha de entenderse la pretensión consciente y deliberada de manipular la expresión mediante pautas dinámicas que exigen al espectador comunión más que comunicación. La experiencia del acto de pintar como "momento" ordinario e irrepetible de su vida cotidiana y la concepción de la obra como un proceso en progresión abierto e indeterminado donde el actor improvisa y crea un orden en el cuadro- el resultado final- que parte del desorden y lo imprevisto, son ampliaciones conceptuales dimanantes de un tipo de acción racional orientada, guiada, por fines precisos y conscientes, cuya naturaleza y sentido es compartido, común, civilizatorio.

La segunda hipótesis de Kavolis, es menos sistemática. Afirma (1970:194) "*sugerimos que la rama de la tradición cristiana que más vigorosamente ha subrayado las orientaciones hacia el universalismo y el activismo individualista,- a saber el puritanismo-, ha producido motivaciones favorables en particular al nacimiento de un estilo de las características del expresionismo abstracto....la eliminación radical (que sobrepasa la prohibición judaica de las imágenes) de toda naturaleza visible como tema de expresión artística concuerda con el «repudio puritano de toda idolatría de la carne»*".

Kavolis entiende que la "espontaneidad ascética" que exhiben los pintores de acción es consecuencia del "desaburguesamiento" del puritanismo,- es decir de su efectiva y real

condición urbana-cotidiana-. De igual modo la incertidumbre ante la salvación, la predestinación y la rebelión puritana (contra la tradición) son mecanismos resaltados por M.Weber (1977) que Kavolis emplea para establecer los oportunos paralelismos entre su modelo y el expresionismo abstracto: la indefinición individual (exacerbación del "yo"), el trabajo concienzudo (dedicación disciplinada a la vocación) y la rebelión contra la tradición de la Historia del Arte (recuérdese la definición de Rosenberg acerca de lo que ha sido la acción artística desde el Renacimiento y los que es la acción en el Arte Moderno, cap. 12.1.) son rasgos destacados de los expresionistas abstractos y los pintores de acción.

Kavolis concibe el expresionismo abstracto *"como un estilo artístico cuya motivación proviene en gran parte de una tradición puritana secularizada, reconciliada con un creciente interés por el arte y reactivada por un impulso religioso nuevo, aunque no específico ni confesional".* En función de este aserto sugiere (1970:199):

1. "A causa de las congruencias de algunas de las orientaciones valorativas fundamentales forjadas por el puritanismo y el expresionismo abstracto, este último se convirtió en el primer estilo artístico de producción interna que suscitó interés intenso y generalizado en la sociedad norteamericana y determinó la aparición de la primera expresión artística con significación internacional de dicha sociedad".

2. "Fue un logro creador de primer orden, no sólo como forma de expresión artística, sino también como foco de integración sociocultural".

Hasta aquí la interpretación de Kavolis. Retornando al principio de esta investigación (cap. 5), creo oportuno retomar algunos de los argumentos esbozados con respecto al funcionalismo. Aceptando la influencia del puritanismo, como orientación valorativa estructural, en el nacimiento de este estilo, no puede reducirse a este aspecto la génesis del mismo ya que tal orientación ha de implementarse a un conjunto de factores y situaciones en las cuales dichas orientaciones valorativas no son el *summum bonum* explicativo, lo cual relativiza el rol articulador del puritanismo como doctrina demiúrgica del estilo investigado. Hay en su gestación otros factores: la influencia del modernismo y el postmodernismo; el papel activo jugado por la *intelligentsia* neoyorquina; el crisol multicultural (*melting pot*) que es EE.UU.;

los impactos de la sociedad de masas en las actitudes creativas; el sistema democrático americano y las formas de vida convivenciales que ha desarrollado; las dinámicas de interacción cotidianas entre los actores en las grandes ciudades culturales; el rol político y económico de los EE. UU. en el mundo de la postguerra y durante la guerra fría; los efectos de la tradición romántica en la modificación del "mundo del yo creativo"; la influencia de las doctrinas espiritualistas orientales en los expresionistas abstractos,- la desmarxistización de los grupos artísticos e intelectuales americanos; la influencia en los artistas norteamericanos de estilos (surrealismo) de raíz francesa y española (el automatismo surrealista es uno de los mecanismos tópicos del quehacer expresionista abstracto como consecuencia del intercambio de experiencias, a finales de los treinta y comienzos de los cuarenta, entre expresionistas abstractos y surrealistas), el impacto de la migración intelectual europea en la conformación de la cultura americana de la postguerra.....

Pienso que la combinación de factores estructurales y singulares citados crearon la situación y el frame que hicieron posible el nacimiento del estilo americano de pintura por excelencia. Por ser una interpretación general valiosa para nuestros fines, en la medida que representa un análisis sobre la ética protestante y el espíritu del expresionismo abstracto, es decir una característica colectiva de la estructura social del mundo de la vida cotidiana desde el punto de vista de su herencia sociocultural y sus realidades simbólicas, integro su explicación en el marco teórico de la investigación, relativizando, sin embargo, su reductor razonamiento. Con todo, identifico que un componente colectivo y común a los creadores, críticos, exhibidores y espectadores, de ese estilo es su estela puritana secularizada.

Las conclusiones de Serge Guilbaut (1983 y 1985) sobre el éxito del expresionismo abstracto en EE.UU. y el mundo se sitúan en el lado opuesto del discurso de Kavolis. Guilbaut considera que el expresionismo abstracto,- la avant-garde americana-, triunfa en el mundo occidental como consecuencia de la hegemonía política, económica y militar de EE.UU. tras el fin de la II Guerra Mundial y durante la Guerra Fría (a la que tuvo que añadirse el aspecto cultural, hasta entonces solo garantizado gracias al cine, el jazz y su arquitectura, y

parcialmente a su literatura; faltaba la pintura, la actividad simbólica de mayor prestigio). En ese sentido, el estilo que analizo fue un "producto" de la nueva situación internacional tras el triunfo aliado en la guerra. Pero además, Guilbaut añade otro razonamiento relacionado con su tesis general: La Escuela de Nueva York robó la noción de modernismo de la Escuela de París; robar, en este caso, quiere decir coger las ideas y experiencias que hicieron de París el centro mundial de las artes desde finales del siglo XIX (el impresionismo) hasta el comienzo de la segunda Guerra Mundial (con el cubismo y el surrealismo como estilos modales de referencia). Pero "robar", en este caso, sobre todo, equivale a aprovechar una situación: La fragmentada Escuela de París (buena parte de sus artistas más representativos, vivían ya a comienzos de los cuarenta en Nueva York) se identificaba con ideales utópicos de signo marxista (pro-soviéticos o troskystas) y anarquista; la Escuela de Nueva York, el expresionismo abstracto fue internacionalmente divulgado como una expresión fehaciente de la imaginación liberal,- expresión que corresponde a Lionel Trilling (1968)-, de la "libertad" (freedom), *"el símbolo más activa y vigorosamente promovido por el nuevo liberalismo en el período de la Guerra Fría"* (Guilbaut: 1983:201), símbolo que publicitaron los gobiernos de H. Truman y D.Eisenhower. Freedom era la palabra que diferenciaba una sociedad libre de una sociedad totalitaria. La imaginación liberal preconiza y fomenta el individualismo, la libertad. Guilbaut (1985:161) señala que *"el individualismo llegará a ser la base de todo el arte americano que buscaba representar la nueva era liberal. La libertad artística y la experimentación llegaron a ser los ejes centrales del expresionismo abstracto"....."la ideología del individualismo será codificada en 1952 por Harold Rosenberg en su conocido artículo " Los pintores de acción norteamericanos" publicado en Art News, en diciembre de 1952 "(Guilbaut; 1985:166)....."Pollock será transformado en un símbolo, un símbolo de un tipo de hombre libre pero frágil; su trabajo representará la ansiedad moderna" (Guilbaut, 1983:201).*

Para Guilbaut, el nuevo liberalismo y el expresionismo abstracto eran extensiones "americanas" del individualismo político y artístico; compartían la idea de que la libertad era imposible sin alienación y ansiedad (cita este autor a propósito de esta aseveración las ideas de El Centro Vital de Arthur Schelesinger Jr,- la alienación es el coste de la libertad-, una

de las propuestas liberales del período de mayor consenso). La verdadera libertad era consecuencia de la ansiedad y frustración que el individuo siente cuando se enfrenta a una elección. La "libertad totalitaria",- asemejada a los artistas de la Escuela de París-, era una idea fracasada, caduca, basada en el paternalismo proteccionista del Estado, en la tranquilidad como trasunto de la unanimidad, en la planificación y control del deseo individual. Este tipo de libertad institucionalizada,- la libertad de todos-, en tanto en cuanto verdad estatalizada producía un arte desvitalizado, socialrealista e ideologizado ajeno a la experiencia, a la acción y a la espontaneidad; contrario a la universalidad de la expresión artística como suprema manifestación de la imaginación individual que representaba el liberalismo. Con este tipo de libertad podía accederse a la verdad entendida como una exploración ilimitada del "yo": el ego,- y sus dictados impulsivos, libres, gestuales, expresivos-, y el reconocimiento de la individualidad y los procesos espontáneos de individuación, eran el centro del poder discursivo del expresionismo abstracto, un efecto de la imaginación liberal característica del período investigado, consecuencia a su vez del sentido común americano.

La Escuela de Nueva York,- la ciudad también como tal-, América, ofrecía valores innovadores que atrajeron a los creadores europeos (entre los treinta y los cincuenta vivieron en Nueva York y EE.UU. en general, M. Duchamp, J. Albers, H. Hoffman, M. Ernst, S. Dali, I. Tanguy, M. Reinhardt, Lipschitz, P. Mondrian, M. Chagall, A. Breton, A. Masson, F. Leger, Moholy Nagy, Esteban Vicente, José Guerrero, G. Grosz). Para todos ellos los valores americanos expresaban un nuevo mundo, una realidad social activa, dinámica, libre, una nueva cultura.

París era la utopía, el pasado. Hacia 1948, según Guilbaut, el expresionismo abstracto y Nueva York eran el estilo-guía y la ciudad donde había que estar.

Sin embargo, esa imagen de Nueva York como centro de la verdadera libertad cultural y artística,- común ya entre los grupos y escuelas artísticas entre 1945 y 1948-, quedaría incompleta sino se analiza un proceso de crucial importancia en el período (para todas las artes) que complementa la conclusión de Guilbaut acerca de la caracterización del

Expresionismo Abstracto como efecto de la imaginación liberal (aspecto de su razonamiento que acepto; discrepo, sin embargo, de la idea de que el expresionismo abstracto fue el resultado mecánico de "la hegemonía global USA" durante la guerra fría, ya que en ningún momento demuestra que tal acontecimiento sea un objeto prefabricado desde el poder; cuestión bien diferente es decir que una vez que los grupos expresionistas abstractos configuran la pintura de acción, ésta es utilizada para fortalecer la imagen política y los valores democráticos frente a la imagen y los valores totalitarios defendidos por la URSS y el Pacto de Varsovia).

Ese proceso ha sido llamado por el propio Guilbaut la des-marxistización de la intelligentsia norteamericana. Esta cuestión nos conducirá al planteamiento del fin de las ideologías que a mediados de los cincuenta exponen R. Aron, E. Shils y D. Bell y por ende, a la interpretación que hace éste último sobre el expresionismo abstracto como expresión del modernismo americano.

Por tal proceso, diferentes autores como Guilbaut (1983:17-49) y Diane Pinto (1986:53-63) entienden la transición,- de los grupos artísticos y los círculos intelectuales representativos de los treinta-, desde el marxismo hasta el liberalismo, el existencialismo (Heidegger y Sartre fueron autores traducidos con regularidad en Partisan Review, publicación que simboliza los dos pasos, marxista y liberal, de los actores configuradores del proceso que analizamos), el psicoanálisis, el zen y otras cosmovisiones trascendentalistas y espiritualistas. Este fue el abanico de filosofías y doctrinas que constituyeron el universo discursivo de los artistas del período investigado. En la década de los treinta, la mayoría de los "New York Intellectuals" eran de izquierdas, proeuropeistas, marginales y judíos. H. Rosenberg los llamó "rebaño de mentes independientes". Constituían una tribu antiacadémica, bohemia, radical y moderna enfrentada a los valores de la cultura protestante (W.A.S.P.). Lionel Trilling y A.Kazin, como críticos literarios, los citados C. Greenberg y H.Rosenberg, Irving Howe, Daniel Bell, Norman Podhoretz, Irving Kristol, Nathan Glazer, C.Wright Mills, Richard Hodfster y Norman Mailer, son algunos de los nombres más usuales de la constelación de intelectuales

neoyorquinos. Magazines como The Nation, Partisan Review y Politics de D. Mac Donald eran las publicaciones del rebaño de intelectuales citados.

Es a finales de los años treinta cuando la desmarxistización se consuma entre esta saga. Dice Diane Pinto (1986:55), que *"es a finales de los años treinta cuando se opera la conversión que marcará la trayectoria de la intelligentsia neoyorquina: el descubrimiento, muy precoz con respecto a la intelligentsia de otros países, del totalitarismo soviético y el estalinismo, así como la pérdida de ilusiones respecto al sueño soviético, el cual no será reemplazado por otros sueños políticos"*. Para los intelectuales made in Nueva York los pintores de acción, los expresionistas abstractos, quienes también habían militado en la izquierda durante su experiencia en la W.P.A. (una muestra plástica evidente de la ideologización de los expresionistas abstractos era el muralismo socialrealista, influido por los pintores militantes de izquierda mejicanos Siqueiros y Orozco, que desarrollaron algunos pintores que luego constituirían la Escuela de Nueva York)-, eran los prototipos de la renovación sociocultural de la escena norteamericana de la postguerra que preconizaban. Entre 1945-1950 dicho grupo de intelectuales se integra en la vida cultural del país, pasando a formar parte de la élite cultural del mismo y constituyéndose como portavoces autorizados de ella. Para esta tribu de intelectuales, los expresionistas abstractos eran sus homólogos. Los "New York Intellectuals" eran, como indica D. Pinto (1986:56), *"sus equivalentes literarios"*. Estas comparaciones de la intelligentsia neoyorquina con los pintores expresionistas evidencian las características que K.Mannheim (1963:154-174) atribuyó a la intelectualidad contemporánea *"como capa social intersticial y abierta, cuya cualidad esencial es la endopatía", la facultad de ver el lado de algún otro". En efecto, esta capa social enriqueció el liberalismo como doctrina democrática y vital y redujo la distancia entre la cultura highbrow (cejas altas) o cultura de calidad y la cultura Middle Brow (cejas medias) o cultura de medio pelo. Esta capa social activista y vitalista rompió con el modelo elitista de intelligentsia "made in New England", abriendo su territorio a personas procedentes de posiciones sociales diferentes, estrechando las diferencias entre la cultura de élite y la cultura popular. Un frame común- la experiencia intersubjetiva en la sociedad de masas como ámbito de reflexión y acción creativa- vinculó*

a esta saga con novelistas, poetas, jazzmen, pintores y escultores. Desarraigada con respecto a sus raíces judías, orientada hacia el consenso y el discurso contemporáneo (Freud, Jung, Wittgenstein, White head, Dewey, Nietzsche, Heidegger, etc, etc), anticomunista y crítica, la saga de los intelectuales neoyorquinos acolchó al expresionismo abstracto, siendo su cobertura legitimadora en EE.UU. y Europa. El Maccarthysmo, empero, a mediados de los cincuenta, introdujo tensiones no antagónicas en el conglomerado sociocultural citado (I. Howe funda Dissent en 1954 para oponerse a las leves reacciones que la intelligentsia adoptó hacia ese fenómeno- maccarthysmo- que analizo con detenimiento en el capítulo catorce), aunque finalmente el consenso del rebaño fue reforzado gracias al anticomunismo que les unía y al miedo que tenían al radicalismo nativo y al populismo del Medio Oeste, principal foco geográfico, según Pinto(1986:57), del antiintelectualismo americano.

En 1955,- como relata Raymond Aron en sus Memorias (1985:396)-, E. Shils titula "Fin de las ideologías" una reseña que realiza para el International Herald Tribune sobre la reunión cumbre (Milán) del Congreso para la Libertad de la Cultura. Es el momento de la incorporación del discurso sociológico a la intelligentsia neoyorquina (D. Bell, E. Shils, N. Glazer, Wright Mills). Un conjunto de ensayos sobre los cambios sociales acaecidos en los cincuenta de Daniel Bell serán titulados El Fin de las Ideologías.

D. Bell,- que había saludado la fundación de la revista Dissent de I. Howe como plataforma de expresión de la élite cultural (que es primordialmente la cultura universitaria de Harvard, Columbia y Berkeley) y que había advertido que los criterios y gustos de los antiguos intelectuales de izquierda como Greenberg, Rosenberg, Kazin y Trilling influyen en los pintores y escritores y también en los patrones del gran público (Bell 1964:434)-, afirma (1964:548) en esa obra que *"al término de los años cincuenta, encontramos una cesura desconcertante. En Occidente entre los intelectuales se han consumido las viejas pasiones. La generación nueva, sin recuerdos significativos de aquellos viejos debates, y sin una tradición firme sobre la que edificar, se encuentra a sí misma buscando nuevos propósitos dentro de la estructura de una sociedad política que ha rechazado, intelectualmente hablando, las viejas visiones apocalípticas y milenarias"*. La aquiescencia de la intelligentsia neoyorquina

ante el Maccarthysmo confirmaba el diagnóstico de Bell sobre un término, ideología, al que este autor (1964:543) identificó como *"la conversión de las ideas en palancas sociales"* y Aron (1985:397) como *"la representación global de la sociedad y su pasado, representación que anuncia la salvación y prescribe la acción liberadora"*.

Esta situación de fin de las ideologías expresaba una sensación común entre la intelligentsia de Nueva York: el redescubrimiento del "yo",- principio motriz del modernismo-, la consciencia del fracaso de las ideologías-palancas en pro de la transformación radical de la sociedad,- idea ésta que traumatizó a la intelligentsia durante el decenio de los treinta-, y el desvío de la acción política hacia la cultura y el arte,- idea modernista tradicional según Bell (1977:60) que permitió continuar el radicalismo (Bell, 1977:53) inherente a los grupos de intelectuales made in Nueva York-, fueron las claves de un período políticamente conservador y liberal y culturalmente radical, lo cual es la gran paradoja social del período investigado. Para Bell (1977:50),- que sigue el planteamiento de James S.Ackerman (1969) aquí, los pintores de la Escuela de Nueva York eran una demostración de que *"quienes dominaban el mercado y moldeaban al público"* eran los artistas de vanguardia. Este hecho supone una victoria del modernismo y de los grupos artísticos conscientes del rol simbólico y político del individuo en la sociedad de masas. La pintura no figurativa de los expresionistas abstractos, pintura sin lectura posible, no representativa, arte de la pintura en sentido literal, afirmaba el triunfo de la vanguardia artística y la intelectualidad neoyorquina que en los treinta fue vanguardia política y retaguardia cultural. La integración e institucionalización de la cultura radical y bohemia (Habermas, 1981:202) en el sistema político y social confirmaba la esclerosis de las ideologías para analizar un fenómeno como el descrito y a la vez corroboraba lo que Bell (1976:362) entendía que eran las características de la cultura en la sociedad de masas, en la sociedad postindustrial: secularización de las creencias, énfasis sobre la experiencia individual, búsqueda de novedades y sensaciones, sincretismo de doctrinas y formas. Todos estos rasgos están en el expresionismo americano.

En un sistema cultural como el que empieza a estructurarse en EE.UU. a comienzos de los

cuarenta, las ideologías como representaciones globales de la sociedad, no tenían cabida; eran rígidas (en una sociedad abierta, donde la palabra freedom era el símbolo dominante). La cultura de la imaginación liberal era la cultura proveniente de las experiencias cotidianas de los actores en los escenarios prototípicos (las ciudades) de la sociedad de masas.

El expresionismo abstracto nace y se desarrolla en un contexto social caracterizado por la conversión de EE.UU. en una sociedad de masas, cuando se produce la emergencia de la sociedad postindustrial. Las actitudes y métodos de los pintores de acción fueron presentadas como muestras de la despersonalización, anomia y alienación que la sociedad de masas entronizaba. En ese período sociólogos como David Riesman- *La Muchedumbre solitaria*(1981), W. H. White- *El hombre organización* (1961), C. Wright Mills- *La élite del poder*(1978)-, W.Kornhauser- *Aspectos políticos de la sociedad de masas*(1969)- y Don Martindale- *La sociedad norteamericana*(1970)- polemizaban sobre si EE.UU. era o no una sociedad de masas. D.Bell(1977:53) indica que *"la sociología del decenio de 1950 se ocupó de la teoría de la sociedad de masas y redescubrió la alienación"*. El expresionismo abstracto reivindicó la experiencia de la individualidad como respuesta a un entorno atomizado, despersonalizado, anómico y alienado. Como dice Donald Kuspit (1984:298) *"el expresionismo abstracto es nuestro último arte americano moderno en tratar de un modo significativo la individualización en la megápolis de Nueva York"*. Los artistas de la Escuela de Nueva York que moldearon al público y al mercado, crearon un estilo como afirmación de su identidad. Pero a su vez descubrieron los fantasmas colectivos con los que habrían de convivir los individuos en la sociedad de masas. Como Bell (1977:53) afirma *"el tema cultural más generalizado del decenio de 1950 fue la despersonalización del individuo y la atomización de la sociedad"*. La identidad fue en los cincuenta uno de los temas significativos directos de la obra de los expresionistas abstractos aunque sus obras no lo "representen" con imágenes descriptivas.

Estos temas constituirán los referentes de la intelectualidad, las artes y la vida cotidiana a lo largo de los sesenta, de las nuevas formas de acción e identidad colectiva que surgirán cuando la ansiedad , la anomia y la alienación, a los que se unirá la segregación racial, constituyan

aspectos a contestar y rechazar por la Nueva Izquierda, el movimiento estudiantil, el movimiento por los derechos civiles y los movimientos contraculturales en el segundo lustro de los sesenta y durante los setenta. En efecto, la libertad como símbolo del período de la imaginación liberal,- tras la progresiva transformación de EE.UU. en una sociedad de masas,- creó nuevas pautas simbólicas y sociales y a su vez promovió un nuevo sentido común de la individualidad cotidiana caracterizado por la preocupación colectiva hacia la despersonalización y la atomización social, hacia la identidad y la alienación.

La cultura modernista,- cuyo centro es el yo y cuyos límites son la identidad (Bell 1977:131)-, cedió el paso a la democratización del genio y a la exaltación de la sociedad de masas que encarnaba el hedonismo pop, a la politización del arte y al postmodernismo, "*que llevó la lógica del modernismo a sus últimas consecuencias*" (Bell,1977:61), estilo cultural que afirmará el principio de que "*la manera de obtener conocimiento es actuando, no haciendo distinciones*" (Bell,1977:61). Para Bell, los expresionistas abstractos, sus teóricos (Rosenberg y Greenberg) y la intelligentsia neoyorquina de posguerra en general fueron profetas que se anticiparon a la sensibilidad estética y sociocultural de los sesenta cuando (Bell, 1977:125) trataron de disolver la obra como objeto cultural, reivindicando la integración del arte en la vida. Este frame de los pintores de acción influyó en los artistas de la segunda generación (Johns, Rauschenberg, Dine, Rivers, Mitchell),- algunos de los cuales prefiguran el arte pop-, en la concepción del happening como acción donde las barreras arte y vida se rompen, y más allá de nuestro territorio histórico, en la mayoría de los estilos y tendencias que emergen desde mediados de los sesenta hasta nuestros días.

Para finalizar este epígrafe, he de referirme a dos interpretaciones sobre la génesis del expresionismo abstracto a mi modo de ver cruciales.

La primera la protagoniza el planteamiento de R.Roseblum acerca de la influencia de la tradición romántica del Norte- uno de los focos genéticos del modernismo- en el desarrollo de la pintura moderna en general y de los "expresionistas abstractos sublimes" (M. Rotkho, B. Newman, Still).

Rosemblum (1983) demuestra documentalmente que los expresionistas abstractos sublimes y los pintores de acción como Pollock tienen sus raíces culturales, en sentido amplio, en la tradición romántica del Norte europea (Fiedrich, Runge, Turner, Constable) y en la tradición americana (Tack, Ryder, Bierstadt, O'Keefe), tradiciones que a su vez mantienen entre sí estrechos lazos civilizatorios.

Para Rosemblum el interés de Rothko y Newman por los mitos, la inspiración mística y la concepción religiosa del arte (como comunión) está influido por la visión sobrenatural que preside el trabajo de los románticos. Las analogías que se dan entre esa tradición y el expresionismo abstracto son de forma y sentimiento; estos últimos buscan lo sagrado en un mundo secularizado, pretenden dotar a su pintura de una dimensión religiosa y sobrenatural desde una perspectiva no confesional (este argumento recuerda el de V.Kavolis).

Es el romanticismo el movimiento cultural que enfatiza la noción de acto creativo como un proceso espontáneo (E.Shils,1977:143) tendente a alcanzar en la obra la forma y el sentimiento más cercano a la sublimidad religiosa, lo cual facilita la comunión del espectador con el acontecimiento revelador que ve y siente. Es, en suma, el romanticismo el movimiento cultural que plantea una visión espiritual alejada de los dogmas religiosos. Los expresionistas abstractos participan de esta perspectiva basada en la transferencia de valores relativos al vacío del individuo en las modernas sociedades secularizadas. En cierto modo, y como ya lo anticipara S.Freud (1974:3023-3030), el arte y la estética modernas contienen elementos de referencia comunes típicos de la religión en las culturas predemocráticas. La capilla Rothko en Houston (Texas)- ver anexo fotográfico- es un modelo del ideal religioso-civil de los expresionistas abstractos.

Por último Barbara Rose (1986:7-14) ha estudiado las influencias cognitivas generales de la pintura americana. Distingue dos fuerzas o fuentes, partiendo de una premisa: EE.UU. es una nación fundada como lugar de asilo para los puritanos y otras sectas perseguidas. La ética popular, espontáneamente orientada hacia la pintura de género y el realismo tiene una preferencia por la pintura que tiene una relación no ambigua con lo cotidiano, (lo cual explica

el éxito de los diversos estilos realistas, precisionistas y pop que atesora la pintura americana del S.XX). Esas dos grandes tendencias o fuerzas son el pragmatismo, - sobre el que ya he precisado su dimensión cualitativa y trascendencia a partir de la contribución general del pensamiento de J. Dewey a la experiencia artística,-(desde mi punto de vista una de las referencias nominales básicas del arte de posguerra), y el trascendentalismo (véase nota 63 cap.9 y 15) y otras doctrinas espiritualistas orientales.

Esta última fuerza configuradora es habitual en el material documental con el que he trabajado en estos ocho años.

La influencia de la filosofía y la estética Japonesa en los artistas norteamericanos (G.O'Keefe, A.Dove, B.Newman,J. Cage, I. Noguchi...), así como del movimiento espiritualista bahai (M. Tobey y D.Gillespie), y el pensamiento clásico y moderno hindú (J.Pollock fue discípulo de Krishnamurti, A. Ginsberg), atestiguan la presencia de influencias culturales no puritanas en el desarrollo del universo simbólico estadounidense del período (habría que añadir el componente cultural afroamericano). Estas influencias no puritanas serán uno de los componentes decisivos del sincretismo cultural que caracteriza a las artes y a la vida cotidiana norteamericana a partir de 1945. El momento expresivo álgido de esta característica cultural tendrá lugar con la consolidación de la psicodelia y los movimientos contraculturales de origen californiano de los sesenta y setenta.

Las diferentes interpretaciones esbozadas sobre el fenómeno cultural designado "expresionismo abstracto" me sirven para determinar algunos componentes culturales específicos de la realidad sociocultural del período analizado, de las estructuras de conocimiento y pensamiento características del mismo y de la estructura social del mundo de la vida cotidiana y el mundo de las artes.

De esas interpretaciones y propuestas, rescato y adopto sus generalizaciones más virtuales con la finalidad de integrar en el marco teórico de esta investigación un conjunto de claves culturales globales que si bien no ocupan el primer plano de esta exploración no pueden eludirse en la determinación del flujo existente en la sociedad de masas entre las situaciones

de interacción, focalizada y no focalizada, de los actores y el sentido (incluyendo los métodos de creación) de sus efectuaciones y realizaciones.

El expresionismo abstracto ha de entenderse como un estilo pictórico consecuencia de una determinada combinación de factores estructurales y coyunturales, locativos y universales que originan un movimiento artístico universalista cuyo espacio físico es una megalópolis (Nueva York) que encarna la idea del crisol (melting pot), el cosmopolitismo y la cultura como actividad profesional común tanto desde el punto de vista de su producción simbólica cuanto de su consumo masivo.

Los factores estructurales que le hacen posible, según las interpretaciones expuestas son: la tradición puritana secularizada, la tradición romántica del Norte y el modernismo, el pragmatismo y el trascendentalismo como filosofía y doctrina espiritualista nativas, la migración intelectual y artística de Europa a EE.UU- trato este fenómeno de modo particularizado en el cap. 14- y una tendencia cognitiva de signo orientalizante, consecuencia de la situación geopolítica y económica de la Costa Oeste de los EE.UU. con respecto al mundo oriental.

Los factores culturales coyunturales son: la libertad y el individualismo como símbolos comunes de la imaginación liberal y el pluralismo que caracteriza América entre el fin del New Deal y el comienzo de la New Frontier; la desideologización de los grupos artísticos y de la intelligentsia neoyorquina- que vio en el expresionismo abstracto una prueba fidedigna de la creatividad americana universalista de posguerra; un período económico caracterizado por la producción y el consumo cultural masivo, que contextualiza y significa la explosión cultural del período al que el expresionismo abstracto pertenece- lo cual tiene su reflejo en los media, produciéndose la popularización de los nuevos artistas americanos como celebridades mundiales; un impulso del papel las Corporaciones, Fundaciones, Museos y Galerías privadas en la legitimación y comercialización de la nueva pintura,- lo cual facilitó la rehabilitación social de la pintura como profesión común, no bohemia; y por último, el papel que EE.UU. se reserva,- y es reservado por el resto de los países europeos-, en la

escena internacional como garante de los derechos individuales y la democracia en oposición al modelo totalitario soviético, factor político-cultural eventual este que facilitó la divulgación mundial del expresionismo abstracto como estilo pictórico representativo del way of life americano, al ser incluido en los programas gubernamentales de difusión internacional de la cultura americana en el resto del mundo.

Enunciado este conjunto de factores de cuya yuxtaposición espacio/ temporal nació y se desarrolló el expresionismo abstracto, analizo lo que es específico y singular de esta investigación: Defiendo que las situaciones de interacción habituales en la comunidad social norteamericana, las relaciones cotidianas entre los actores, jugaron un papel esencial en la conformación de los métodos de creación y el sentido de las realizaciones y efectuaciones constitutivas del estilo citado y de su huella en los inicios del arte pop y el happening.

XII.III. LA CIUDAD Y LOS GRUPOS DE AFINIDAD CULTURAL

El estilo expresionista abstracto y la action painting,- la llamada Escuela de Nueva York-, tuvo dos focos urbanos preferentes, Nueva York y, a otro nivel, cuantitativo/cualitativo, San Francisco. Ambas ciudades son las ciudades culturales americanas del período, conjuntamente con Los Angeles, Chicago y Boston, como progresivamente iremos viendo a partir de ahora. De todas ellas, la ciudad mítica y paradigmática de la cultura americana es Nueva York, la megalópolis del melting pot.

Los testimonios, descripciones y experiencias de/en esa ciudad a lo largo del siglo veinte por actores de la escena cultural contemporánea, constituyen una base documental tal que justificaría la realización de una investigación específica. Nueva York, en el cine, en la música, en la literatura y en la pintura es la referencia espacial y ecológica esencial, el marco físico y social genético de la mayoría de las situaciones de interacción simbólica que analizamos. Nueva York, es la expresión arquetípica de la cultura urbana. La utilización de

su imagen por los artistas es un hecho común en el período investigado en la medida que expresa las temáticas representativas del mismo: el ritmo de la vida cotidiana, la atomización de las relaciones sociales, la frustración y la alienación de los actores en los macroescenarios (urbanos) despersonalizados y/o anónimos característicos de la sociedad de masas, la cooperación y competencia entre los actores para acceder al éxito. Pero Nueva York no es sólo un escenario privilegiado para interpretaciones crítico-negativas. Fue durante el período investigado la Meca de los artistas, de la libertad y las oportunidades, del cruce intercultural, donde la cultura -y la comunicación cultural de masas- caracterizaba su fisonomía política, la estructura social del mundo de la vida cotidiana y su imagen arquitectónica emblemática (ligada a maestros de la arquitectura moderna). En efecto, la calle, el bar, los objetos e imágenes cotidianas, la ciudad, América, y lo americano, fueron los escenarios, temas y resortes comunes a los artistas plásticos cuya dinámica de configuración y agregación he investigado.

De los documentos de científicos sociales que he consultado, he seleccionado algunos fragmentos autobiográficos de C. Levi-Strauss (1984:292-300) perteneciente a un texto titulado "Nueva York post y prefigurativo", en el cuál define el ambiente y la vida neoyorquina a principios de los cuarenta:

"Al desembarcar en Nueva York un día del mes de Mayo de 1941, uno se siente bañado en una humedad tropical, signo precursor de uno de esos veranos sofocantes y húmedos que obligan al escritor a ponerse en la muñeca una toalla-esponja con el objeto de que el sudor no empape la hoja de papel. El poder andar durante horas descubriendo la ciudad en ropa ligera aumentaba aún más un sentimiento de libertad, comprensible en alguien que acababa de llegar a Estados Unidos después de una laboriosa travesía no exenta de riesgos. Yo recorría a paso largos kilómetros de avenidas de

Manhattan, profundos canales en los que los rascacielos emergían como fantásticas escarpadoras, me encaminaba a ciegas por las calles perpendiculares, cuya fisonomía variaba de manera imprevista de un bloque a otro; tan pronto miserable como burguesa o provinciana, y con mayor frecuencia, caótica. Decididamente, Nueva York no era la metrópolis ultramoderna que yo esperaba, sino un inmenso desorden horizontal y vertical, atribuible a algún levantamiento espontáneo de la corteza urbana antes que a premeditados proyectos de los constructores.....En realidad, Nueva York no era una ciudad, sino, a esa escala colosal, cuya medida sólo se toma cuando se pone pie en el Nuevo Mundo, una aglomeración de pequeñas ciudades. Exceptuando tal vez la ida al trabajo, sus habitantes podrían haberse pasado la vida sin salir de ellas.....

Pero Nueva York-y de ahí su encanto y esa especie de fascinación que ejercía- era entonces una ciudad en la que todo parecía posible. A imagen del tejido urbano, el social y cultural presentaba una textura picada de agujeros. Bastaba con elegirlos y deslizarse en ellos para llegar, como Alicia a través del espejo, a mundos tan encantados que parecían irreales.....

Ni que decir tiene que a todas esas supervivencias ⁶⁵ se las sabía y se las sentía asediadas por una cultura de masas presta a destrozarlas y sepultarlas; cultura de masas cuya progresión,

⁶⁵ Se refiere a los restos de modos de vida arcaicos de grupos étnicos inmigrados, cuyas costumbres y pautas culturales se mantenían vivas en convivencia con las modernas formas de la vida social norteamericana.

ya muy avanzada allí, sólo nos alcanzaría algunos decenios más tarde; *ello explica sin duda el motivo de que nos cautivaron tantos aspectos de la vida Neoyorquina, poniendo delante de nuestros ojos, para que la empleáramos en el futuro, la lista de las fórmulas gracias a las cuales, en una sociedad cada día más opresiva e inhumana, aquellos para los que esta resulta decididamente intolerable, pueden aprender las mil y una maneras de -siquiera durante breves instantes- hacerse la ilusión de que pueden salir de ella".*

Este bloque de fragmentos textuales nos permite visualizar lo que Nueva York era a comienzos de los cuarenta. Sentimiento de libertad, rascacielos y avenidas inmensas, caótica, bulliciosa e imprevisible, aglomeración de ciudades (Manhatan, Harlem, Brooklyn...), mundos encantados. Esas características ambientales, simbólicas, ecológicas y socioculturales de Nueva York, en donde Levi-Strauss observó signos inequívocos de la cultura de masas, atrajo a amplios sectores culturales, científicos, intelectuales y artísticos europeos antes, y sobre todo, durante y después de la II Guerra Mundial. El sentimiento de libertad, la tolerancia de los ciudadanos y la avanzada desideologización de los grupos intelectuales y artísticos a principios de los cuarenta,- en contraste con la aguda ideologización de los grupos de afinidad cultural europeos-, la diferencialidad americana, en suma, fascinaron a los segmentos culturales europeos citados, quienes,-dado el auge de la intolerancia en Europa-, decidieron emigrar a América (el propio Levi-Strauss cuenta en el texto citado sus visitas a los "mundos encantados" en compañía de A.Masson, I.Tanguy, A.Breton, G.Duthuit y M.Ernst).

Una ciudad como la que describe Levi-Strauss contiene dos propiedades: de un lado apariencia homogeneizadora, homologación social, disolución de la identidad en la imagen masificada que cada uno cotidianamente experimenta y percibe, y cuya representación se produce en un marco de "escala colosal", gigantesco; por otra parte, la vida cotidiana es encuentro, contacto, comunicación, interacción, celebración, consecuencia individual de una

identidad que acentúa la diferencia en un marco reglado, común, pautado y compartido. La cultura de masas a la que se refiere Levi- Strauss (incluyendo en esa estructura conceptual su industria y sus medios de comunicación) era un signo público de la vida americana. Así,- por ejemplo-, la grabación de un disco, su publicidad en los media y su difusión en radio,- y después en la TV,- recuérdese al respecto que el comienzo de la carrera artística y discográfica de Frank Sinatra, el primer gran ídolo de la canción popular americana (con Harry James y la Orquesta de Tommy Dorsey) comienza en 1939/40-, era entonces una práctica normalizada. Este hecho constituía para intelectuales europeos como Adorno (1980:284-287) una prueba de la degradación del arte en la época industrial.

Nueva York es el escenario físico y colectivo donde emerge el estilo expresionista abstracto; es el marco espacial y simbólico de la avant-garde hacia 1940, una "*pequeña nación de vanguardia con un carácter afirmado, contradictorio y violento*", como escribiera Michael Crozier (1980:158), el lugar lógico sino ideal donde nació el nuevo estilo, constituyéndose la propia ciudad como una referencia orientativa, a nivel formal y temático, de la pintura moderna americana y europea desde la década de los treinta a nuestros días. Desde esta perspectiva, el estilo que nos ocupa, y de modo más exacerbado el arte pop y el happenig, son manifestaciones de ese conjunto de "*ideas y sentimientos que se desarrollan en torno a la ciudad y la justifican*" (Martindale, 1970:179) que conocemos por cosmopolitismo, término sinónimo de refinamiento, urbanidad, racionalidad, buen gusto y actitud contraria y ajena a otras formas culturales (agraristas, localistas/costumbristas). Nueva York representaba- en el ciclo cultural estudiado- en el mundo, la alternativa o continuación del cosmopolitismo del París prebélico, pero, según la visión de los actores observados (como la de Levi-Strauss), la imagen de Nueva York era aún más gigantesca; y cultural y étnicamente ⁶⁶ más cosmopolita y universal. Los sueños de universalidad, ruptura de fronteras y de división entre el arte y la vida cotidiana (de los creadores y los receptores) encontraban así su comunidad y territorio ideales, a pesar de las

⁶⁶ Michel Crozier comenta en *Le mal American* (1980:159), durante su primera visita a Nueva York (1941) el impacto visual que supone la población negra como componente de la cotidianeidad urbana.

apariciones anticomunitarias que la cultura de masas de la metrópolis moderna expresaba. Como ha señalado D. Martindale, "los principios de la formación de una comunidad segúan operando en el centro de la vida social contemporánea". (1970:178). Lo que Nueva York representaba ya por entonces era un nuevo tipo de contexto comunitario donde el contacto, el encuentro y la relación cara a cara pasaban a ser una anécdota cotidiana sino un mecanismo, una fórmula y un modo de incorporación e integración de la experiencia común en la práctica significativa de los creadores.

Las entidades territoriales macrouurbanas como Nueva York- escenario por autonomasia de la cultura de masas- influyen en el mundo mental de los artistas y en las interacciones simbólicas que se dan entre ellos: lo que se ve y escucha, la observación de situaciones distantes al individuo, la captación de imágenes e ideas, el procesamiento lógico de percepciones consecuencia de situaciones de interacción focalizadas y no focalizadas, la participación en encuentros, celebraciones y representaciones de tribuna interviene en el proceso de reflexión y acción artística al incorporar a su obra, el creador, su experiencia como actor. Así, se produjo un efecto paradójico de la sociedad de masas en la creación artística en el ciclo cultural analizado: nuevos mecanismos cognitivos y nuevas fuentes de energía a nivel reflexivo e instrumental fueron transferidos al artista por el sistema impugnado por los intelectuales crítico-negativos. El nuevo tipo de artista examinado-pintor de acción, jazzman, cineasta y escritor- incorporaba lo que acontecía en la realidad social,-en "su realidad"-; ese tipo de artista activo manipulaba el mundo socio/psicovital que le rodeaba- y del cual él era un actor participante- con la finalidad de expresarle, no de representarle, mediante el empleo de sus códigos y reglas técnicas.

El conflicto al que aludió Simmel entre la sociedad y el individuo ⁶⁷ ,- es decir la capacidad del individuo de descomponerse, de sentir su "yo", su individualidad, su pertenencia al "nosotros" y su distancia hacia "ellos"-, tiene en la sociedad de masas una nueva prueba de

⁶⁷ Esta referencia la he extraído de Kirk Varnedoe,(1990:139). Este autor la emplea a propósito de la escultura Burgueses de Calais de Rodin.

comparación (con respecto a las esferas específicas de la identidad individual y la identidad colectiva). En otros términos, la reproducción de ese conflicto en el individuo motivó de un lado su despersonalización y alienación pero de otro impulsó la endopatía y la comunicación interpersonal de los actores rompiendo de ese modo con las costumbres relacionales convencionales basadas en la privacidad. El mundo de la vida cotidiana pasó a ser para los artistas un escenario mental, experiencial y vital, el marco de su acción y el mundo que cuestionaba su identidad como individuo y creador.

El contexto territorial donde esa descomposición, escisión y recomposición del sujeto social y artístico se produjo fue la ciudad de Nueva York.

Las relaciones y oposiciones entre libertad (freedom) y alienación, entre individualismo y anomia, identidad individual y colectiva, despersonalización y búsqueda de nuevos modelos explicativos de la identidad contemporánea, la sacralización de la acción y la espontaneidad como manifestación de la individualidad y la diferencia en la sociedad de masas (en la cual la identidad de cada uno se disuelve y recompone en la del resto), fueron en efecto los temas cotidianos que movieron la lógica expresiva de los artistas en el ciclo que investigo.

Los artistas de la Escuela de Nueva York sustituyeron a los artistas de la Escuela de París en el liderazgo cultural internacional porque, - además del factor desideologizado/ideologizado que definía a unos y otros-, los expresionistas abstractos destacaban la vitalidad, virilidad y brutalidad de la vida americana, valores que según Guilbaut (1985:159) fueron desarrollados por C. Greenberg. Estos valores servirían a la sección "crítica del arte" (Rosenberg, Greenberg, etc) de la *intelligentsia* made in New York para justificar el cambio de ciudad universal de las artes y de estilo universal polarizante ya que los estándares de calidad artística que representaba el arte de la Escuela de París (gracia, oficio, acabado y redondez) eran referentes decadentes y agotados que, como tales, debieran de ser sustituidos por los nuevos valores urbanos cotidianos americanos (violencia, espontaneidad, incompletud). Del trabajo aislado, - en el estudio-, fruto de la exclusiva condición del artista como ser diferente y creador de imágenes sobre la vida (no perteneciendo ésta al territorio del arte), al discurso

artístico dominante a partir de Greenberg, Rosenberg y los expresionistas abstractos (los cuales recogen las contribuciones de los artistas europeos expresionistas, dadaístas y surrealistas emigrados), la actividad artística conoce una transformación cualitativa: el arte es un momento de la vida, una experiencia en progreso, una acción imprevista que constituye un acontecimiento de cuyo desorden inicial se accede a un orden no acorde con las reglas de lo completo, un orden caótico procedente del conflicto entre la sociedad y el individuo característico de la cultura de masas urbana, violenta y vital, que el artista internaliza y materializa, incorporándole a su práctica compartida con otros artistas y/o actores ocupados en tareas culturales. El crecimiento de esta concepción modernista,- aún dentro de los límites del discurso modernista del arte como indica Bell (1977:61)-, desbordó los límites de la expresión artística: Hacia finales de los cincuenta el arte pop (el arte es lo común, banal y rutinario que ves, escuchas, comes, bebes ycada día) y el accionismo, la disolución del arte en la vida como happening en la calle, la escena y el ambiente,- tal nueva mecánica discursiva, fue denominada Postmodernismo-, rompieron las formas de ver y proceder modernistas, afirmando el principio de que *"la manera de obtener conocimiento es actuando, no haciendo distinciones"* (Bell 1977:61). La categoría conceptual que daba sentido a la última manifestación modernista, que a su vez constituyó el origen del postmodernismo (la pintura de acción), era "lo urbano" y su unidad físico-simbólica, el escenario de la acción racional de sus realizaciones deliberadas, la calle.

Los argumentos explicativos sobre estas claves constitutivas del expresionismo abstracto las estableció Clement Greenberg (1979 y Guilbaut, 1983) en sus clásicos artículos Vanguardia y Kitsch (Partisan Review, n.º 6, 1939) y Perspectivas actuales de la pintura y la escultura americana (Horizon, nos. 93-94, 1947).

En el primer texto citado (Greenberg, 1979:17-19) el crítico-teórico del expresionismo abstracto afirma:

"Donde hay vanguardia generalmente también encontramos una retaguardia. Al mismo tiempo que la entrada en escena

de la avant-garde, se produce en el Occidente Industrial un segundo fenómeno cultural nuevo: eso que los alemanes han bautizado con el maravilloso nombre de Kistch ⁶⁸, un arte y una literatura populares y comerciales con sus cromotipos, cubiertas de revista, ilustraciones, anuncios, publicaciones con papel satinado, comics, música Tin Pan Alley, zapateados, películas de Hollywood.....

El Kitsch es un producto de la revolución industrial que urbanizo las masas de Europa Occidental y Norteamericana.....Los campesinos que se establecieron en las ciudades como proletarios y los pequeños burgueses aprendieron a leer y escribir en pro de una mayor eficiencia, pero no accedieron al ocio y al confort necesarios para disfrutar de la tradicional cultura de la ciudad.....Por ello, las nuevas masas urbanas presionaron sobre la ciudad para que se les proporcionara el tipo de cultura adecuado a su propio consumo. Y se ideó una nueva mercancía que cubriera la demanda del nuevo mercado: la cultura sucedánea, el Kitsch.....El Kitsch es el epítome de todo lo que hay de espurio en la vida de nuestro tiempo..... El Kitsch no exige nada a sus consumidores, salvo dinero.....Los métodos del industrialismo desplazan a las artesanías.....El Kitsch ha pasado a formar parte integrante de nuestro sistema

⁶⁸ En sus clásicos textos sobre el Kistch, Hermann Broch (1979) escribió que "el Kistch es un producto específico del romanticismo" (pag.26)....."considera la idea platónica del arte, la belleza, como meta inmediata y tangible de toda obra" (pag.27)...."el Kistch impone al artista la obligación de realizar, no un buen "trabajo" sino un trabajo "agradable": lo que más importa es el efecto" (pag.9). Según este planteamiento el diseño de los productos industriales dota a los objetos de forma y belleza. La dimensión Kistch de las cosas producidas industrialmente es uno de los supuestos básicos del arte pop.

productivo de una manera vedada para la autentica cultura, salvo accidentalmente. Ha sido capitalizado con enormes inversiones que deben ofrecer los correspondientes beneficios; está condenado a conservar y ampliar sus mercados. Aunque en esencia él es su propio vendedor, se ha creado para él un gran aparato de ventas, que presiona sobre todos los miembros de la sociedad....."

El texto de Greemberg es básico por dos aspectos: por su naturaleza ideológica marxista (finaliza el texto con un reclamo a Marx y al socialismo), indicativo del izquierdismo militante de Partisan Review antes del inicio de su desmarxistización y transformación en una publicación liberal (1948) y por el diagnóstico que hace de la cultura popular como cultura urbana y como anverso de la vanguardia (las vanguardias europeas, el expresionismo abstracto en proceso).

La primera cuestión nos remite al argumento marxista y adorniano de la irreversibilidad degradatoria de la industria cultural de masas con respecto al producto demandado por la nueva masa urbana: Casi un siglo después del nacimiento de las formas industriales de producción y consumo cultural, es erróneo mezclar o asemejar el jazz y el cine de Hollywood con el rock o los telefilmes ya que las dos primeras artes son formas simbólicas específicas del S.XX continuadoras de la tradición cultural y las segundas formas de comunicación están expresivamente limitadas por no requerir un aprendizaje cultural (formación y control de los medios),- no forman parte de una tradición caracterizada por la diversidad de períodos, estilos, géneros, escuelas y lenguajes con sus autoridades consagradas respectivas-, ni constituir una contribución cultural per se (el rock es históricamente un invento comercial fruto de la reconversión de la segregada música popular negra- R&B/ Soul- ⁶⁹ en música para todos y el telefilm es un tipo de película televisiva banal, sin cualidades formales y

⁶⁹ Esta observación está entresacada de las declaraciones personales de Alan Freed, inventor de la expresión Rock'n roll,- al New York Times (1957), recogidas por Gerri Hirshey (1984:3-22).

expresivas, desvinculada de la teoría y práctica cinematográficas, cuyo fin es distraer al espectador). Aunque las cuatro fórmulas culturales sometidas a comparación analítica se basan en modos industriales orientados a la población urbana, no puede identificarse su calidad simbólica y expresiva por el mecanismo de producción. Este es un modo de análisis determinista-mecanicista y absolutizador que define un proceso de modo plano y lineal donde abundan los prejuicios ideológicos y escasean las valoraciones científicas. Sin embargo es el de Greenberg un texto valioso en la medida que lo banal y lo vulgar, lo diario y común se convertirán en atributos significativos de lo urbano de vanguardia y/o de retaguardia ⁷⁰ en la América posterior a la Segunda Guerra Mundial.

En el segundo texto citado, Greenberg resalta el sentido ciudadano del expresionismo, un estilo artístico consecuencia de la experiencia urbana. Tomando como referencia el caso, o la actividad, de Jackson Pollock, indica:

"El arte de Pollock es una tentativa para coexistir con la vida urbana. Hace hincapié en la solitaria jungla de las sensaciones inmediatas, impulsos y nociones, siendo por consiguiente positivista, concreto."

Aquí Greenberg define a los nuevos pintores americanos, empleando para ello la figura emblemática de Pollock, como artista urbano de vanguardia de referencia. En este texto Greenberg indica que las fuerzas motrices, experienciales y vitales, del acto de pintar provienen de las sensaciones e impulsos vividos en la ciudad. El tipo de artista americano que Greenberg, y también Pollock, definen y proyectan públicamente es un ser mundano, vital, salvaje, expresivo de las relaciones sociales urbanas-masificadas, que integra el arte en su

⁷⁰ Para H. Rosenberg (1971) "el Kitsch es el arte diario de nuestro tiempo".....(pag. 266)...."la vida y el Kitsch se han hecho inseparables" (pag.277)....."El arte bebe de lo vulgar, de lo popular, lo toma en dosis limitadas como un veneno, como una vacuna...." (pag. 267).

Contrastan estas valoraciones de Rosenberg con las de Greenberg (1979) en Vanguardia y Kitsch. Si las de Rosenberg evidencian la desmarxistización, las de Greenberg aún están vinculadas al marxismo. La visión marxista del Kitsch como no arte o pseudoarte sigue siendo frecuente entre los partidarios actuales de esta corriente ideológica de pensamiento como Agnes Heller(1991:202).

vida y monumentaliza la espontaneidad, como ha escrito David S. Rubin (1979:103-109), eligiendo como recursos el gesto automático, la integración del cuerpo y la mente en el proceso experiencial en progreso, improvisado, que es el acto de pintar.

Ese proceso relacional vida-arte es una manifestación de la experiencia individual, la cual constituye un valor común entre los expresionistas abstractos y los pintores de acción. El Arte pop y el happening suponen, en cambio, un encuentro con el lenguaje y las imágenes de la vida cotidiana de la gente, una representación directa figurativa y plástica del ambiente, la calle, los objetos e imágenes cotidianas.

Mientras el expresionismo abstracto incorporaba la violencia, enajenación y despersonalización urbanas, características de la atomizada vida cotidiana en la sociedad de masas, el arte pop y el happening celebraban esa realidad común,- hasta sus formas más banales-,⁷¹ reconociendo en ella el arte: sólo había que cogerlo, manipularlo y exponerlo. En las obras expresionistas hay ordenación del desorden caótico neoyorkino, exhibición- sea su imagen salvaje o sublime- del sentimiento individual experimentado en la ciudad, de ahí que, como ha señalado Dore Ashton (1989:20-35) la ciudad constituyera uno de los temas afines a los expresionistas abstractos pero también a los artistas pop y a los creadores de ambiente y acontecimientos.

Barbara Rose (1986:85) indica cómo el título de uno de los cuadros de De Kooning - Excavation- alude a las frecuentes demoliciones y reconstrucciones que tienen lugar en Manhattan. Mark Tobey utilizó las imágenes neoyorquinas como referentes en sus obras. Múltiples obras de Philip Guston enfatizan el mundo urbano. Por lo que respecta a los artistas que se sitúan entre el estilo expresionista abstracto y el arte pop, Rauschenberg y Johns incorporaban a sus telas objetos reales y desechos encontrados accidentalmente en la calle,

⁷¹ "Estoy a favor de un arte que adopta sus formas de la propia vida, que retuerce y extiende y acumula y escupe y gotea, y que es pesada y vulgar y brusco y estúpido como la vida misma", escribe Claes Oldenburg, uno de los pioneros del arte pop, en *Story Days*.(1992:31-42).

introduciendo así elementos de randomidad ⁷² estética en sus obras, procedimiento que con los artistas pop netos se radicalizaría al constituir esa pieza, o la descripción y representación de ella, la esencia de la obra. Alan Kaprow (Ashton, 1989:31) llevó aún más lejos el planteamiento del sentido urbano del arte entonces. Este es su juicio:

"El mundo de hoy es la fuente de imaginación más asombroso que se puede imaginar. Un paseo por la calle 14 nos puede sorprender más que cualquier obra de arte. Si la realidad tiene algún sentido, éste se encuentra en ella. Interminable, imprevisible, infinitamente rica, la calle proclama el Momento como el único medio de aprehender la Naturaleza eterna."

A. Kaprow, influido por J. Pollock y J. Cage, iniciador de los happenings, representa la realización drástica del modernismo (postmodernismo), el traslado hasta sus últimas consecuencias del principio de integración del arte en la vida planteado por Harold Rosenberg y efectuado por los expresionistas abstractos. La calle dejaba de ser el marco generativo de las situaciones de interacción focalizadas y no focalizadas que promovían la acción pictórica como máximo ejercicio de la libertad individual para convertirse en un espectáculo superior a él, más sorprendente, vivo y accesible en la comprensión de la naturaleza eterna. La calle es vivir la situación, el momento, defendieron ya a principios de los sesenta los creadores del happening. Los artistas pop emplearon otra fórmula: lo que hay en la calle es arte, un comic, una Coca-Cola, una lata de cerveza, una imagen de la cultura popular (Marylin, Elvis Presley, Kennedy), una gasolinera, un anuncio de publicidad de un edificio de Times Square, un paquete de cigarrillos, la portada de un disco es arte. Sólo basta elegir la imagen, reproducirla y manipularla. Para los artistas pop, la formación del sentido artístico depende de la elección de objetos e imágenes comunes; no hay proceso de construcción del sentido: éste está en la imágenes y objetos industrialmente producidos y publicitados para el consumo

⁷² El concepto de randomidad artística ha sido tratado por Gillo Dorfles (1984:67-68). Connota el arte surgido casualmente. El azar, el automatismo y la indeterminación son los mecanismos articuladores de la obra.

de las masas urbanas. Tal elección es ya una dotación de sentido al objeto y la imagen, en la medida que contiene un significado válido y comprensible para el conjunto de los actores. En sus relaciones focalizadas y no focalizadas, la gente identifica esa imagen y objeto como símbolo distintivo de su vida cotidiana. Desde este punto de vista, el arte pop americano ha documentado y universalizado los mitos, ídolos y cosas que distinguen la cultura urbana moderna americana,- universal e imitada-, al tiempo que ha facilitado referencias de comunicación e identificación entre la gente: La vida cotidiana a comienzos de la década de los sesenta adquiere, con el arte pop, su manifestación estilística representativa-figurativa más común; lo que todo el mundo conoce, consume y maneja es elevado a la categoría de arte (el arte es lo cotidiano, el efecto de la actividad rutinaria por excelencia, el trabajo, la producción).

El expresionismo abstracto también nació en la calle, aunque no ensalzó su superioridad cultural con respecto al arte ni empleó las cosas y personas comunes como material de identificación colectiva ya que como estilo expresionista y abstracto seleccionaba de la realidad social y de la experiencia individual aspectos de estas imposibles de traducir o representar mediante imágenes figurativas, descriptivas o literarias.

Los expresionistas abstractos, en tanto que modernistas radicales, aspiraban a moldear el gusto del público,- fin que lograron-, y no admitían que los gustos del público y el mundo del consumo visual, conversacional y objetual, impusiera la norma y la forma a los artistas. Durante los treinta la Calle Octava, entre la Sexta y Cuarta Avenidas, fue el centro de la vida artística de Nueva York. Según Greemberg (1979:209 y 213):

"Allí se solapaban el proyecto artístico WPA y la escuela de Hoffman. Durante los decenios de los cuarenta y los cincuenta, la calle Octava cedió su lugar a la calle Décima"..... "La calle Décima heredó de la Octava, junto con algunas personalidades, una obsesión por la cultura, por la cultura pictórica y la cultura en general".

Harold Rosenberg (1976:151-163) en su clásico artículo al respecto (Décima calle. Geografía del Arte Moderno) caracterizó los elementos significativos constituyentes de la Colonia de Artistas, críticos, e intelectuales que tomó aquella calle, haciendo de ella la localidad del expresionismo abstracto:

"Se podría llegar a la conclusión de que la Décima calle es una tribu que se basa en el tosco individualismo de los pioneros norteamericanos..... La Décima calle tiene sus lugares de reunión pública que sirven como intercambios de chismes y jardines de romance; sus cenáculos, cócteles y fiestas nocturnas con sus snobismos; su ayuda mutua.....

Para los artistas de otras regiones, la Décima calle es una factoría de ideas y de los movimientos de arte más recientes. Pero es algo más: representa una insistencia de los individuos por ser artistas.....El individualismo de la Décima calle es tan completo, respaldado como está por las diversas historias de sus habitantes, que excluye la actitud bohemia en sí como estilo común.

En otras partes las barbas y los pantalones estrechos publicitan la diferencia profesional. La Décima calle no tiene vestuario, ni para sus artistas ni para sus hombres duros. Los miembros de los grupos más antiguos conservan su elegancia; algunos, particularmente los artistas, han adoptado para diario un garbo mitad obrero mitad hombre del oeste que incluye blue-jeans con manchas de pintura y camisas coloreadas de cuello abierto, un aspecto de "listo para la acción" popularizado por los bailes proletarios y las nuevas

películas de vaqueros de Hollywood; otros se perderían en cualquier multitud neoyorquina.

La Décima calle de los artistas no ha de deteriorarse, se extinguirá. Será tragada por el bostezo de una pala mecánica.

Su futuro es.....una excavación.⁷³ "

Hallamos en este texto un documento expresivo descriptivo de la comunidad artística neoyorquina. En este texto, Rosenberg disecciona a la colonia de la calle Diez, estableciendo algunas cualidades: tribu sin identidad grupal fija basada en el individualismo que tiene su vida asociativa propia, factoría de ideas, provisionalidad de la ubicación de la colonia. La condición no ideológica de las situaciones de interacción producidas entre los miembros de la comunidad, el individualismo que practicaban como activo vital, sedimentaba los encuentros y conversaciones entre los expresionistas abstractos en los estudios, bares, clubs, Museos, Fundaciones y Galerías. La vida diaria de los artistas y el arte se confundían en dichos espacios de configuración.

Las reuniones en el estudio del pintor chileno Roberto Matta, a las cuales acudían A. Gorky, un creador surrealista cuya concepción pictórica anticipa el expresionismo abstracto (D. Waldman, 1981:60), la constitución de Artistas Abstractos Americanos (De Kooning, Gorky y artistas europeos como Leger, Mondrian y Albers, entre otros), y el Grupo de los Diez (Gottlieb, Rothko,...), la Escuela de Hans Hoffman y la que formaron Baziotes, Motherwell, Still, Rothko y otros (que denominaron Temas del Artista) son las configuraciones del movimiento artístico denominado expresionismo abstracto. Los diferentes grupos y escuelas promovieron el encuentro e intercambio de experiencias entre los artistas europeos y americanos y definieron un nuevo tipo de arte así como un modelo de comportamiento común hacia él. Pero el momento de fundación del estilo como una manifestación cultural original,

⁷³ Ese final del texto de Rosenberg contiene un doble sentido. Se refiere a un término usual entre los expresionistas abstractos, extraído del lenguaje cotidiano y alusivo a los procesos de demolición y reconstrucción típicos de Manhattan entonces. W. De Kooning pinta un cuadro con ese título en 1950, titulado Excavation (véase anexo fotográfico).

americana, adviene con la creación del Club.

Según Irving Sandler, principal conocedor de esta institución (Naife- White Smith, 1991:536).

"El Club fue en principio una organización social, que nació de la necesidad de reunirse y hablar, de huir de la soledad de sus estudios y encontrarse con sus colegas para intercambiar todo tipo de experiencias".

El Club nació tras una reunión de unos veinte artistas en el otoño de 1949. Fue llamado de ese modo porque los participantes no pudieron ponerse de acuerdo en un nombre concreto para designarlo (desde el comienzo el Club fue una asociación cuyas reuniones, marcadas por el individualismo y el egocentrismo, se caracterizaron por conversaciones apasionadas).

El Club aglutinó a los diversos grupos artísticos y culturales de vanguardia de la ciudad. Fue un centro de reunión, de relación y de discusión, una asociación que tendió a la creación de una comunidad artística estable mediante la consolidación de actividades regulares (conferencias, reuniones, publicaciones) en los que participaron intelectuales, historiadores del arte, escritores, críticos, galeristas, y por supuesto, artistas.

Es en este foro, en el que participaron la mayoría de los actores (artistas, críticos y galeristas) que formaron el expresionismo abstracto y la pintura de acción, donde, -a través de conversaciones y debates-, se trazaron los perfiles estéticos y políticos del estilo. Según Barbara Rose (1986:87), *"los artistas hablaban a menudo de dejar voluntariamente a sus obras en un estado como bosquejado por lo cual éstas permanecían en la incertidumbre, no ajustándose a definiciones absolutas que para ellos correspondían a la muerte o a la esterilidad"*. La mayoría de los actores pensaron que los hallazgos de Pollock, suponían nuevos conceptos y métodos de creación que rebasaban los cánones restrictivos del cubismo y las elaboraciones del surrealismo acerca del automatismo psíquico. El acto de pintar como fin en sí mismo, el gesto automático (la improvisación), el arte como momento de la vida diaria, la incorporación de la experiencia como fundamento de la obra en progreso, la exégesis de la pulsión y el instinto eran los términos sobre los cuales pivotaban las discusiones en el Club.

Pero además, como recuerda Calvin Tomkins (1989:18) el Club fue el centro consciente donde nació el expresionismo abstracto como estilo independiente. Recoge este crítico, a propósito de esta consideración, unas declaraciones de Ileana Sonnabend ⁷⁴

"el clima mental y emotivo de estos encuentros era algo chauvinista. La gente estaba a la defensiva. No estábamos muy interesados en la pintura europea, sino que encontrábamos fascinante la americana".

El Club, como entidad asociativa unificó criterios sobre el nuevo estilo, singularizó sus rasgos innovadores, y prestigió a Nueva York como centro artístico internacional. Pero la dinámica de interacción de los actores que conformaron el estilo no se circunscribió al Club. Existían otros espacios de intercambio y encuentro. Todas las fuentes secundarias empleadas destacan de forma unánime la importancia de bares como el Cedar o el Five Spot, donde los actores acudían a escuchar jazz ⁷⁵ y a hablar y beber después de las reuniones y conferencias en el Club. Como movimiento neoyorquino, los miembros de aquella colonia de las calles Octava y Décima tenían sus lugares oficiales y lúdicos de intercambio. pero el espacio relacional trascendió el Club y el Cedar y el Five Spot como escenarios de interacción. Instituciones como el Whitney Museum, el MOMA, el Brooklyn Museum y el Museo de Arte no-objetivo (después Solomon Guggenheim Museum) apoyaron, compraron y exhibieron obras del nuevo estilo vanguardista representativo de los valores colectivos americanos del período liberal de posguerra. Galerías como Arte de este Siglo, Betty Parsons, Charles Egan, Samuel Kootz y

⁷⁴ Ileana Sonnabend es una de las protagonistas directas del arte posterior a la segunda guerra mundial. Casada con Leo Castelli, se trasladan a Nueva York en 1941 como consecuencia de la ocupación de Francia por Alemania. Ambos formaron parte del Club. A su divorcio regresa a Europa, abriendo Galería en París (1962) y con posterioridad en Nueva York (1971). La galería Sonnabend es a comienzo de los sesenta, el principal foco de penetración comercial y cultural de los artistas pop americanos en Europa. El proyecto Colección Sonnabend, 25 años de actividades de Ileana Y Michel Sonnabend, fue patrocinado por el CAPC de Burdeos y el Centro Nacional de Exposiciones Reina Sofía, pudiéndose contemplar una selección de sus fondos en este último centro durante 1988.

⁷⁵ El Cedar y el Five Spot son clubs históricos del jazz moderno. T. Monk, J. Coltrane, M. Davis, K. Burrell, O. Coleman, y otros tocaban en ellos a menudo y en ellos se grabaron discos históricos (por ejemplo Misterioso, de Th. Monk,, grabado en el Five Spot en 1956).

Sidney Janis expusieron con asiduidad los resultados de las acciones salvajes y sublimes de aquel grupo de pintores asociados que también protagonizaron acciones políticas por las cuales fueron denominados Los Irascibles (ver anexo documental fotográfico).⁷⁶

Aunque el movimiento fue una expresión de la vida sociocultural neoyorquina, el expresionismo abstracto, el Club, se esparció a San Francisco, trasladando consigo la vanguardia artística a California, *"la otra nación de vanguardia norteamericana"* según M. Crozier (1980:158).

Ashton (1988:266-275) recalca que la actividad del Club para formar un núcleo en California fue un objetivo constante del movimiento. La citada historiadora destaca las figuras de dos actores en la configuración de los grupos expresionistas abstractos en California. De un lado, el director de la Escuela de Bellas Artes, Douglas Mc Agy y de otro, el pintor Clyfford Still. Tras hacerse cargo de la dirección de la Escuela en 1945, Mc Agy renovó el profesorado de la escuela dando entrada en él a Clyfford Still y, temporalmente, a artistas neoyorquinos como Mark Rothko y Ad Reinhardt. La renovación de los métodos educativos sobre el arte de Mc Agy- vinculando la enseñanza de la tradición clásica, el arte moderno, y lo que estaba pasando en el momento- facilitó, el acceso del alumnado a los supuestos formales y técnicos de los pintores de acción. En conformidad con los móviles de la acción del Club, Mc Agy se propuso construir un foco-forum que divulgara a los ídolos e ideales del movimiento: su cosmopolitismo y universalismo, su rechazo al provincianismo agrarista americano, la independización de la vanguardia americana de la vanguardia europea y al mismo tiempo la defensa del arte moderno, de cuyas raíces surgió la Escuela de Nueva York....Pollock, Newman, Rothko, Motherwell, De Kooning, Still.....Las actividades de Mc Agy

⁷⁶ Los Irascibles es una denominación creada por la revista Life. El número del 5 de Enero de 1951 publicaba una foto de quince miembros del Club con un pie que rezaba así «El grupo de artistas Los Irascibles dirige la lucha contra la exposición». "La exposición" era "Pintura estadounidense actual 1950" y tuvo lugar en el Museo Metropolitano. Los Irascibles enviaron una carta acusando al director de éste, F. H. Taylor, de despreciar a la pintura moderna. El 22 de Mayo de 1950 apareció la carta en la primera página del Times con el siguiente titular «Dieciocho pintores boicotean el Museo Metropolitano: le acusan de hostilidad hacia el arte de vanguardia».

llegaron a su cenit con la organización de una mesa redonda sobre el arte moderno entre el 8 y el 10 de Abril de 1949 en San Francisco. Participaron, Marcel Duchamp, Mark Tobey, el filósofo George Boas, el antropólogo Gregory Bateson,- de quien E.Goffman tomó el concepto de Frame-, un crítico literario, Kenneth Burke, los críticos de arte Alfred Frankenstein y Robert Goldwater, el curator Andrew Ritchie, los compositores Darius Milhaud y Arnold Schoenberg y el arquitecto Frank Lloyd Wright. El grupo reunido,- de excepcional autoridad en los medios culturales y científicos-, alabó la normalización social del arte moderno (Ashton, 1988:269).

Destaco un planteamiento de Burke expuesto en esa reunión:

"Y fundamentalmente, la razón por la que observo el arte moderno con tanta avidez y seriedad es que esta es un área en la que los motivos de nuestro mundo están enunciándose profundamente. Por esta razón debemos tomarnos muy en serio la expresión moderna, porque se ocupa de los motivos fundamentales de la vida, de las cosas sobre las que acechan los hombres y meditan y vacilan y para las que buscan nuevas afirmaciones."

La intervención de Burke nos introduce en el profundo cambio social que América experimenta a comienzos de la década de los cincuenta, del cual el expresionismo abstracto es portador. La conversión paulatina de la sociedad americana en una sociedad de masas trajo consigo el nacimiento, desarrollo y universalización de nuevos estilos culturales y de nuevas formas de vida e imágenes cotidianas. En el período de la investigación la correlación crítico-negativa "sociedad de masas versus aniquilación de la individualidad artística" carece de sentido. Por el contrario, y a pesar de ser la despersonalización uno de los referentes críticos de la rebeldía de algunos grupos artísticos (beats) característicos del último tramo del ciclo liberal, el individualismo y la libertad eran patrones colectivos que las artes expresaron e impulsaron mediante el pluralismo y la diversidad de estilos y géneros. En este sentido, y

como manifestara Kenneth Burke en la mesa redonda citada "el arte moderno se ocupaba de los motivos fundamentales de la vida". Estos motivos (la conciencia, la libertad, la identidad, la ansiedad, la pulsión sexual, el prestigio, la alienación, la rutina, la otredad), típicos de la vida cotidiana de la gran ciudad,- de los contextos y escenarios masificados-, articulaban los intercambios verbales, faciales y corporales interpersonales de forma manifiesta y/o latente (la mostración,- por modos representativos y abstractos-, y desvelamiento de esas latencias fue uno de los objetos y temas de los estilos artísticos del período) entre los actores.

Estas razones no fueron el efecto mecánico de diversos macroprocesos (producción y consumo en masa; concentración de la población en la ciudad y conversión de esta en la unidad ecológica humana determinante de la estructura social; cultura de masas y media), sino, y sobre todo, un descubrimiento del pensamiento social y el arte moderno, un proceso experimentado por los actores protagonistas de la escena cultural que, conscientes de la nueva realidad, encontraron en la libertad gestual y mental la vía de expresión y creación idónea correspondiente al tipo de interacción social constitutiva de la vida colectiva moderna en la comunidad angloamericana, blanca, protestante y de masas. Son los expresionistas abstractos,- a comienzos de los cuarenta-, quienes comienzan a experimentar con éstas problemáticas,- con una finalidad catártica, de purificación y liberación-, haciendo de ellas los pretextos del sentido de sus obras. En tanto que tales marcos de interacción, esas "problemáticas" comunes orientaron a los actores a asociarse, a compartir experiencias, a intercambiar ideas y métodos, información y conocimientos, a convivir y congeniar, a formar el Club e institucionalizar un movimiento que alcanzó fama y prestigio universal. Las situaciones de interacción fueron debidas a esos marcos y al sentimiento de alcanzar el éxito mediante una propuesta innovadora, representativa de lo americano-universal: La respuesta artística de los expresionistas fue suprimir la representación de los mecanismos y reglas que articulaban sus relaciones intersubjetivas, porque ante todo creían que el arte era una actividad individual que no debía de reflejar, de modo figurativo, las transacciones mentales y cognitivas existentes entre los miembros del Club ni revelar de forma descriptiva intenciones y definiciones de los

actores participantes del nuevo estilo. El cuadro lo incorporaba,-lo "decía"-, sin traducirlo al lenguaje figurativo o realista. En esta dirección, el expresionismo abstracto anuló el simbolismo alegórico de los surrealistas y la composición estructural cubista. Sólo pintura, combinación de lógica e improvisación, acción gestual, experiencia, intuición imágenes mentales, abstracción y expresión, son las características de un estilo cuyo objetivo era hacer del cuadro un acontecimiento en proceso.

Estos rasgos estructurantes del estilo surgen de lo que llama E. Goffman (M. Wolff, 1982:28) "*unidades fundamentales de la vida pública*", esas agregaciones espontáneas que suceden al mezclarse durante y a causa de- la realización de actividades cotidianas; las unidades que surgen, se forman y diluyen de manera continua siguiendo el flujo de otras acciones, lo que forma una trama continua de interacciones simbólicas entre los actores participantes.

Así fue el proceso de configuración interactiva de los expresionistas abstractos: convergieron en unas ideas afines manifiestas. Hicieron del estilo una manifestación de la modernidad artística americana y su espíritu vanguardista (de ir por delante de los demás países). Y modernidad artística americana equivalía a vivir en una nueva realidad social (sociedad de masas) que transformó los lazos relacionales tradicionales entre los actores, al derrumbarse la segmentación e incrementarse el contacto y la interacción entre los individuos entre sí y a través de los medios de comunicación de masas, siendo el universalismo un rasgo determinante de la estructura social de la sociedad de masas y el regionalismo,- como Bell ha indicado (1976:362)-, una forma de segmentación cultural declinante en ella a partir de 1950.

La situación de los artistas en este contexto de auge del cosmopolitismo y universalismo,- del cual fueron actores protagonistas-, produjo encuentros y diluciones de los grupos entre 1940 y 1950,-lo que formó una «trama continua de interacciones»-, que desembocó en la constitución de la colonia/comunidad creativa de la calle Décima y en la fundación del Club, tipo habitual de asociación voluntaria, una de las ideas estructurantes de la vida colectiva americana entonces objeto de debate (W. Kornhauser (1969) consideraba que, a pesar del

carácter popular de la cultura de masas, y siguiendo a Tocqueville, la disposición voluntaria a asociarse de los americanos demostraba que el país no era una sociedad de masas. Para C.W.Mills (1978:285-287), las instituciones del poder a gran escala vaciaron el sentido de las asociaciones voluntarias, por lo que éstas *"perdieron su influjo sobre el individuo"*; David Riesman, N. Glaser y R. Denney (1981) hablarán de multitud solitaria, de la persona dirigida por los demás).

Pero con independencia de la polémica teórica sociológica sobre si EE.UU. era, o no era, entonces una sociedad de masas, aspecto especializado distante empíricamente del objeto específico de esta investigación, he de indicar que desde el punto de vista de los grupos artísticos, la percepción de estos-como documento en 12.6- era que EE.UU. era una sociedad de masas en proceso, de la cual la cultura de masas era su expresión sino su indicador. Siguiendo a Bell (1977:49-50), los rasgos y problemáticas sociales de la posguerra -alineación/despersonalización- estaban presentes a finales de los cuarenta en la vida cotidiana de la sociedad americana, aspecto este que constituyó uno de los marcos de configuración e interacción de los expresionistas abstractos y que explica el deseo de integrar la vida en el arte, de incorporar los problemas de la vida moderna de los individuos y sus relaciones intersubjetivas en la acción y la experiencia espontáneas de la pintura.

San Francisco fue la ciudad que siguió la tendencia de Nueva York. Si Pollock era la biografía arquetípica del pintor de acción expresionista abstracto en el Este, Clyfford Still era en el Oeste quien representaba ese rol. Still es un caso paradigmático del pluralismo que cimentó el estilo. Susan Landauer (1992) ha escrito al respecto que *"La devoción de Still a la libertad, compartida con otros pintores que veían con repugnancia el control sobre las artes, estaba además profundamente asentada en la conciencia estadounidense de la posguerra, y se extendía más allá de las artes visuales. También en el jazz moderno, en la poesía de formas abiertas o en el existencialismo había un rechazo igualmente prometeico de todo lo que significara condicionar el espíritu libre del individuo"*.

Still simpatizó con el conservadurismo político (apoyó al senador Mc Carthy en su "caza de brujas") y desarrolló su estilo en soledad en el Oeste. Representaba como nadie los valores

del individualismo cultural americano de la posguerra: contrario a los agrupamientos y al arte moderno europeo, Still era la encarnación ideal del pionero americano. En lo que se refiere a la fundación de la Escuela de San Francisco,-versión homòloga de la Escuela de Nueva York-, si bien Still no fue su introductor si fue el catalizador de los diferentes grupos que se movían en la ciudad girando en torno al expresionismo abstracto (R. Ammer, E. Bischoff, R. Diebenkorn, C. Spohn y otros).

Still no formó grupos. Estos se formaron a partir de sus planteamientos antimerchantilistas, de su ejemplo y de su obra:

"Yo no quiero que otros imiten mi obra, sólo mi ejemplo de libertad e independencia frente a todas las influencias exteriores, decadentes y corruptoras" (Landauer 1992:94)"

Esto declaró Still en una entrevista en 1961. En ese sentido "formó" la Escuela de San Francisco: enseñando en la Escuela, alentando mediante su rupturista pintura la emancipación de los pintores de San Francisco del modernismo europeo y el aislamiento del arte americano de las "corruptoras" influencias externas. Su puritanismo, elitismo e individualismo eran los componentes del tipo de relación jerárquica que Still mantuvo con sus alumnos y los artistas de la Escuela de San Francisco (E. Coubett, J. De Feo, J. Jefferson, W. Kuhlman, F. Lobdell, H. Smith, G. Stillman...). Las particularidades formales y temáticas de Still y los expresionistas abstractos de San Francisco supusieron una variedad dentro de un movimiento pluralista en cuya gestación Still y Mc Agy habían participado en Nueva York, a pesar de la actitud de Still,- que compartió con el resto de los expresionistas abstractos-, a ser encasillado estilísticamente: éste tic expresaba el temor de todos los miembros del Club hacia las "organizaciones", en tanto en cuanto aniquiladoras de la libertad individual (la experiencia militante de izquierdas de la mayoría de los expresionistas abstractos en los treinta fue traumática. Sentirse encasillado o "verse organizado" eran expresiones rechazables para ellos). La interacción entre los actores en San Francisco tuvo lugar alrededor de una institución educativa. En la Escuela de Bellas Artes de San Francisco los expresionistas

neoyorquinos y de San Francisco enseñaban y discutían los principios del nuevo estilo.

Sin darse cuenta cada uno de los actores, la trama continua de interacciones establecida entre los pintores modernos y la intelligentsia artística neoyorquina en estudios, escuelas, galerías, Fundaciones, Museos, bares y el Club, entre 1938 y 1949, configuró el sentido del primer estilo pictórico americano universal, estilo sincrético y secularizado que supuso una novedad cultural aún sometida a la investigación historiográfica y sociológica. Es Clifford Still (Landauer, 1992:95) quien a mi modo de ver mejor ha expresado la nueva situación, lo que significaba el expresionismo abstracto culturalmente:

"No se trata de una pintura nueva, sino de una nueva manera de pensar la imagen como idea".

La regionalista y nativista América había dado paso a una América vanguardista y universal. En lo que había sucedido, los expresionistas abstractos fueron actores definidores.

XII.IV. LOS METODOS DE CREACION

Los términos, acción, experiencia y espontaneidad son regularidades discursivas frecuentes en las investigaciones históricas y las visiones críticas y los análisis valorativos del estilo. La unanimidad existente en la comunidad científica contrasta con las discrepancias que manifestaron los actores acerca de las definiciones que los historiadores y los críticos realizaron y realizan sobre/el cuerpo material de las obras enmarcables en el estilo. La tendencia común de los artistas era contraria a titular y codificar sus realizaciones. Consecuencia del neurótico sentimiento de libertad que impulsaba sus actos, esta actitud no es sustancial si se analizan los documentos personales de los artistas; estos muestran de forma fehaciente (esta dimensión la analizo en el cap.12.6) las intenciones comunes de los actores con respecto a los grupos, los métodos, y a la elección de América como tema de su obra. Pero con antelación a ese momento es preciso recabar, con respecto a los métodos,

interpretaciones autorizadas sobre el cambio de escala que supuso la nueva pintura en la historia de las artes plásticas, "simplemente por la transformación de la manera de trabajar, de su relación con la pintura", como dice Kirk Varnedoe (1990:277), refiriéndose a Jackson Pollock y su técnica all over.

Con respecto a los métodos de creación que emplearon los expresionistas abstractos, he elegido como documento secundario explicativo de las relaciones entre la experiencia común, la vida ordinaria, las situaciones de interacción y el arte,- relaciones suturadas por la experiencia, acción y espontaneidad de los actores-, el texto del discurso pronunciado por Meyer Schapiro (1988:171-180) en la reunión anual de la Federación Americana de las Artes en Houston (Texas) en 1957. El texto,- Pintura Abstracta Reciente-, enfoca la expresión "métodos de creación" de forma similar al planteado por Rosenberg (1977), esto es haciendo hincapié en la relación entre la vida diaria de los artistas y el proceso pictórico en el mundo moderno.

Las generalizaciones de Schapiro no se refieren de modo específico al expresionismo abstracto, aunque éste estilo forma parte de las corrientes expresivas que Schapiro tomó como referencia material para sus abstracciones, como evidencia el paralelismo existente entre sus proposiciones y valoraciones y las propias implicaciones biográficas (de apoyo) al movimiento estético analizado (presentó a Motherwell en el círculo de artistas surrealistas emigrados a EE.UU).

Schapiro destaca que la pintura abstracta revela y desvela las nuevas problemáticas generales y cotidianas de los pintores, sus relaciones con el mundo social en el que participan, sienten y sobre el cual reflexionan. Estos son los párrafos entresacados de tan esencial texto de uno de los historiadores de arte fundamentales de este siglo:

"Han surgido nuevos problemas, situaciones y experiencias de mayor relieve: el desafío que plantean el conflicto y el desarrollo sociales, la exploración del yo, el descubrimiento de sus ocultos procesos y motivaciones.....la finalidad del arte

es, pues, más vehemente que nunca. La expresión de la espontaneidad o de un sentimiento intenso.... La conciencia de lo personal y espontáneo en la pintura y la escultura estimula el ingenio del artista para concebir, transformar y expresar formas que confieran al máximo el aspecto de lo libremente hecho. De ahí la gran importancia que tienen la mancha, el trazo, la pincelada, la gota, la calidad de la sustancia de la pintura misma y la superficie del lienzo como textura y campo de operaciones, signos todos ellos de la presencia activa del artista....todas estas notas de la pintura pueden considerarse como una forma de afirmación de lo individual.....Este arte se encuentra profundamente arraigado, a mi juicio, en el yo y en su relación con el mundo circundante...la pintura se vuelve entonces posesión de todos y se asocia a la experiencia diaria".

Estos fragmentos articulados exigen algunas valoraciones porque remiten a algunos de los principios axiales de esta investigación.

El expresionismo abstracto es un estilo que confiere a la experiencia individual un papel decisivo en la afirmación del "yo" como campo de exploración de los límites e interacciones entre el sujeto y la realidad de la que es actor participante. La experiencia del pintor expresionista abstracto incorpora su vida diaria a su práctica simbólica; sus acciones cotidianas forman parte de su acción pictórica, incorporando mediante el gesto automático y la espontaneidad, su mente y cuerpo a la efectuación que es la obra. La forma y el sentido de la obra resultante no es así consecuencia de procesos personales aislados, sino resultado de las experiencias y acciones espontáneas vitales y cotidianas compartidas, que significan "el carácter asociado" de la obra, su naturaleza común latente. Lo cualitativamente destacable de esta circunstancia y acontecimiento es que términos como experiencia, acción y

espontaneidad,- regularidades comunes de la interacción social cotidiana en general-, pasan a tener no sólo un significado descriptivo en la caracterización del estilo expresionista abstracto sino que constituyen categorías conceptuales definidoras del mismo a nivel cognitivo, emocional e instrumental: son los pilares teóricos del estilo, siendo posible a partir de su reconocimiento la comunión artista-público (de ahí que la contemplación de las obras de este estilo secularizado imponga, al admirarlas, un tipo de mirada religiosa). Constituyen el núcleo de las nuevas técnicas (pour and spatter, dripping, all over, combine painting, random....).

Así entendido, la oficialización del estilo fue consecuencia de la definición (acción orientada con unos fines y móviles precisos) de los actores de lo que estaba pasando en Nueva York, en los escenarios y contextos observados (la calle, el bar, los grupos, el Club, Fundaciones, Museos y Galerías...).

El What's happening fue trasladado al campo de operaciones que es la superficie del lienzo. Conversaciones armoniosas, disputas, entrevistas, celebraciones, observaciones de escenas y hechos urbanos externos al pintor y encuentros ocasionales regulares en los que participaron combinaciones múltiples de actores constituyen la compleja estructura de ocasiones de interacción que fundaron los frames del expresionismo abstracto: la situación del "yo" ante la acción pictórica (es un momento de la libertad que sedimenta mi vida diaria), el tema (la alienación y anómia de la experiencia urbana) y los fines (la constitución de un estilo americano universal independiente de la tradición europea).

De este modo la clásica separación entre objeto de la representación y los métodos y las técnicas de realización en pintura es resuelta con el expresionismo abstracto al unificar éste la experiencia artística y la experiencia social, al integrar los métodos en el sistema de conocimiento de la pintura, o en otros términos al hacer de lo procedimental,- del modo y la manera (the way)-, el rasgo cognitivo del estilo del pintor y de la corriente estética analizada.

Es en el procedimiento donde reside la raison d'être, el sentido, de la obra como realización

vital, por que en "el procedimiento" y en las facultades espontáneas que le corresponden, se encuentra lo que es propio al yo y le circunda, lo que es el ámbito de la consciencia del ser en sí y para sí que está en el mundo, sintiendo y padeciendo-participando de lo que es el mundo social (la experiencia común, la herencia cultural, el acervo de conocimiento, las relaciones intersubjetivas y la trama continua de interacciones).

La estructura social del mundo de la vida cotidiana la constituyen las relaciones cara a cara entre los actores y los símbolos y referencias culturales socializadas que enmarcan su práctica cotidiana.

El arte, como refiere Clifford Geertz (1992:81 y 54), es una imagen pública de sentimiento, un símbolo significativo de una comunidad, nación raza o clase.

"Decir" Rembrandt, Velazquez, Leonardo da Vinci, Cezanne, Van Gogh, Turner, Fiedrich o Rothko es hablar de individuos y culturas, de civilización y de sociedad humana, de identidad colectiva.

En la procreación de estos signos colectivos, de estos vínculos de referencia/pertenencia simbólicos comunes, el arte,- las artes-, la experiencia estética, "es una manifestación, un registro y celebración de la vida de una civilización, un medio de promover su desarrollo, y también el juicio último sobre la cualidad de una civilización. Porque mientras los individuos la producen y gozan, esos individuos son lo que son el contenido de su experiencia, a causa de las culturas en que participan"(Dewey, 1949:288).

EE.UU. no es una excepción a esta consideración de Dewey. Por el contrario, la confirma y amplía dada la mezcolanza étnica que la sedimenta como nación. En la configuración de la identidad colectiva nacional norteamericana ⁷⁷, las artes han jugado un papel histórico relevante desde el punto de vista del registro de las imágenes colectivas y de su celebración. Es a mediados de los cincuenta cuando América y lo americano comienzan a ser,- o mejor

⁷⁷ Como ha escrito Alfonso Pérez Agote (1984:32) "Identidad colectiva hace referencia, para el sociólogo, primordialmente al mundo de las representaciones e imágenes de la realidad (realidad objetivada socialmente) y, en su proyección individual, al mundo de la conciencia".

dicho retornan, dada la tradición realista de la pintura americana-, los temas de referencia explícitos y reconocibles de los nuevos grupos artísticos que van progresivamente sustituyendo al expresionismo abstracto y desplazándole del primer plano de la escena.

XII.V. AMERICA COMO TEMA

La vuelta a las imágenes cotidianas en el arte norteamericano, tras el lapso expresionista abstracto tiene un nombre: arte pop. Este fenómeno artístico original de la comunidad angloamericana ⁷⁸ irrumpe en Estados Unidos en el segundo lustro del decenio de los cincuenta y se consolida como arte en efecto pop-ular a partir de 1964. Como dice Tom Wolfe (1976:90) "*es opinión común que la era del Pop Art data de la exposición individual de J. Johns en Leo Castelli (1958)*". Leo Castelli,- miembro del Club y antiguo marchand de expresionistas abstractos-, y A. Warhol serán dos figuras relevantes de los grupos y factorías del Arte Pop que se desarrollan y alcanzan el éxito comercial y el reconocimiento crítico ya fuera de la cifra superior de ésta investigación.

Pero aunque no constituya el objeto de esta exploración el estudio de esos grupos, analizaremos su génesis relacionado con el tema epigrafiado.

El retorno al lenguaje nuevo- realista ⁷⁹ que entronizará el arte pop tiene un proceso de desarrollo complejo cuyo punto de partida es el estilo expresionista abstracto. Pintores como

⁷⁸ El término pop fue empleado por el crítico inglés Lawrence Alloway por primera vez en un texto publicado por *Architectural Design* (28 febrero 1958) titulado "El arte y los mass media". Hablo del arte pop como fenómeno expresivo de la comunidad angloamericana por ser EE.UU. e Inglaterra, entre 1960 y 1964, los países con mayor desarrollo de la cultura de masas. En este artículo Alloway, critica la visión negativa del Kitsch de Greemberg y afirma que "el arte pop, de masas es uno de los mayores logros de la sociedad industrial.(Alloway, 1992:213).

⁷⁹ La exposición Nuevos Realistas celebrada en la Galería Sidney Janis de Nueva York en 1962 es la consagración internacional del Arte Pop.El crítico francés P. Restany declaraba en el catálogo que "el nuevo realista es un artista folk urbano atraído por los abundantes hechos e ideas de cada día".(Bourdon, 1988:134).Entonces el término artistas pop no estaba generalizado, denominándose a este tipo de artistas interesados en los temas comerciales cotidianos como neodadaístas, nuevos realistas, commonists, vulgaristas, sing painters, new american dreamers, popular realist, factualists y kitschniks.

W. De Kooning, J. Johns, R. Artswager, R. Rauschenberg, A. Warhol, R. Lichtenstein, Cl. Oldenburg, J. Rosenquist, T. Wesselman, J. Dine, R. Indiana y L. Rivers adhieren a sus obras objetos e imágenes características de la vida cotidiana común. Botellas de Coca cola, autovías, latas de Cerveza Ballantine Ale, la hamburguesa, el mapa de los EE.UU., la bandera americana, astronautas, Kennedy y su esposa Jackie, héroes del comic (Dick Tracy, Superman, Popeye), del cine (Marilyn Monroe, Marlon Brandon, James Cagney, Humphrey Bogart, Ginger Rogers) y de la música popular (Elvis Presley), la sopa Campbell's, dólares, el baseball, el Dayly News, el accidente automovilístico, la Compañía de Gas norteamericana, la Guerra Civil, son algunos ejemplos de utilización de tópicos, ídolos populares, símbolos, juegos, y objetos distintivos de lo americano que los artistas pop recrean o utilizan para la composición de sus imágenes. La razón de este planteamiento estriba en la deliberada intención de los creadores pop, o nuevo- realistas, de resaltar la cotidianeidad de lo artístico en los objetos e imágenes que vemos y manipulamos: las cosas que nos rodean tienen sentido y forma, es tarea del artista apropiarse de ellas y recrearlas o manipularlas. Esas cosas, de diversa naturaleza y condición, son resaltadas por los artistas pop porque constituyen imágenes tópicas vinculantes con las cuales todos se sienten identificados sin excepción o reconocen y comprenden como propias. La inclusión de lo cotidiano y común, aún banal, en el universo plástico de los artistas pop, significaba reivindicar lo Kistch, desmitificar la concepción del arte como vida e instaurar un nuevo canon: El arte está en aquellas imágenes que constituyen los elementos vinculantes de la vida cotidiana de la gente y en las personas y cosas que representan las rutinas visuales del conjunto de la comunidad social. Los partidarios del estilo emergente partían del supuesto previo de que los objetos diseñados industrialmente para su consumo masivo (una lata de cerveza o de sopa) contenían valor artístico en tanto en cuanto eran algo pensado, no siendo necesario pensar o crear nuevas formas en tanto en cuanto estaban ya dadas. La presencia del factor humano en las obras pop (Kennedy, Luther King, astronautas, actores y actrices, ídolos de la música pop etc, etc) partía del mismo mecanismo cognitivo: en la sociedad de consumo las imágenes de las

celebridades constituyen lo común; la gente les imita, les sigue, habla de ellos, sueña con ellos, constituyen guías de conversación, ejemplos a seguir; la imagen de las personas y lo que representan para los demás es materia creativa democratizada.

Las estrellas populares son arte. Este simple planteamiento suministró a la colectividad americana de comienzos de los sesenta unos símbolos significativos, artísticos y culturales, que, procedentes del universo de imágenes compartidas por la gente, sacralizó su estilo de vida, héroes, productos e invenciones singulares como símbolos nacionales-universalizados, como tales, por las empresas multinacionales y los artistas pop. Los artistas de la nueva realidad asumían como parte de su rol su adscripción a lo real y su desdén por lo utópico e incomprensible (aburrido) para la gente (de ahí la oposición de los artistas pop netos- Warhol, Oldenberg, Wesselman, Rosenquist, Lichtenstein al expresionismo abstracto). Los planteamientos de los artistas pop procedían de la publicidad, el diseño gráfico e industrial, del marketing, del comic y los cartoons, de los media, de las películas y canciones de "masas", de las celebridades políticas y financieras,.....de todo aquello que era leído, visto y hablado por la gente, lo que constituían los ejes conversacionales, visuales y relacionales de la estructura social del mundo de la vida cotidiana americana, más patentes y corrientes en el trabajo, el ocio y la vida familiar.

Los artistas pop abandonaron la realización de obras que moldeaban el gusto del público (lo cual era el objetivo de la acción cultural de expresionistas abstractos) e impusieron una relación con ellas a partir del gusto del público, de los objetos industriales y las imágenes carismáticas consumidas en masa. Los pintores pop pensaban en términos de comunicación y no de comunión (como los expresionistas abstractos).

A partir del segundo lustro de los sesenta, la cultura pop (el arte pop, la música pop-rock-, la moda, el comic...) fundamentó un nuevo modelo de relación de las situaciones de interacción y de la conformación del sentido de las artes que si bien irrumpe durante el período de nuestra investigación, corresponde su desarrollo, y por tanto su estudio, a otro ciclo cultural (1965- la actualidad).

Es el arte pop un estilo artístico representativo/descriptivo de la identidad colectiva americana. Los artistas pop eluden el melting pot,- el rol de la cultura afroamericana en la América Moderna-, y el individualismo pionero y característico de la Era del Jazz (los veinte) y del período de la imaginación liberal, centrándose de modo exclusivo en esas factorías de imágenes que son la calle, el supermercado, la película, la TV, el periódico, la autopista. Unidas las obras de los artistas pop como si de una secuencia se tratara, estas revelarían el carácter documental y de crónica visual de la vida norteamericana a partir de 1958.

América como tema es una de las recurrencias históricas del arte americano que retorna con éxito comunicativo de la mano de los artistas pop, los constructores de un universo iconográfico descriptivo nacional-universal. Las banderas y mapas de Jasper Johns, que le permiten jugar a M. Pleyner (1986:140) con la expresión Estados Unidos de la pintura,- la representación del mapa y el símbolo nacional americano expresa la universalización de la cultura americana-, constituyen el punto de intersección entre el expresionismo abstracto y el arte pop.

Pero existen otras visiones estilísticas alejadas del expresionismo abstracto y el arte pop significativas de lo que Bourdieu (1969:172) ha llamado "inconsciente cultural", aquel conjunto cultural objetivo de una sociedad, época o clase. Me refiero a la visión figurativa de E.Hopper, el pintor de la vida cotidiana americana por excelencia, uno de los más destacados impulsores-participó en el Armory Show ⁸⁰- del arte moderno americano conjuntamente con otros pintores abstractos o figurativos no regionalistas como M. Avery, G. O'Keefe o Stuart Davis, quienes aunque no siendo pintores representativos del ciclo cultural analizado,- los historiadores del arte los incluyen en los treinta-, están en activo en dicho período, produciendo algunas de sus obras más relevantes.

⁸⁰ Armory Show es la exposición que supuso la introducción del arte moderno en EE.UU.: Nueva York, Chicago y Boston fueron los escenarios en 1913 del primer contacto del público americano con los movimientos artísticos de Vanguardia europeos. Esta exposición como han investigado y analizado M. Schapiro (1988:113-147), M. Le Bot (1968:61-64), B. Watson (1968:177-196) y M. W. Brown (1988), constituye uno de los hitos del inconsciente cultural estadounidense.

Hopper,- tal vez como ningún otro pintor lo haya hecho en la historia del arte de la pintura en los EE.UU-, es el creador de referencia de la cotidianeidad americana. Siendo la realidad social estadounidense el material preferente de su pintura, Hopper,- a partir del Realismo, el Impresionismo y el Tonalismo-, construyó un mundo de imágenes procedente de la industrialización y la ciudad (sus calles y establecimientos), siendo la alienación y la despersonalización modernas sus temas recurrentes.

En sus escenarios- el cine, la barbería, el automóvil, el café, la habitación-, casi siempre aparecen personas aisladas, solitarias, de gesto lacónico, turbadas. Como ha escrito B.Rose (1986:50) *"es un artista suficientemente profundo para generalizar su sentido de la soledad y de la alienación, tan americano, y para hacer de ello un tema universal"*. Esta es la misma visión de Robert Hobbs (1987:102). A partir del análisis de su cuadro *Western Motel* (1957), el profesor de Cornell señala que este cuadro *"ha de ser considerado como una meditación sobre el sentido de la carretera en la cultura americana y una afirmación de la standarización que ha reemplazado el color local y la individualidad"*. Para Hobbs, este cuadro conecta,- temáticamente se entiende-, a Hopper con los artistas pop y los nuevos realistas y también con uno de los más brillantes artistas de los sesenta, Robert Smithson, cuyas actuaciones suelen ligarse estilísticamente al Land o Earth Art, un tipo de intervención directa del artista en un espacio natural con finalidad conceptual. Hobbs destaca que la conexión de Hopper con los artistas que sustituyen a los expresionistas abstractos en la primera plana de la actualidad cultural y de las galerías (convirtiéndose la pintura de acción en algo pasado, "histórico", en pintura de museo) se debe al interés que comparten por espacios como los shopping centers, las gasolineras, las autovías y los aparcamientos, los automóviles y los moteles. Los jóvenes creadores, como los escritores beats, cuyas excursiones por las interminables carreteras americanas relató J.Kerouac en *On The Road* (analizo este movimiento en el cap.15) defendían la experiencia y la espontaneidad como valores activos, pero pensaban que la individualidad del período liberal era un valor materialista/consumista que produce aislamiento, soledad, enajenación, pérdida de los valores humanos auténticos, (alienación, extrañamiento), razón por la cual, en la nueva mentalidad

de los sesenta, se producirá el rechazo del individualismo versus libertad y la impulsión de esos términos que la música popular de los sesenta exaltará,- "la gente está preparada", "libérate"-, y que constituyen la base de los nuevos lenguajes libertarios y comunitarios que tendrán como sujeto a la juventud americana a partir del segundo lustro de los sesenta.

La conexión de Hopper con las nuevas temáticas tiene una causa cultural objetiva concreta: la influencia general del pensamiento trascendentalista,- y de la obra de R. W. Emerson en particular -, en los grupos de afinidad cultural rebeldes de los sesenta (beats) y en artistas como Hopper. Estos actores culturales creen que la big city es la incubadora de la alienación y de la apariencia de libertad individual. En ella no cabe la vida espiritual, la autosuperación como forma mental de cultivación de las facetas inteligentes, armoniosas y naturales de las personas. Para Hopper (Hobbs, 1987: 66), para el cual el texto Auto-confianza de R. W. Emerson fue una guía vital (el ideal de Emerson era que ha de haber una correspondencia entre el alma humana y cada cosa que existe en el mundo). La vida espiritual no era posible en la gran ciudad americana, deshumanizada y caótica.

Los espacios interiores y públicos de Hopper,- donde hay personas cuyos gestos faciales expresan tristeza, rutina, aburrimiento o pesar-, nos suministra una visión desolada de América y lo americano diferente de la visión irónica e instrumentalizadora de los artistas pop a pesar de las convergencias temáticas citadas.

Pero Western Hotel (véase anexo documental fotográfico) no solo manifiesta el interés de Hopper por el fenómeno del aislamiento individual, uno de los temas recurrentes del período investigado (la despersonalización). También indica la llegada del automóvil al Oeste, una de las imágenes simbólicas de la América moderna. El automóvil es uno de los productos paradigmáticos del capitalismo protestante americano. Henry Ford ⁸¹ dió a conocer en 1909 su definición del automóvil producido en masa:

"un modelo único, barato y seguro destinado a la gran

⁸¹ La cita de Henry Ford procede del artículo de W. W. Rostow, La empresa en marcha.(Rostow,1974:124).

ABRIR CONTINUACIÓN CAP. XII

