





Serie
Zona Crítica

Este volumen se publica con motivo de la exposición *Andrea Fraser. L'1%, c'est moi* que se presenta en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) del 21 de abril al 4 de septiembre de 2016 y en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), UNAM, Ciudad de México, del 15 de octubre de 2016 al 12 de marzo de 2017.

Coordinación y edición

ESTER CAPDEVILA

Documentación gráfica

GEMMA PLANELL,

con la colaboración de ROSA CRUZ

Traducción

FERNANDO QUINCOCES

Edición

ANA JIMÉNEZ JORQUERA

 grupo editorial
siglo veintiuno

siglo xxi editores, méxico

CERRO DEL AGUA 248, ROMERO DE TERREROS, 04310 MÉXICO, DF
www.sigloxxieditores.com.mx

siglo xxi editores, argentina

GUATEMALA 4824, C1425BUP, BUENOS AIRES, ARGENTINA
www.sigloxxieditores.com.ar

anthropos editorial

LEPANT 241-243, 08013 BARCELONA, ESPAÑA
www.anthropos-editorial.com

ANDREA FRASER: DE LA CRÍTICA INSTITUCIONAL A LA INSTITUCIÓN DE LA CRÍTICA



Dirección
General de
Artes
Visuales

mu:c

museo universitario
arte contemporáneo



palabra
y/o
ciclo

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES Y CRÍTICAS



CASA JOLANDA DE TASSIS
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
METROPOLITANA



MUSEU
D'ART CONTEMPORANI
DE BARCELONA



siglo
veintiuno
editores

NX512.F73

F7318

2016 Fraser, Andrea

Andrea Fraser : de la crítica institucional a la institución de la crítica /

Andrea Fraser ; traducción Fernando Quincoces. — México, D. F. : Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Artes Visuales : Universidad Autónoma Metropolitana : Palabra de Clío : Museu D'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) : Siglo XXI Editores, 2016.

314 p. — (Serie Zona crítica)

“Este volumen se publica con motivo de la exposición Andrea Fraser. *L'1 %, c'est moi* que se presenta en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) del 21 de abril al 4 de septiembre de 2016 y en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), UNAM, Ciudad de México, del 15 de octubre de 2016 al 12 de marzo de 2107”

ISBN-13: 978-607-03-0723-2 (Siglo XXI Editores)

ISBN-13: 978-607-02-7724-5 (UNAM)

I. Fraser, Andrea – Exposiciones. I. Quincoces, Fernando, traductor. II. t. III. ser.

primera edición, 2016

© de los textos: andrea fraser

© de las obras: los autores, michael asher, andrea fraser, louise lawler, 2016;
hans haacke, VEGAP, barcelona, 2016

DR© 2016 universidad nacional autónoma de méxico
dirección general de artes visuales, insurgentes sur 3000,
centro cultural universitario, ciudad universitaria,
delegación coyoacán, méxico, d.f., c.p. 04510
instituto de investigaciones estéticas
circuitro mtr. mario de la cueva s/n, zona cultural, ciudad
universitaria, delegación coyoacán, méxico, d.f., c.p. 04510

isbn 978-607-02-7724-5

DR© 2016 universidad autónoma metropolitana
prolongación canal de miramontes 3855 quinto piso,
colonia ex-hacienda san juan de dios,
delegación tlalpan, méxico, d.f., c.p. 14387

DR© 2016 palabra de clío a.c.
insurgentes sur 1814, despacho 101,
colonia florida, delegación álvaro obregón,
méxico, d.f., c.p. 01030

DR© 2016 museu d'art contemporani de barcelona (MACBA)
plaça dels àngels, 1, 08001 barcelona, españa

DR© 2016 siglo xxi editores, s.a. de c.v.
isbn 978-607-03-0723-2

derechos reservados conforme a la ley
impreso en ingramex, s.a. de c.v.
centeno 162-1
col. granjas esmeralda
09810, ciudad de méxico

LA ESCRITURA COMO ACTO

CUAUHTÉMOC MEDINA*

Cuando en abril de 1992 leyó su “Declaración de artista” en la Jan Van Eyck Academie en Maastricht, Holanda, Andrea Fraser planteaba su texto como una doble representación: a la vez conferencia y performance, acto artístico y toma de posición, reclamo de reconocimiento y distanciamiento obtenido mediante el uso de la palabra. Con ese doble trazo Fraser subrayaba la singularidad de su elaboración: definir a la vez, por medio de la alocución, la escritura y la contextura de las instituciones artísticas como el objeto de su intervención. En ese sentido, se le aparecían como decisivas de la materia necesaria de toda poética crítica contemporánea, como la definición de su práctica de “sitio específico”:

Mi interés en la *site-specificity* (especificidad de lugar) viene motivado por esa idea. Mi compromiso con la crítica institucional parte del hecho de que como artista, y como escritora en la medida en que escribo, las instituciones artísticas y académicas son los lugares donde se sitúa mi actividad. El psicoanálisis determina en buena medida mi concepción de esos lugares como conjuntos de relaciones, aunque yo pienso en esas relaciones como sociales y económicas, además de subjetivas. Y el psicoanálisis define igualmente, en gran medida, lo que para mí es un imperativo tanto práctico como ético en el momento de trabajar específicamente para un lugar.¹

Ésa es una clave que deberá tener el lector en la cabeza cuando revise la escritura de Andrea Fraser, sea que lea el guion o la transcripción de una acción, se enfrente al teatro inesperado de un testimonio de una sesión psicoterapéutica o lea un artículo derivado del despliegue riguroso de toda clase de información estadística. Fraser entiende el sitio de la letra, lo mismo que la institución del arte

* Curador en Jefe, Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC-UNAM); Investigador, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

¹ Andrea Fraser, “An Artist’s Statement”, 1992. Los trabajos de Fraser que cito están, por supuesto, incluidos y traducidos al español en este volumen.

en todas sus ramificaciones y organizaciones, como un complejo de relaciones a ser a la vez presentado y transformado por una determinada alteración estratégica. La de Fraser es una escritura artística en un sentido muy diferente al de los productos de la literatura: no tanto una creación como una intervención. Los textos de Fraser, independientemente de su ocasión o género, son infiltraciones de un contexto. Establecen y documentan a la vez operaciones en extremo temporales y concretas, y apuntes críticos y alegóricos que aluden a la operación total del sistema cultural contemporáneo. Como los otros géneros de la intervención artística (inserciones en estructuras sociales preexistentes, instalaciones que parasitan un espacio dado de antemano) requieren desmontar y hacer comprensible su referente, lo mismo que las críticas inmanentes, dirigidas sobre todo a visibilizar su propio medio. Cuanto más si, como Andrea Fraser ha señalado con la mayor precisión, la noción de “crítica institucional” no refiere a un objeto externo y antagónico de la práctica artística misma, o únicamente a sus poderes organizados, sino a su propia existencia como espacio de deseo y de discurso, en la medida en que “la institución está dentro de nosotros, y no podemos salir de nosotros mismos”.²

Esta conciencia de un espacio de crítica que es, a la vez social y personal, explica en parte el carácter poliédrico de estos textos: el modo en que operan a la vez como ejemplares de una producción y vehículos de la reflexión, el modo en que estos textos documentan actos puntuales y plantean a la vez gestos intelectuales abstractos. No es uno de los méritos menores de la escritura de Fraser haber llevado a un punto cercano al colapso la distinción heredada de “la teoría y práctica” en abierta disidencia del concepto originario de *theoria* como contemplación, por medio de una escritura que es en sí misma una puesta en acto.

Esta compilación ofrece al lector en lengua española una selección de textos de Andrea Fraser organizada en cinco apartados de orden argumental y temático. El primero, *La institución de la crítica*, reúne tres textos claves de la producción de Fraser –“De la crítica de las instituciones a una institución de la crítica” (2005), “L’1%, c’est moi” (2011) y “Como en casa en ninguna parte” (2011)– que enmarcan, a modo de introducción la problemática central de su trabajo: la crisis de la autonomía artística, y el análisis de las condiciones económicas,

² Andrea Fraser, “From the Critique of Institutions to an Institution of Critique”, 2005. Véase p. 13 de esta publicación.

sociales y psicológicas que amenazan con subordinar la práctica artística y convertirla en mero apéndice servil del capitalismo neoliberal. De hecho, hemos tomado el título de la compilación del primero de los textos de Fraser que es, a la vez, una de las mejores introducciones a la historia del arte de la crítica institucional, de la genealogía del término mismo, y una crítica a los errores de concepción que han llevado a algunos comentaristas a suponer que su visibilidad equivale a una especie de cooptación.

Dado que los performances de Fraser tienen un contenido preponderantemente verbal, involucran citas y paráfrasis, y remedan el lenguaje de una variedad de retóricas del mundo del arte, una parte importante de los textos son materiales relativos a acciones artísticas concretas. Los tres apartados centrales documentan, de hecho, tres clases distintas de intervención artístico-textual. *Visitas guiadas* abarca el género que dio a Fraser notoriedad cuando emergió en el circuito artístico americano a fines de los años ochenta del siglo pasado; la canibalización de rutinas educativas y mediación de los museos, que permitían al artista apropiarse y hacer estallar desde dentro el contenido ideológico, la filiación de clase y el fetichismo que sostienen al museo como institución burguesa. *Palabras de artista*, en cambio, reúne alocuciones y discursos que la artista ha pronunciado como remedo analítico de los rituales sociales de la escena cultural, por ejemplo, los discursos de inauguración de eventos como InSite 97 en San Diego y Tijuana, o su discurso en torno a la expectativa de participar en Documenta. Nos ha parecido pertinente integrar en esa sección el texto de *Proyección* (2008), hecho de fragmentos de video de una experiencia terapéutica a la que se sometió la artista. El modo en que Fraser explora tanto las convenciones sociales como las pulsiones individuales, que rodean la producción cultural, están profundamente asociadas en una práctica que, como hemos sugerido más arriba, apuesta por señalar la constante articulación social y psicológica de la operación del campo cultural. Por ese motivo, también hemos querido singularizar los textos en los que Fraser comentó y especificó la que quizá es la más importante transición económica de la producción artística reciente: su incorporación a la economía de servicios del capitalismo contemporáneo. Esos textos testifican la importancia que ha tenido la obra de Fraser en mapear el abandono progresivo de la idea de producción artística como una especie de artesanado de lujo, para quedar abiertamente integrada a la operación neoliberal de una economía de transacciones informáticas y materiales donde el

arte ya no es capaz de distinguirse de otra clase de formas de trabajo cognitivo e “inmaterial”.

Finalmente, el libro cierra con los textos con los que, sobre todo en la última década, Fraser ha venido hermanando las nociones de análisis social y psicoanalítico, para poner en perspectiva la crisis de la autonomía estética. En textos que, de hecho, aparecen por primera vez compilados en esta edición en español, Fraser pondera nuestra deuda intelectual y moral con respecto del trabajo del antropólogo y sociólogo francés Pierre Bourdieu (1930-2002) por haber formalizado la economía de prestigio y competencia del campo cultural, y por tanto, haber redefinido el alcance de la noción de autonomía artística. Siguiendo a Freud, Fraser nos invita a asumir los elementos de denegación y represión que habitan por fuerza todo proyecto crítico, para proponer que integremos a la noción de crítica un segundo momento de “análisis” que examine nuestra convulsa relación afectiva con la idea de la autonomía “en la esperanza de que tal análisis pueda finalmente guiarnos a salir de la reproducción y expansión de las contradicciones en las que el arte aparece atrapado perpetuamente”.³

Ya se ve que los textos de Fraser componen, implícitamente, un ajuste de cuentas con respecto del impulso ético de la crítica y la autonomía artística. La polivalencia de su escritura no es un derivado de alguna clase de ambivalencia duchampiana, ni del llamado “giro lingüístico” conceptualista, sino del intento de rescatar los poderes críticos del arte de su propia dialéctica, así como de la instrumentación y banalización que le reporta quedar vinculada como aparato de visibilidad y prestigio del capital. En ese sentido es que Fraser plantea su obra como una “contra-práctica en el campo de la producción cultural”⁴ que, como podrá constatar el lector, es todo menos dogmática o académica: una aventura iluminada por la agudeza y el ingenio, y marcada por una energía sin posible contención.

³ Andrea Fraser, “Autonomy and its Contradictions”, 2015. Véase p. 295 de esta publicación.

⁴ *Ibid.*

I

LA INSTITUCIÓN DE LA CRÍTICA



DE LA CRÍTICA DE LAS INSTITUCIONES A UNA INSTITUCIÓN DE LA CRÍTICA*

Casi cuarenta años después de su primera aparición, las prácticas asociadas hoy a la “crítica institucional” son vistas por parte de muchos como... en fin, institucionalizadas. Tan sólo la primavera pasada Daniel Buren regresó con una gran instalación al Museo Guggenheim (famosa por haber sido censurada en 1971 junto con la obra de Hans Haacke); en estas páginas Buren y Olafur Eliasson han debatido el problema de “la institución”; y el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles (LACMA) ha acogido unas jornadas tituladas “Institutional Critique and After”. Otros simposios programados para la conferencia anual del Getty y la College Art Association, además de un número especial de *Texte zur Kunst* muy bien podrían hacer que pronto veamos una reducción de la crítica institucional a su acrónimo en inglés: IC (¡Puaj!).

En el contexto de exposiciones museísticas y simposios de historia del arte como éste uno se encuentra cada vez más con que a la crítica institucional se le muestra el mismo respeto indiscutible que suele concederse a fenómenos artísticos que ya han alcanzado cierto estatus histórico. Sin embargo, ese reconocimiento enseguida se convierte en la ocasión para rebatir las pretensiones críticas que se le atribuyen, y rápidamente surgen a la superficie los recelos por su aparente exclusividad y falta de modestia. ¿Cómo pueden pretender criticar la institución del arte unos artistas que se han convertido ellos mismos en instituciones de la historia del arte? Michael Kimmelman ilustra bien este escepticismo en su reseña sobre la muestra de Buren en el Guggenheim publicada en el *New York Times*. Si bien la “crítica de la institución museística” y el “estatus de mercancía del arte” fueron “ideas anti-*establishment* cuando, como el señor Buren, surgieron hace unos cuarenta años”, argumenta Kimmelman, ahora Buren es “un artista oficial de Francia, papel que no parece molestar a algunos de sus antaño radicales *fans*. Tampoco, al parecer, el hecho de que

* Ensayo publicado originalmente en *Artforum International*, vol. 44, núm. 1, septiembre de 2005, pp. 278-286.

su estilo de análisis institucional [...] dependa invariablemente de la generosidad de instituciones como el Guggenheim”. Kimmelman compara después desfavorablemente a Buren con Christo y Jeanne-Claude, quienes “operan, principalmente, fuera de las instituciones tradicionales, con independencia fiscal, y en una esfera pública al margen del control legislativo de los expertos en arte”.¹

A propósito de la eficacia histórica y actual de la crítica institucional, surgen otras dudas en las que se lamenta de lo mal que van las cosas en el mundo del arte cuando el MOMA abre sus nuevas salas de exposiciones temporales con una colección de empresa privada, y fondos especulativos de arte venden acciones de determinados cuadros. En estas discusiones se percibe cierta nostalgia por la crítica institucional, aquel artilugio ya anacrónico de una era anterior a los megamuseos corporativos y a un mercado global del arte abierto todos los días a todas horas; unos tiempos en que todavía era concebible que los artistas pudiesen adoptar una postura crítica. Hoy, en cambio, se asegura, todo queda bajo control. ¿Cómo podríamos entonces imaginar, y mucho menos efectuar, una crítica a las instituciones artísticas cuando los museos y el mercado han crecido hasta transformarse en un aparato totalizador de reificación cultural? Ahora mismo, cuando más la necesitamos, la crítica institucional está muerta, víctima de su éxito o su fracaso, tragada por la institución a la que se enfrentó.

Sin embargo, las estimaciones acerca de la institucionalización de la crítica institucional y las acusaciones de su obsolescencia en una era de megamuseos y mercados globales quedan invalidadas por tener una idea equivocada de lo que es la crítica institucional, al menos si nos atenemos a las prácticas que han acabado definiéndola. Hace falta un nuevo examen de su historia y sus objetivos y una reformulación de sus intereses hoy más urgentes.

No hace mucho descubrí que entre la media docena de los a menudo considerados “fundadores” de la “crítica institucional” ninguno reivindica el empleo de ese término. Yo lo utilicé por primera vez en un artículo de 1985 sobre Louise Lawler, “Dentro y fuera del lugar” en el que desgranaba el elenco, hoy ya familiar, de Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren y Hans Haacke, y añadía que “aun siendo

¹ Michael Kimmelman, “Tall French Visitor Takes up Residence in the Guggenheim”, *The New York Times* (25 de marzo de 2005).

muy diferentes, todos estos artistas ejercen, o ejercieron, la crítica institucional”.²

Probablemente encontré esa lista de nombres unida al término “institución” en el artículo de 1982 de Benjamin H. D. Buchloh “Allegorical Procedures”, en el que describe “los análisis de Buren y Asher del lugar que ocupan y la función que desempeñan las convenciones estéticas en el seno de las instituciones, o las operaciones a través de las que Haacke y Broodthaers revelaron el carácter ideológico de las condiciones materiales de esas instituciones”.³ El trabajo continúa con referencias a “lenguaje institucionalizado”, “marcos institucionales” y “temas institucionales de exposición”, y considera como uno de los “rasgos esenciales de la modernidad” el “impulso a criticarse a sí misma desde dentro, de poner en cuestión su institucionalización”. Pero el término “crítica institucional” no aparece nunca.

En 1985 leí también la *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger, publicada en Alemania en 1974 y que por fin apareció en inglés en 1984. Una de las tesis centrales de Bürger es que “[...] con los movimientos de vanguardia el subsistema artístico alcanza el estadio de la autocrítica. El dadaísmo [...], ya no critica las tendencias artísticas precedentes, sino la *institución arte* tal y como se ha formado en la sociedad burguesa”.⁴

Por haber estudiado con Buchloh y también con Craig Owens (quien editó mi ensayo sobre Lawler), creo que es del todo posible que a uno de ellos se le escapase lo de “crítica institucional”. Es igualmente posible que, a mediados de los ochenta, sus estudiantes en la School of Visual Arts y en el Whitney Independent Study Program (donde también impartían clases Haacke y Martha Rosler) –entre ellos Gregg Bordowitz, Joshua Decker, Mark Dion y yo misma–, sencillamente comenzásemos a emplear el término como una abreviación de “la crítica de las instituciones” en nuestros debates después

² Andrea Fraser, “In and Out of Place”, *Art in America* (junio de 1985), p. 124. Véase p. 183 de esta publicación.

³ Benjamin H.D. Buchloh, “Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art”, *Artforum* (septiembre de 1982), p. 48. Edición en español: Benjamin H.D. Buchloh, “Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo” (1982), *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid, Akal, 2004, p. 97.

⁴ Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, p. 22. Edición en español: *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 1987, p. 62.

de clase. Puesto que no he encontrado ninguna referencia del término publicada con anterioridad, me resulta curioso pensar que el canon establecido que creíamos estar recibiendo podría haber estado formándose precisamente en aquella misma época. Podría ocurrir incluso que nuestra misma recepción de unas obras con diez o quince años de antigüedad, de reimpressiones de textos y traducciones rezagadas (de autores como Crimp, Asher, Buren, Haacke, Rosler, Buchloh y Bürger) y nuestra percepción de esas obras y textos como escritos canónicos, fuese un momento central en el proceso de la llamada institucionalización de la crítica institucional. Me encuentro así enredada en las contradicciones y complicidades, ambiciones y ambivalencias de las que a menudo se acusa a la crítica institucional, viéndome atrapada entre la halagadora posibilidad de haber sido yo la primera persona que puso el término en letra impresa y la perspectiva, críticamente vergonzosa, de haber desempeñado un papel en la reducción de determinadas prácticas radicales a un escueto mote ya envasado para su cooptación.

Si en efecto el término “crítica institucional” surgió como abreviatura de “la crítica de las instituciones”, hoy ese sobrenombre ha quedado todavía más reducido por las interpretaciones restrictivas de los vocablos que la constituyen: “institución” y “crítica”. La práctica de la crítica institucional viene generalmente definida por su objeto aparente, “la institución”, la cual a su vez se supone que se refiere fundamentalmente a los lugares organizados y establecidos para la presentación del arte. Tal como decía la hoja de mano del simposio del LACMA, la crítica institucional es aquel arte que expone “las estructuras y la lógica de museos y galerías de arte”. “Crítica” se presenta aún menos concreta que “institución”, vacilando entre unos tímidos “exponer”, “reflejar” o “revelar”, por un lado, y visiones de un derrocamiento revolucionario del orden museológico existente por otro, con la crítica institucional haciendo de guerrillera atareada en actos de subversión y sabotaje, reventando muros, suelos y puertas, azuzando a la censura y derribando los poderes fácticos. En ambos casos, “el arte” y “el artista” figuran casi siempre como antagonistas de una “institución” que incorpora, nombra, cosifica o usurpa unas prácticas antaño radicales y todavía sin institucionalizar.

Es innegable que uno puede encontrarse con este tipo de representaciones en los textos de algunos críticos vinculados a la crítica institucional. No obstante, la idea de que la crítica institucional contrapone el arte a la institución o pretende que las prácticas artísti-

cas radicales puedan existir o hayan existido alguna vez fuera de la institución del arte antes de ser “institucionalizadas” por los museos, queda desmentida en todo momento por los escritos y las obras de Asher, Broodthaers, Buren y Haacke. Ya en 1964, desde el anuncio de Broodthaers de su primera exposición en una galería –anuncio en el que primero confiesa: “al final se me pasó por la cabeza la idea de inventar algo fingido” y luego nos informa de que su marchante “se llevará el 30%”–,⁵ la crítica del aparato que distribuye, presenta y colecciona el arte ha sido inseparable de la crítica de la propia praxis artística. Como decía Buren en 1970 en “The Function of the Museum”, si “el museo pone su ‘impronta’, si impone su ‘marco’ [...] de un modo indeleble y profundo a todo cuanto se exhibe en él”, lo logra fácilmente porque “todo lo que expone el museo sólo se considera y produce con la intención de ser colocado dentro de él”.⁶ En “The Function of the Studio”, del año siguiente, no pudo ser más claro al afirmar que el “análisis del sistema del arte pasa ineludiblemente” por la investigación tanto del taller como del museo “en tanto que costumbres, las costumbres esclerotizantes del arte”.⁷

En efecto, la crítica que con más regularidad se evidencia en el trabajo *post-studio* de Buren y Asher tiene como diana la propia práctica artística (detalle que tal vez no pasó desapercibido a otros artistas de la Sixth Guggenheim International Exhibition, pues fueron ellos, y no funcionarios o consejeros del museo, quienes en 1971 pidieron la retirada de la obra de Buren). Como dejan claro los escritos de ambos, la institucionalización del arte en los museos o su mercantilización en las galerías no puede entenderse como una cooptación o apropiación fraudulenta del arte de taller, cuya forma portátil lo predestina a una vida de circulación e intercambio, de mercado e incorporación museológica. Sus intervenciones rigurosamente *site-specific* evolucionaron como un medio no sólo de reflexión sobre éstas y otras condiciones institucionales, sino también para resistir las propias formas de apropiación sobre las que reflexionan. Por ser transitorias, esas obras reconocen además la especificidad histórica

⁵ Marcel Broodthaers citado por Benjamin H.D. Buchloh, “Open Letters, Industrial Poems”, *October*, núm. 42 (otoño de 1987), p. 71.

⁶ Daniel Buren, “The Function of the Museum”, en A. A. Bronson y Peggy Gale (eds.), *Museums by Artists*. Toronto: Art Metropole, 1983, p. 58.

⁷ Daniel Buren, “The Function of the Studio” (1971), *ibid.*, p. 61. Título original: “La fonction de l’atelier”, *Les Écrits (1965-1990)*, vol. 1, Burdeos, CAPC Musée d’art contemporain de Bordeaux, 1991, pp. 195-204.

de toda intervención crítica, cuya efectividad estará siempre limitada a un tiempo y un lugar concretos. Broodthaers, en sus gestos de complicidad melancólica, fue en cualquier caso el maestro supremo de la puesta en práctica de la obsolescencia crítica. Apenas tres años después de fundar el Musée d'art moderne, Département des Aigles en su taller de Bruselas, en 1968, ponía a la venta su “museo ficticio”, “por bancarota”, en un prospecto que servía de envoltorio al catálogo de la Feria de Arte de Colonia (en una edición limitada vendida a través de la Galerie Michel Werner). En último término quizá fuera Haacke el autor de la proclamación más explícita del papel elemental de los artistas en la institución del arte. “Los ‘artistas’, lo mismo que sus partidarios”, escribía en 1974, “y sus enemigos, de cualquier color ideológico que sean, son involuntariamente socios. [...] Participan juntos en el mantenimiento y/o el desarrollo de la composición ideológica de su sociedad. Trabajan dentro de ese marco, ponen el marco y a ellos los ‘enmarcan’ o engatusan”.⁸

De 1969 en adelante comienza a emerger una concepción de la “institución del arte” que incluye no simplemente el museo, ni tampoco sólo los lugares de producción, distribución y recepción del arte, sino la totalidad del campo del arte como universo social. En el trabajo de los artistas ligados a la crítica institucional esta noción de “institución del arte” acabaría abarcando todos los lugares donde se muestra arte: desde museos y galerías hasta oficinas de empresa y casas de coleccionistas, incluso el espacio público cuando en él se instala arte. Se incluyen igualmente los sitios donde se produce arte –el taller y también la oficina– y los lugares de producción del discurso artístico: revistas de arte, catálogos, columnas en la prensa popular, simposios y conferencias. Y asimismo están incluidos los lugares de producción de los productores de arte y de discurso artístico: el arte de estudio, la historia del arte y, ahora, los cursos de estudios curatoriales. Por último, tal como señalaba Rosler en el título de su influyente texto de 1979, engloba también a todos los “espectadores, compradores, marchantes y creadores”.

Esta concepción de la “institución” puede verse muy claramente en la obra de Haacke, que llegó a la crítica institucional cuando en los años sesenta derivó desde los sistemas físicos y medioambientales hacia los sistemas sociales, comenzando con sus encuestas de 1969-

⁸ Hans Haacke, “All the Art That’s Fit to Show”, en A. A. Bronson y Peggy Gale (eds.), *Museums by Artists*, *op. cit.*, p. 152.

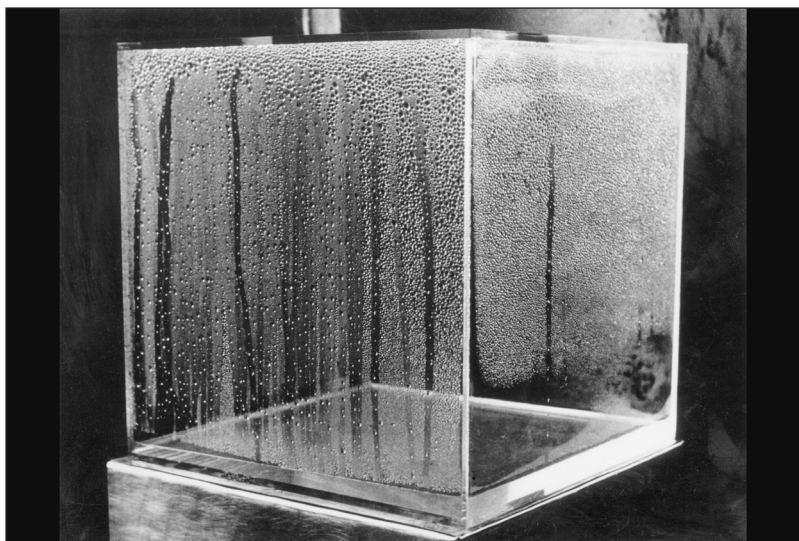


FIGURA 1. Hans Haacke, *Condensation Cube*, 1965. Colección MACBA. Fundación MACBA. Donación del National Committee and Board of Trustees Whitney Museum of American Art. Foto: Cortesía del artista.

1973 a los visitantes de salas de exposición. Más allá de una lista completísima de espacios, lugares, personas y cosas esenciales, la mejor manera de definir la “institución” que interpela Haacke es como una red de relaciones sociales y económicas entre todas ellas. Como su *Condensation Cube* (1965) [figura 1] y su *MOMA-Poll* (1970), la galería y el museo figuran menos como objetos de crítica en sí mismos que como contenedores en los que pueden hacerse visibles las fuerzas y relaciones, en su mayor parte abstractas e invisibles, que atraviesan determinados espacios sociales.⁹

Al pasar de una noción sustantiva de “la institución” como lugar, organización e individuo específico a una concepción de ésta como campo social, la cuestión de lo que está dentro y lo que está fuera se vuelve mucho más compleja. Discernir sus fronteras ha sido una permanente preocupación de los artistas vinculados a la crítica insti-

⁹ La obra de Haacke discurre aquí en paralelo a la teoría del arte como campo social desarrollada por Pierre Bourdieu.



FIGURA 2. Michael Asher, *Installation Münster (Caravan)*, 1987. Aparcamiento 4, semana del 29 de junio al 6 de julio: antiguo camino adoquinado, enfrente del Kiffe-Pavilion, delante del parquímetro núm. 2.200. Foto: LWL-Museum für Kunst und Kultur/Rudolf Wakonigg.

tucional. Empezando en 1969 con un *travail in situ* en el Wide White Space de Amberes, donde Buren realizó muchos trabajos que tendían puentes entre un interior y un exterior, entre lugares artísticos y no artísticos, y que revelaban cómo la percepción del mismo material, del mismo signo, puede cambiar radicalmente dependiendo de dónde se observe.

Ha sido, sin embargo, probablemente Asher quien ha hecho real con absoluta precisión la temprana conciencia de Buren de que incluso un concepto, tan pronto como “es anunciado, y especialmente cuando se ‘expone como arte’ [...] se vuelve un *objeto ideal*, que nos lleva de nuevo al arte”.¹⁰ Con su *Installation Münster (Caravan)*, Asher [figura 2] demostró que la institucionalización del arte depende no de su ubicación en el marco físico de una institución, sino en unos

¹⁰ Daniel Buren, “Beware!”, *Studio International* (marzo de 1970), p. 101.

marcos conceptuales o perceptuales. Presentada por primera vez en la edición de 1977 de los *Skulptur-Projekte* de Münster, la obra consistía en una caravana-remolque de turismo alquilada que, durante la muestra, se estacionaba cada semana en diferentes puntos de la ciudad. En el museo que servía de centro de referencia de la exposición los visitantes podían hallar información sobre dónde ver *in situ* la caravana. En el emplazamiento, sin embargo, nada indicaba que la caravana fuese arte o tuviese algo que ver con la exposición. Para el transeúnte casual no era más que una caravana.

Asher fue un paso más allá que Duchamp. El arte no es arte porque esté firmado por un artista o se muestre en un museo o en algún otro lugar “institucional”. El arte es arte cuando existe para unos discursos y prácticas que lo reconocen como arte, lo tasan y evalúan como arte, lo consumen como arte, ya sea como objeto, gesto, representación o tan sólo idea. La institución del arte no es algo externo a cualquier obra de arte, sino la condición irreductible de su existencia como arte. No importa cuán pública sea su localización o lo inmaterial, transitoria, relacional, cotidiana o incluso invisible que sea: lo que se anuncia y percibe como arte está ya siempre institucionalizado, sencillamente porque existe como arte dentro de la percepción de los participantes en el campo del arte, una percepción no necesariamente estética sino fundamentalmente social en su determinación.

Lo que Asher demostró así es que la institución del arte no solamente se “institucionaliza” en entidades como los museos y se objetualiza en objetos de arte. También se interioriza y se encarna en personas. Se interioriza en las competencias, modelos conceptuales y modos de percepción que nos permiten producir y entender el arte o escribir sobre él, o simplemente que reconozcamos el arte como arte en cuanto que artistas, críticos, comisarios, historiadores del arte, marchantes, coleccionistas o visitantes de museo. Y existe sobre todo en los intereses, aspiraciones y criterios de valor que orientan nuestras acciones y definen nuestro sentido de lo valioso. Esas competencias y disposiciones determinan nuestra propia institucionalización como miembros del campo del arte. Componen lo que Pierre Bourdieu llamó *habitus*: lo “social hecho cuerpo”, la institución hecha mente.

Existe, claro está, un “afuera” de la institución, pero no posee características fijas y sustanciales. Es únicamente aquello que, en un momento dado, no existe como objeto de los discursos y prácticas artísticas. Pero del mismo modo que el arte no puede existir fuera del campo del arte, tampoco nosotros podemos existir fuera de él,

por lo menos no como artistas, críticos, comisarios, etc. Y lo que hagamos fuera de ese campo, en la medida en que permanece afuera, no puede tener efectos dentro. Es decir, que si no hay un afuera para nosotros, no es porque la institución esté perfectamente cerrada o porque exista como aparato en una “sociedad totalmente administrada” o haya crecido en tamaño y alcance hasta abarcarlo todo. Es porque la institución está dentro de nosotros, y nosotros no podemos salir de nosotros mismos.

¿Se ha institucionalizado la crítica institucional? La crítica institucional *siempre* ha estado institucionalizada. Sólo pudo surgir *dentro* y, como todo arte, sólo puede funcionar *dentro* de la institución arte. La insistencia de la crítica institucional en la inevitabilidad de la determinación institucional puede ser, de hecho, lo que más exactamente la distingue de otros legados de la vanguardia histórica. Sería única entre esos legados por saber reconocer el fracaso de los movimientos vanguardistas y las consecuencias de tal fracaso; a saber, no la destrucción de la institución del arte, sino su explosión más allá de los límites tradicionales de los objetos y criterios estéticos específicamente artísticos. La institucionalización de la negación de la competencia artística que Duchamp lleva a cabo con el *ready-made* transformó dicha negación en una suprema afirmación de la omnipotencia de la mirada artística y de su poder ilimitadamente integrador. Abrió la vía a la conceptualización –y a la conversión en mercancía– artística de *todo*. Como ya en 1974 pudo escribir Bürger: “Cuando un artista de hoy firma y exhibe un tubo de estufa, ya no está denunciando el mercado del arte, sino sometiénose a él; no destruye el concepto de la creación individual, sino que lo confirma. La razón de esto hay que buscarla en el fracaso de la intención vanguardista de superar el arte.”¹¹

Son los artistas –tanto como los museos o el mercado– quienes en sus mismos esfuerzos por escapar de la institución del arte han impulsado su expansión. Con cada intento de evadirse de los límites de la determinación institucional, de abrazar un afuera, de redefinir el arte o recuperarlo para la vida diaria, de llegar a la gente “corriente” y de trabajar en el mundo “real”, expandimos nuestro marco y metemos más mundo dentro de él. Pero nunca nos escapamos de él.

Por supuesto, entretanto ese marco también se ha transformado.

¹¹ Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, *op. cit.*, pp. 52–53. Edición en español: *Teoría de la vanguardia*, *op. cit.*, p. 107.

La pregunta es: ¿cómo? Las discusiones acerca de esa transformación han tendido a girar en torno a oposiciones como dentro y fuera, público y privado, elitismo y populismo. Pero cuando estos argumentos se utilizan para atribuir un valor político a unas condiciones fundamentales, a menudo dejan de dar explicación a la distribución de poder subyacente, que se reproduce incluso al cambiar las condiciones y por eso mismo acaba sirviendo para legitimar esa reproducción. Por poner el ejemplo más obvio, la enorme expansión de los públicos de los museos, celebrada en nombre del populismo, ha ido de la mano de una continua subida de los precios de las entradas, excluyendo así a un número cada vez mayor de personas con bajos ingresos y creando unas formas nuevas de participación elitista y una diferenciación creciente a base de jerarquías de afiliación, proyecciones y galas cuya exclusividad se publicita a lo grande en las revistas de moda y en las páginas de sociedad. Lejos de volverse menos elitistas, los museos, cada vez más populares, se han convertido en vehículos para la comercialización masiva de los gustos y prácticas de la élite, y aun siendo quizá menos restringidos en cuanto a las competencias estéticas que exigen, sí son cada vez más restrictivos económicamente por el aumento de los precios. Con todo ello se incrementa igualmente la demanda de los productos y servicios de los profesionales del arte.

Ahora bien, el hecho de que estemos atrapados en nuestro campo no significa que no tengamos un efecto sobre lo que tiene lugar más allá de sus lindes ni que esto no nos afecte a nosotros. De nuevo puede que fuese Haacke el primero en comprender y representar el verdadero alcance del juego entre lo que se halla dentro y fuera del campo del arte. Mientras que Asher y Buren examinaban de qué manera un objeto o signo se transforma al atravesar unas fronteras físicas y conceptuales, Haacke tomó la “institución” como red de relaciones sociales y económicas e hizo visibles las complicidades entre las esferas aparentemente contrarias del arte, el Estado y las corporaciones. Puede que sea sobre todo Haacke quien nos evoque la figura del crítico institucional como un heroico retador que intrépidamente le dice las verdades al poder. Y tenía todos los motivos para hacerlo, porque su obra ha sido objeto de vandalismo, censura y trifulcas parlamentarias. Pero cualquiera que esté al tanto de su obra habrá de reconocer que, lejos de intentar echar abajo el museo, el proyecto de Haacke ha sido una tentativa de *defensa* de la institución del arte contra su instrumentalización por parte de intereses políticos y económicos.

Afirmar que el mundo del arte –hoy en día una industria global

de miles de millones de dólares— no forma parte del “mundo real” es una de las ficciones más absurdas del discurso artístico. El actual auge del mercado, para no mencionar más que el ejemplo más notorio, es un producto directo de la política económica neoliberal. Forma parte, en primer lugar, del *boom* del consumo de lujo que ha ido a la par de las crecientes disparidades de los ingresos y de concentración de la riqueza —los beneficiarios de los recortes de impuestos de Bush son nuestros patrocinadores— y en segundo lugar se inscribe dentro de las mismas fuerzas económicas que han creado la burbuja inmobiliaria mundial: falta de confianza en la bolsa por culpa de los precios a la baja y de los escándalos contables en las grandes compañías; falta de confianza en la renta fija por culpa del aumento del endeudamiento nacional; tipos de interés bajos; rebajas de impuestos regresivos. Y el mercado del arte no es el único lugar del mundo del arte en el que se reproducen las crecientes disparidades económicas de nuestra sociedad. Éstas pueden apreciarse también en organizaciones que sólo nominalmente son “sin ánimo de lucro”, por ejemplo las universidades —cuyos másteres en Bellas Artes se apoyan en trabajadores auxiliares baratos— y los museos, en los que las políticas anti-sindicación han dado lugar a una relación proporcional entre los sueldos más altos y los más bajos superior ya a 40/1.

Las representaciones del “mundo del arte” como algo completamente diferente del “mundo real”, igual que las representaciones de la “institución” como algo separado y distinto de “nosotros”, tienen unas funciones muy concretas en el discurso artístico. Mantienen una distancia imaginaria entre los intereses sociales y económicos que afectan a nuestras actividades y los dulcificados “intereses” (o desintereses) artísticos, intelectuales y hasta políticos que dan contenido a esas actividades y justifican su existencia. Y con esas representaciones reproducimos asimismo las mitologías de una libertad puesta al servicio de otros y de la omnipotencia creativa, que han hecho del arte y de los artistas unos emblemas tan atractivos para el optimismo emprendedor de la “sociedad de la propiedad” neoliberal. Que ese optimismo haya encontrado una perfecta expresión artística en prácticas neo-Fluxus como la estética relacional, ahora de actualidad permanente, demuestra hasta qué grado lo que Bürger llamaba el objetivo de la vanguardia de “reintegrar el arte a la praxis vital”¹² ha

¹² *Ibid.*, p. 114 (de la edición en español).

evolucionado hasta una forma altamente ideológica de escapismo. Pero no se trata sólo de ideología. No somos únicamente los símbolos de las recompensas del régimen actual: en este mercado del arte somos sus beneficiarios materiales directos.

Cada vez que hablamos de la “institución” como de algo distinto a “nosotros” desestimamos nuestro papel en la creación y perpetuación de sus condiciones. Eludimos la responsabilidad (o dejamos de actuar en contra) ante las complicidades, componendas y censura –autocensura sobre todo– que todos los días generan nuestros intereses en el campo y los beneficios que obtenemos de ellos. No es cuestión de estar dentro o fuera, o del número y escala de los diferentes lugares organizados para la producción, presentación y distribución del arte. No es cuestión de estar en contra de la institución. Nosotros somos la institución. La cuestión es qué clase de institución somos, qué clase de valores institucionalizamos, qué formas de práctica premiamos y a qué clase de premios aspiramos. Porque la institución del arte es interiorizada, encarnada y llevada a la práctica por personas individuales: por eso son preguntas que la crítica institucional nos pide que, ante todo, nos hagamos a nosotros mismos.

Por último, es esta autointerrogación –más que una temática como “la institución”, por muy ampliamente que se entienda ésta– la que define la crítica institucional como una práctica. Si, como señalaba Bürger, la autocritica de la vanguardia histórica se proponía “la superación del arte autónomo”¹³ y su reconducción “hacia la praxis vital”, entonces fracasó tanto en sus objetivos como en sus estrategias. Sin embargo, la misma institucionalización que marcó ese fracaso se convirtió en la condición de la crítica institucional. Reconociendo ese fracaso y sus consecuencias, la crítica institucional se apartó de los esfuerzos cada vez menos sinceros de las neovanguardias por dismantelar o abandonar la institución del arte, y en su lugar se propuso *defender* la institución misma, para lo cual la institucionalización de la “autocrítica” de la vanguardia había creado el potencial: una institución *de* la crítica. Y podría ocurrir que sea esa misma institucionalización la que permita a la crítica institucional juzgar a la institución del arte frente a las pretensiones críticas de sus discursos legitimadores, frente a su autorrepresentación como lugar de resistencia y contestación, y frente a sus mitologías de radicalidad y revolución simbólica.

¹³ *Ibid.*, p. 109.

L'1%, C'EST MOI*

¿Quiénes son hoy los coleccionistas de arte contemporáneo? Un lugar obvio por dónde empezar sería la lista de los 200 mayores coleccionistas que publica *ARTnews*. Muy arriba en la lista alfabética está Román Abramóvich, con una fortuna estimada, según *Forbes*, en 13 400 millones de dólares, quien ha reconocido haber pagado miles de millones en sobornos para controlar empresas rusas del petróleo y el aluminio.¹ Bernard Arnault, el cuarto hombre más rico del mundo según *Forbes*, con 41 000 millones de dólares, controla LVMH, que a pesar de la crisis de la deuda ha anunciado un aumento de ventas del 13% en la primera mitad de 2011.² El gestor de fondos de riesgo John Arnold, que comenzó en Enron (donde recibió una prima de ocho millones de dólares poco antes de quebrar la compañía), ha donado recientemente 150 000 dólares a una organización que propugna limitar el gasto público en pensiones.³ Eli Broad, miembro de la juntas rectoras del MOMA, el MOCA y el LACMA, y cuya fortuna está valorada en 5 800 millones de dólares, perteneció al consejo de administración de la aseguradora AIG y fue uno de sus mayores accionistas. Steven A. Cohen, con una fortuna estimada en millones de dólares, es el fundador de SAC Capital Advisors, que está siendo investigada por uso de información privilegiada.⁴ Dimitris Daskalopoulos, miembro de la junta del Guggenheim y también presidente de la Hellenic Federation of

* “L'1%, c'est moi”, escrito en agosto de 2011, se publicó por primera vez en alemán e inglés en el número 83 de la revista *Texte zur Kunst* (septiembre de 2011), pp. 114-127. Posteriormente ha quedado accesible en formato pdf descargable desde la página web del Whitney Museum of American Art como parte de mi contribución a la Whitney Biennial de 2012. El título se inspira en la frase “L'État, c'est moi”, atribuida a Luis XIV de Francia, y en la de Gustave Flaubert, “Madame Bovary, c'est moi”.

¹ Dominic Kennedy, “Chelsea owner admits he paid out billions in bribes”, *Irish Independent* (5 de julio de 2008).

² Stephanie Clifford, “Even Marked Up, Luxury Goods Fly Off Shelves”, *The New York Times* (3 de agosto de 2011).

³ Will Evans, “CA pension overhaul group gets grant from Texans”, *San Francisco Chronicle* (12 de agosto de 2011).

⁴ Azam Ahmed, “DealBook: SAC Capital Said to Face Insider Trading Inquiry”, *The New York Times* (1 de junio de 2011).

Enterprises, reclamaba hace poco una “iniciativa privada moderna” para salvar a la postrada economía griega de un “Estado clientelar [...] hinchado y parasitario”.⁵ Frank J. y Lorenzo Fertitta fueron el tercer y cuarto hombres mejor pagados de Estados Unidos en 2007, según *Forbes*. David Ganek, miembro de la junta del Guggenheim, clausuró recientemente su empresa de capital de riesgo Level Global (valorada en cuatro mil millones de dólares) tras un registro del FBI.⁶ Noam Gottesman y su ex socio Pierre Lagrange (también en la lista de *ARTnews*) ganaron 400 millones de libras esterlinas cada uno con la venta de su fondo de capital especulativo GLG en 2007, situándose “entre los mayores beneficiarios mundiales de la gran contracción del crédito”, según el *Sunday Times*. El gestor de fondos de inversión Kenneth C. Griffin apoyó a Obama en 2008, pero hace poco donó 500 000 de dólares a un comité de acción política creado por el ex asesor de Bush, Karl Rove, y también se le ha visto en una reunión de la organización populista de derechas Koch Network.⁷ En 2009, los cien millones de dólares de indemnización que tuvo que pagar a Andrew Hall obligaron al Citigroup a vender su división Philbro (de la que Hall era el principal gestor de inversiones), tras las presiones recibidas de los reguladores para que éste se bajara el sueldo después de que la Reserva Federal rescatara al Citigroup con 45 000 millones de dólares. (Posteriormente, Hall trasladó la compañía a un paraíso fiscal.)⁸ J. Tomilson Hill, con 46.3 millones de dólares de indemnización en 2007, es uno de los varios dirigentes del grupo inversor Blackstone que figuran ese año entre los 25 ejecutivos mejor pagados de Estados Unidos, según *Forbes*. (Hace poco, el también cofundador de Blackstone y miembro de los patronatos de la Frick Collection y la Asia Society, Steven A. Schwarzman, comparó la iniciativa de Obama de elevar la tasa impositiva que pagan los gestores de capital privado sobre sus beneficios en acciones –en la actualidad gravados al 15%

⁵ “Annual General Meeting of SEV Hellenic Federation of Enterprises, adress [sic] by SEV Chairman. Dimitris Daskalopoulos, May 24, 2011”, <www.sev.org.gr/online/viewNews.aspx?id=1918&mid=&lang=en>

⁶ Azam Ahmed, “Dealbook: For Level Global, F.B.I. Raid is a Final Blow”, *The New York Times* (4 de marzo de 2011).

⁷ “Chicago Billionaire Leads Hedge Fund Shift Away from Obama”, *abcnews.go.com* (7 de diciembre de 2010); Kate Zernike, “Secretive Republican Donors Are Planning Ahead”, *The New York Times* (19 de octubre de 2010).

⁸ Dealbook, “Ex-Citi Trader, Hall, Raises \$1 billion”, *The New York Times* (21 de junio de 2010).

como ganancias de capital—, con la invasión alemana de Polonia.⁹ Y ahí está Damien Hirst, con una fortuna de 215 millones de libras, según el *Sunday Times*. Y Peter Kraus se embolsó 25 millones de dólares por apenas tres meses de trabajo cuando se ejecutó su indemnización por cese al ser vendida Merrill Lynch al Bank of America con ayuda de fondos federales estadounidenses.¹⁰ Los ingresos de Henry Kravis en 2007 se cifran en 1.3 millones de dólares diarios.¹¹ Su esposa, la economista Marie-Josée Kravis, que está en la presidencia del MOMA y es miembro del neoconservador Hudson Institute, defendía recientemente en *Forbes.com* “el capitalismo anglosajón” frente a “las políticas capitalistas sociales” de Europa. Daniel S. Loeb, de la junta del MOCA y fundador del fondo de inversiones de riesgo Third Point (7800 millones de dólares), dirigió, en medio de las recientes negociaciones sobre el presupuesto federal que llevaron a Estados Unidos al borde de la suspensión de pagos, una carta a los inversores en la que atacaba a Obama por “insistir en que la única solución a los problemas de la nación [...] está en la redistribución de la riqueza” (las negociaciones acabaron con unos recortes drásticos y ninguna subida de impuestos).¹² El 21 de junio de 2011, Dimitri Mavrommatis, gestor de fondos griego “radicado en Suiza”, pagaba 18 millones de dólares en Christie’s por un Picasso, mientras los griegos se sublevaban en la calle contra las medidas de austeridad. Y está, cómo no, Charles Saatchi, que ayudó a la elección de Margaret Thatcher. A Peter Simon, fundador de una de las mayores cadenas de tiendas del Reino Unido, su compañía —domiciliada en las islas Vírgenes británicas, donde no hay impuesto de sociedades, las ganancias de capital no tributan y el impuesto sobre la renta es cero—, le ha abonado este año un dividendo de 16.4 millones de libras. En 2010 la compañía de Jerry Speyer, presidente de la dirección del MOMA, suspendió pagos por una importante inversión inmobiliaria en la que perdió 500 millones de dólares del fondo de pensiones del estado de California y unos dos mil millones de deuda garantizada por organismos del gobierno

⁹ Mark DeCambre, “Blackstone Chief Schwarzman likens Obama to Hitler over tax rises”, *The Telegraph* (16 de agosto de 2010).

¹⁰ Heidi N. Moore, “Deal Journal: Merrill Lynch’s Peter Kraus Collects \$25 Million, Then Resigns”, *Wall Street Journal Blogs* (22 de diciembre de 2008).

¹¹ Dealbook: “Henry Kravis in Focus as Buyout Backlash Spreads”, *The New York Times* (6 de diciembre de 2007).

¹² Azam Ahmed, “Dealbook: Writing Again, Third Point’s Loeb Takes Swipe at Obama”, *The New York Times* (24 de julio de 2011).

federal de Estados Unidos.¹³ Y está además Reinhold Würth, con una fortuna de 5 700 millones de dólares y sancionado en Alemania por evasión de impuestos, quien ha comparado la tributación fiscal con la tortura.¹⁴ Acaba de adquirir la *Virgen de la Misericordia* de Hans Holbein el Joven por el precio más alto jamás pagado en Alemania, superando la oferta del Städelsche Kunstinstitut de Fráncfort,¹⁵ donde el cuadro se exponía desde 2003.

Hasta hace una decena de años uno de los textos de economía más citados acerca del mercado del arte era una comunicación titulada “Unnatural Value: or Art Investment as a Floating Crap Game”, escrito en 1986 por William J. Baumol. En ella Baumol analizaba “varios siglos de datos de precios” y llegaba a la conclusión de que la tasa de rentabilidad real de las inversiones en arte era básicamente cero, un resultado no demasiado alentador para los coleccionistas de arte.¹⁶ En 2002 dos economistas de la New York University, Jiangping Mei y Michael Moses, afirmaron poder desmentir a Baumol¹⁷ y comenzaron a publicar un análisis de los resultados de las subastas de arte, donde mostraban que el arte obtenía mejores resultados que otras muchas inversiones. Aquello fue el comienzo del Mei Moses Art Index (junto a su negocio de consultoría, Beautiful Asset Advisors) [figura 3], que no tardó en aparecer en páginas web de inversión en arte y en publicaciones como *Forbes*, pasando a desempeñar un papel relevante en el desarrollo de la industria de inversión en arte.

Finalmente, hace un par de años un grupo de economistas comenzó a buscar en esos índices comparativos no simplemente la prueba del valor como inversión del arte, sino una explicación de su estructura de precios. William N. Goetzmann, Luc Renneboog y Christophe Spaenjers sospecharon que los rendimientos del mercado de acciones tienen de hecho un impacto directo sobre los precios del arte al incrementar el poder de compra de los más ricos. Para confirmar-

¹³ Charles V. Bagli, Christine Haughney, “Wide Fallout in Failed Deal for Stuyvesant Town”, *The New York Times* (25 de enero de 2010).

¹⁴ Melanie Ahlemcier, “Die Rache des Schraubenkönigs”, *Süddeutsche.de* (18 de diciembre de 2008).

¹⁵ Rose-Maria Gropp, “Deutschlands teuerstes Kunstwerk”, *faz.net* (14 de julio de 2011).

¹⁶ *The American Economic Review*, vol. 76, núm. 2 (mayo de 1989), pp. 10-14.

¹⁷ Jiangping Mei y Michael Moses, “Art as an Investment and the Underperformance of Masterpieces”, *New York University Finance Working Paper*, núm. 1-12 (febrero de 2002).

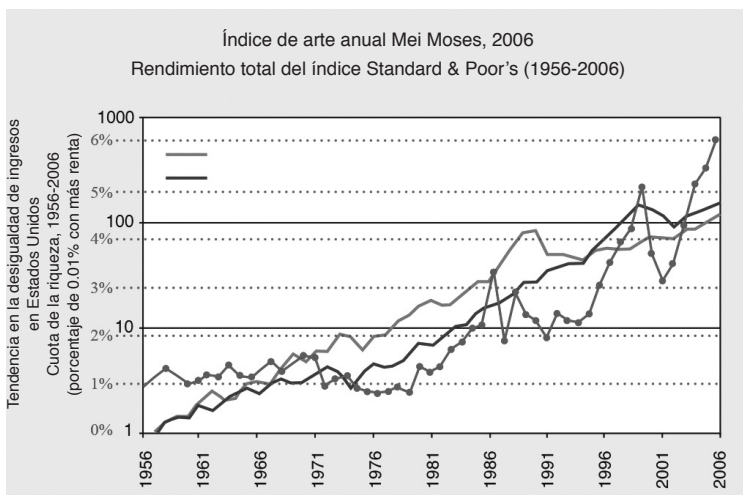


FIGURA 3. Andrea Fraser, “Index”, publicado anónimamente en *Artforum* (verano 2011), p. 431. Producido para el proyecto *24 Advertisements* de Jacob Fabricus y diseñado por Santiago Pérez Gomes-de-Silva, Studio Manuel Raeder.

Coeficiente de Gini: desigualdades en la renta desde la segunda guerra mundial
en la que 0 representa la máxima igualdad y 100, la máxima desigualdad
(una persona poseería el total de la renta disponible).

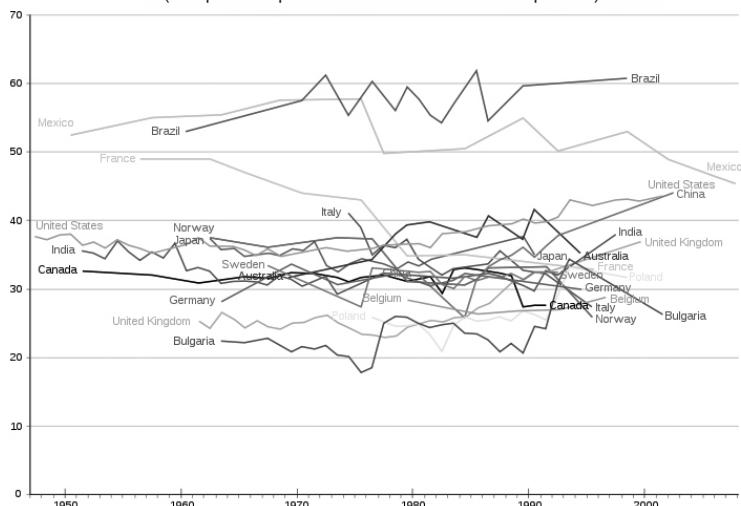


FIGURA 4. Representación gráfica del coeficiente de Gini, que mide las desigualdades en la distribución de la riqueza desde la segunda guerra mundial.

lo compararon los precios del arte con las mediciones de la renta. Como señalan en su artículo “Art and Money”, su análisis no halló una correlación entre la rentabilidad del arte y las “variables de renta genéricas (como puedan ser el PIB o la renta personal total)” sino únicamente con la desigualdad de renta: los precios del arte no suben cuando la sociedad en su conjunto se hace más rica, sino solamente cuando aumenta la desigualdad entre las rentas. Su análisis sugiere que “un incremento del 1% en la porción de renta total ganada por el 0.1% más elevado de la población desencadena un incremento de los precios del arte de alrededor del 14%”. Y concluyen: “Realmente es el dinero de los ricos el que empuja al alza los precios del arte. Esto significa que podemos esperar fuertes subidas del arte cada vez que la desigualdad de ingresos aumente rápidamente. Lo cual es exactamente lo que presenciamos durante el último periodo de fuertes revalorizaciones de los precios del arte entre 2002 y 2007.”¹⁸

Un vistazo al índice Gini (figura 4), que registra la disparidad de rentas a escala mundial, muestra que los países con las expansiones más notables en el mercado del arte de las dos últimas décadas son también los que han experimentado los mayores aumentos de la desigualdad: Estados Unidos, Gran Bretaña, China y el país con el *boom* más reciente, la India. Por lo menos en Estados Unidos el agudo incremento de la desigualdad se viene constatando ampliamente desde hace años, y economistas como Paul Krugman y Joseph Stiglitz, ambos premios Nobel, han hecho sonar la alarma en la prensa diaria. Incluso *The Economist* se ha mostrado preocupado. Artículos recientes han destacado algunos datos nuevos que indican que el 1% más alto se lleva el 25% de la renta y controla el 40% de la riqueza de Estados Unidos, frente al 12% y el 33% respectivamente de hace veinticinco años, mientras que los ingresos del 99% restante no han crecido desde 1993. Todo ello retrotrae la desigualdad en Estados Unidos a los niveles de 1929, cercana al nivel actual de México.¹⁹

En lo referente al mercado del arte, sin embargo, centrarse en ese 1% induce a error. En 2008 el umbral de ingresos en Estados Unidos para entrar en el 1% estaba cifrado en una renta bruta de 380 354 dólares, lo cual difícilmente capacita para ser un coleccionista de envergadura. Sólo a partir del umbral del 0.1%, en los 1 803 585 dólares

¹⁸ William N. Goetzmann, Luc Renneboog, Christophe Spaenjers, “Art and Money”, *Yale School of Management Working Paper*, núm. 9-26 (28 de abril de 2010).

¹⁹ Joseph E. Stiglitz, “Of the 1%, by the 1%, for the 1%”, *Vanity Fair* (mayo de 2011).

de renta, empezamos a encontrarnos con nuestra clase benefactora. Como señalan Goetzmann, Renneboog y Spaenjers, los precios del arte, como los precios del mercado inmobiliario en ciudades con atractivo, crecen con la desigualdad de rentas, puesto que los ricos puján entre sí al alza por unas propiedades escasas. El aumento rápido de los ingresos más elevados dispara una inflación igualmente rápida de los bienes y servicios vinculados a la prosperidad,²⁰ lo cual da como resultado una desvalorización de los niveles de renta antes prósperos. En la práctica, esto ha echado del mercado a los profesionales liberales y a otros grupos que tradicionalmente daban su apoyo al arte. De manera más genérica provoca una distorsión en la percepción de la riqueza, pues los integrantes de la franja del 20%, del 10% e incluso del 1% superior dejan de verse a sí mismos como ricos muy pudientes.

El *boom* del mercado del arte en la última década ha estado asociado al incremento del número de los HNWI (*high net worth individuals* o personas con muy alto nivel de ingresos) o de los ultra-HNWI (personas con fortunas por encima de un millón o de treinta millones de dólares, respectivamente), unos términos popularizados por los “World Wealth Reports” (Informes sobre riqueza en el mundo) que Merrill Lynch y CapGemini comenzaron a dar a conocer en 1997. Estos informes muestran que la riqueza total de los HNWI saltó de 19.1 billones de dólares en 1997 a 42.7 billones en 2010. Hace poco *Art+Auction* se congratulaba de las tendencias apuntadas en el informe de 2011: el número de los HNWI en el mundo, que casi se había duplicado entre 1997 y 2007 de 5.9 a más de 10.9 millones de individuos, se ha recuperado del bajón sufrido y ha crecido hasta niveles anteriores a la crisis; y mejor aún, la demanda de “inversiones de capricho” realizada por los HNWI –como coches, yates, jets (29%), joyas, piedras preciosas, relojes (22%) y arte (22%)– también ha experimentado un gran salto.²¹

Pero no es sólo el sector del mundo del arte presente en el mercado el que se ha beneficiado del mayor número de HNWI. Habida cuenta del declive sufrido en la financiación pública de las artes desde los años ochenta, sobre todo en Europa y América del Norte, hay que suponer que directa o indirectamente esa riqueza particular cada vez más concentrada ha potenciado también la enorme expansión,

²⁰ “The Cost of Living Extremely Well”, *Economist.com*.

²¹ Roman Kraeussl, “Following their Passions”, *Art+Auction* (verano de 2011).

en las últimas décadas, de los museos, bienales, ferias, cursos universitarios relacionados con el arte, publicaciones, residencias de artistas, premios, etcétera.

Al menos en Estados Unidos las causas de la creciente desigualdad son relativamente claras: unas políticas antimpuestos y antigobierno que han dado la vuelta al sistema fiscal progresivo y han conducido a la liberalización empresarial y financiera; los ataques políticos y legislativos contra las organizaciones sindicales que han llevado a unos salarios a la baja y, junto con la desregulación han eliminado cualquier limitación a las exorbitantes indemnizaciones a los ejecutivos. Estas políticas han estado apoyadas en una guerra cultural enormemente eficaz que ha conseguido que gran parte de la población estadounidense que habita fuera de las grandes urbes identifique, a todos los efectos, la jerarquía y el privilegio de clase con el capital educativo y cultural en vez de con el capital económico. También está claro que la liberalización financiera ha desempeñado un papel determinante en la crisis de las hipotecas basura al facilitar con crédito barato el gasto en consumo y el auge del mercado inmobiliario cuando los salarios reales estaban bajando. Y está claro también que la crisis de la deuda soberana que ha seguido a la crisis de las *subprime* sólo acarreará una mayor desigualdad según vayan implantándose medidas de austeridad para proteger a los bancos y a sus accionistas. Resulta comprometido comparar los daños derivados de los recortes en los presupuestos de cultura con el empobrecimiento causado a millones de personas por los desahucios masivos y la pérdida de empleos; la quiebra de los planes de pensiones; los recortes en los sueldos del sector público, en la sanidad, en las ayudas al desempleo, en las becas de estudio; los grandes aumentos del coste de la educación, etc. Pero, qué más da, siempre podemos recurrir a los HNWI, que siguen privatizando los beneficios a niveles previos a la crisis. Y como demuestra nuestro estudio de Grandes Coleccionistas, muchos de nuestros mecenas-compradores trabajan esforzadamente para preservar el sistema político y financiero que hará que su riqueza, y la desigualdad, sigan creciendo en los próximos decenios.

Salvo para los adeptos más incondicionales de la *trickle-down theory*,²²

²² Concepto, asumido por las teorías del crecimiento optimista de las décadas de los cincuenta y sesenta, según el cual los frutos del crecimiento penetran en las capas más desfavorecidas a través de las fuerzas del mercado, en virtud de una mayor demanda de mano de obra y aumentos en la productividad y los salarios. [E.]

a estas alturas salta a la vista que lo que ha sido bueno para el mundo del arte ha sido desastroso para el resto del mundo.

¿Cómo podemos seguir racionalizando nuestra participación en semejante economía? En Estados Unidos es difícil de imaginar alguna organización o práctica de las artes que pueda librarse de ella. El modelo de entidad privada sin ánimo de lucro –dentro del cual viven casi todos los museos estadounidenses y también las organizaciones artísticas alternativas– depende de donantes muy ricos y tiene sus orígenes decimonónicos en la misma ideología antimpuestos y antigobierno que ha llevado al estado de cosas actual: el principio de que la iniciativa privada está mejor capacitada para satisfacer las necesidades sociales que el sector público y de que son los ricos quienes más productivamente administran la riqueza. Incluso fuera de las instituciones, los artistas comprometidos en prácticas sociales y comunitarias cuyo objetivo era el beneficio público en un contexto de recortes presupuestarios, pueden ser los mismos a los que se refería George H. W. Bush cuando creyó que organizaciones de voluntarios y de comunidades iban a propagarse “como mil puntos de luz” tras sus recortes del gasto público.²³

Tanto si elegimos participar en esta economía como abandonar por completo el terreno del arte, al menos tendríamos que dejar de racionalizar esa participación en nombre de unas prácticas artísticas críticas o políticas, o incluso –para colmo– de justicia social. Cualquier alegación de que representamos una fuerza social progresista mientras nuestras actividades están siendo costeadas por los agentes motores de la desigualdad tan sólo puede contribuir a justificar esa desigualdad: es la (no tan) nueva función legitimadora de los museos de arte. Hoy la única “alternativa” es reconocer nuestra participación en esa economía y hacerle frente de manera directa e inmediata en todas nuestras instituciones, incluidos museos, galerías y publicaciones. A pesar de la retórica política intransigente que tanto abunda en el mundo del arte, la censura y la autocensura campan a sus anchas cuando toca enfrentarse a sus condiciones económicas, excepto en aquellos foros marginados (a menudo automarginados) donde no hay nada que perder –y poco que ganar– cantándole las verdades al poder.²⁴

²³ George H. W. Bush, “Inaugural Address” (20 de enero de 1989).

²⁴ Comencé buena parte de esta investigación en la primavera de 2010, cuando *Artforum* me pidió que contribuyera a su número de verano sobre los museos. *Artforum*

En Estados Unidos, la duplicidad de las reivindicaciones progresistas en el arte pueden contribuir al éxito de los “guerreros de la cultura” y los populistas de la ultraderecha en su intento de convencer a las poblaciones económica y culturalmente marginales fuera de los centros urbanos de que la política progresista no es más que una argucia de las elites de la cultura y la educación para preservar sus privilegios. En nuestro caso podrían estar en lo cierto. Cada vez estoy más convencida de que la política dentro del mundo del arte es en gran medida una política de la envidia y la culpa, o del interés propio generalizado en nombre de una forma de autonomía privilegiada y estrecha de miras, y que la mayoría de las veces la crítica brinda negación más en un sentido freudiano que marxista, poniendo sobre todo distancia entre estas condiciones económicas y nuestra implicación en ellas.²⁵ Por definición, es una política que funciona como defensa frente a aquellas contradicciones que de otro modo harían que nuestra continua participación en el campo del arte y el acceso a sus considerables recompensas –afianzando a muchos de nosotros confortablemente en el 10%, cuando no en el 1% e incluso en el 0.1%– fuesen insoportables.

En Europa, sin embargo, puede que haya más opciones siempre y cuando existan las ayudas públicas directas. La crisis de la deuda está empujando cada vez más el campo europeo del arte hacia el modelo estadounidense. El secretario de Cultura británico, Jeremy Hunt, demandaba recientemente una “cultura de la filantropía al estilo americano” para salvar las artes en Gran Bretaña de un recorte del 30% al Arts Council y del 15% a la financiación de los museos.²⁶ ¡No lo hagáis! Que lo ocurrido con la desigualdad y la crisis en Estados Unidos sirvan de advertencia. En lugar de volverse hacia los coleccionistas para que subvencionen la adquisición de obras de arte a precios grotescamente inflados, los museos europeos deberían alejarse del

rechazó publicar el texto que les presenté, en el que detallaba la participación de algunos miembros de la Junta del MOMA en la crisis de las *subprime*. La investigación progresó hasta convertirse en una iniciativa llamada Artigarchy, una plataforma interactiva de datos en la red donde se querían rastrear las conexiones políticas y económicas de los grandes coleccionistas y consejeros institucionales. Aún estoy a la espera de encontrar una organización artística que la acoja.

²⁵ Véase mi ensayo “Speaking of the Social World...”, *Texte zur Kunst*, vol. 21, núm. 81 (marzo de 2011).

²⁶ Citado por Chartlotte Higgins, “Will philanthropists save the arts?”, *The Guardian* (21 de octubre de 2010).

mercado del arte y del arte y los artistas valorados en él. Si eso ha de suponer que los museos públicos contraten y los coleccionistas creen unas instituciones propias controladas a título particular, que así sea. Dejemos que las instituciones particulares sean las cámaras acorazadas y los parques temáticos y esperpentos económicos que muchas son ya. Que los comisarios, críticos e historiadores del arte, además de los artistas, retiren su capital cultural de ese mercado. Como mínimo debemos empezar a valorar si las obras de arte cumplen, o dejan de cumplir, unas pretensiones políticas o críticas a la altura de sus condiciones sociales y económicas. Debemos recalcar que aquello que las obras de arte *son* económicamente determina de manera sustancial lo que *significan* social y también artísticamente. Creo que un cambio en el discurso artístico puede ayudar a que se produzca la tan necesaria separación del subsector de las galerías, casas de subastas y ferias de arte, dominado por el mercado. Que ese subsector se convierta en el negocio de bienes de lujo que esencialmente ya es, donde lo que circula en él tiene tan poco que ver con el arte como los yates, aviones y relojes. Los museos europeos tienen el potencial para ser la cuna de un nuevo campo del arte surgido de esa escisión, donde puedan desarrollarse nuevas formas de autonomía: no como “alternativas” secesionistas que solamente existen en las grandiosas puestas en escena y en el pensamiento mágico de artistas y teorizadores, sino como estructuras plenamente institucionalizadas, que, con la “magia propiamente social de las instituciones”,²⁷ serán capaces de producir, reproducir y recompensar unas formas más específicas –y esperemos que más equitativamente derivadas y distribuidas– del capital.

Doy las gracias a Sven Lütticken por sus valiosos comentarios a las primeras versiones de este texto.

²⁷ Pierre Bourdieu y Loïc Wacquant, *An Invitation to Reflexive Sociology*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, p. 117. Edición en español: *Una invitación a la sociología reflexiva*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2008.

COMO EN CASA EN NINGUNA PARTE*

“Como en casa en ninguna parte” fue escrito en el otoño de 2011 como contribución mía a la exposición de la Bienal del Whitney Museum of American Art de Nueva York de 2012. Apareció en el catálogo de la muestra y se publicó igualmente en la página web del Whitney Museum (junto a “L’1%, c’est moi”) en forma de PDF descargable. Durante la Bienal el catálogo se instaló, abierto por la primera página del texto, sobre una peana en una de las salas del museo. Una cartela junto a la peana rezaba parcialmente así:

La contribución de Fraser refleja su ya largo interés por el discurso del arte, que abarca todo cuanto los participantes en el mundo del arte escriben y dicen acerca del arte y de sus propias actividades relacionadas con el arte. El trabajo anterior de Fraser ha adoptado la forma de visitas guiadas a museos y de audioguías, conferencias y coloquios sobre arte, folletos de exposición, ensayos críticos y hasta textos en pared como este mismo (que de hecho ha escrito la propia artista). Siguiendo el principio de reflexividad crítica que ha guiado su trabajo desde mediados de los ochenta, el presente ensayo de Fraser no solamente adopta la forma de discurso artístico, sino que se centra en el papel de ese discurso en el mundo del arte hoy. La artista expone en detalle las contradicciones entre lo que social y económicamente es el arte –a menudo, en el fondo, bienes de lujo costosos y vehículos de inversión– y lo que los artistas, críticos, comisarios e historiadores dicen que hace y significa el arte. Sugiere Fraser que esta contradicción refleja unos conflictos fundamentales que han venido agudizándose en paralelo a la desigualdad de los ingresos, y que el discurso del arte, en vez de destapar tales conflictos, sirve en cambio muchas veces para distanciarse de ellos, desconocerlos y ocultarlos.

* Este trabajo es una reelaboración y un intento de integración de temas de anteriores ensayos míos, entre los cuales se cuentan: “L’1%, c’est moi”, *Texte zur Kunst*, núm. 83 (septiembre de 2011), pp. 114-127 (p. 26 de esta publicación); “I am going to tell you what I am not; pay attention, this is exactly what I am”, Sophie Byrne (ed.): *Museum 21. Institution, Idea, Practice*. Dublín: Irish Museum of Modern Art, 2011, y “Speaking of the social world...”, *Texte zur Kunst*, núm. 81 (marzo de 2011), pp. 153-158. Doy las gracias a Rhea Anastas, Thyrsa Goodeve y Somon Leung por su ayuda y comentarios sobre este texto y especialmente a Jason Best por su atenta, comprometida y experta asistencia en la edición.

Me resulta difícil imaginar que yo tenga mucho que contribuir a esta exposición o a su catálogo y a su pretensión de ofrecer una visión general del arte de los dos últimos años. Son ya bastantes los años que llevo sin prestar demasiada atención al arte de galerías o museos o a la lectura de las publicaciones de arte. Aun pudiendo recurrir a los años que he pasado estudiando el mundo del arte como una “crítica institucional”, así como a mi trabajo actual con artistas jóvenes dentro de contextos académicos, no puedo menos que dudar de la pertinencia de mi perspectiva cada vez más distante para un público más activamente participativo. Puedo argumentar que ese distanciamiento nace de mi desapego respecto al mundo del arte y sus hipocresías, y en cuyo intento de denuncia se ha centrado mi carrera. He atribuido a la crítica institucional el papel de juzgar la institución del arte en contra de las pretensiones críticas de sus discursos legitimadores, su autorrepresentación como lugar de contestación y sus relatos de radicalidad y revolución. La flagrante, persistente y al parecer cada vez mayor divergencia entre esos discursos legitimadores –sobre todo en sus pretensiones críticas y políticas– y las condiciones sociales del arte en general, y las de mi propio trabajo en particular, se me antoja profunda y dolorosamente contradictoria, incluso fraudulenta. Paulatinamente he ido volviéndome hacia la sociología, el psicoanálisis y la investigación económica, antes que hacia el arte y la teoría de la cultura, para poder entender y analizar esas contradicciones. No obstante, he llegado a un punto en que casi todas las formas de vinculación con el mundo del arte están para mí tan cargadas de conflicto que me resultan casi insoportables, por más que me esfuerce en hallar modos de seguir participando.

Escribir este ensayo y la perspectiva de contribuir a la Bienal del Whitney Museum de 2012 no supone una excepción. Mientras comienzo a trabajar en este texto, el movimiento Occupy Wall Street (ows) se extiende por Estados Unidos y fuera de ellos. Igual que muchos de la sin duda abrumadora mayoría de los artistas, comisarios, críticos de arte e historiadores con ideas políticas progresistas, cuando no radicalmente de izquierdas, he buscado la manera de apoyar este movimiento y de participar en él, y estoy convencida de que representa una expresión, demasiado retardada, de rechazo colectivo a los excesos de la industria financiera, a la corrupción de nuestros mecanismos políticos y a las políticas económicas que han generado en Estados Unidos unos niveles de desigualdad nunca vistos desde la década de los años veinte. Es verdad que el movimiento Occupy



FIGURA 5. Protesta de Occupy Museums (asociación de instituciones culturales) junto con el sindicato Local 814 Art Handler's que agrupa a gestores de arte en el Museum of Modern Art (MOMA), Nueva York, enero de 2012. Foto: Jolanta Gora-Wita.

parece estar tomando al asalto el mundo del arte, sobre todo en Nueva York, y que hay docenas de simposios, conferencias y seminarios abiertos, además de grupos de artistas que tratan o se inspiran en ows y de protestas en lugares relacionados con el arte (figura 5) Pero a saber dónde estará este movimiento dentro de cuatro meses, cuando se publique este ensayo. Aun así, también me pregunto dónde estaba todo eso hace cuatro meses. ¿Por qué un mundo artístico que se precia de su criticidad y vanguardismo ha tardado tanto tiempo en plantearse esa complicidad directa con unas condiciones económicas ya evidentes desde hace más de una década?

Hace unos días hubo una manifestación que recorrió las calles del Upper East Side de Manhattan y se detuvo frente a las residencias de varios multimillonarios. Yo me hallaba en Nueva York, recién llegada de Los Ángeles, pero andaba ocupada con reuniones relacionadas con la Bienal y por eso no me uní a ella.

¿Se pararon los manifestantes delante de las casas de algunos de los benefactores o consejeros del Whitney Museum?

Considero amigos míos a unos cuantos mecenas del Whitney y siento que tengo una honda deuda personal con ellos por el apoyo que prestan a algunos de los programas del museo. Uno de esos programas en concreto, el Programa de Estudios Independientes de la Whitney, ha sido como un hogar para mí desde antes de cumplir los veinte años, uno de los pocos hogares que he tenido en mi vida. Es poco probable que los patrocinadores del Whitney a quienes conozco en persona aparezcan en el radar de los activistas en pro de la justicia social (pues son apenas millonarios, no archimillonarios), aunque desde luego sí lo harán otros *trustees* de museos y coleccionistas de arte contemporáneo. Pero eso no hace menos problemática mi situación: el conflicto íntimo y directo que siento por un lado entre mi lealtad personal y profesional hacia el museo y hacia algunos de sus benefactores y profesionales, y por otro los compromisos políticos, intelectuales y artísticos que impulsan mi “crítica institucional”, han contribuido en gran medida a que escribir este ensayo me resulte tan difícil.

Es bien sabido que a comienzos de la última década bastantes gestores de fondos de inversión privados y otros ejecutivos de la industria financiera saltaron a la luz como grandes coleccionistas de arte contemporáneo y que en la actualidad representan un buen porcentaje de los mayores coleccionistas del mundo. También están muy presentes en los consejos de administración de los museos. Muchos de estos coleccionistas y consejeros procedentes del mundo de las finanzas estuvieron directamente implicados en la crisis de las hipotecas *subprime*. Varios de ellos se hallan ahora bajo investigación federal. Otros muchos se han manifestado abiertamente contrarios a la reforma del sistema financiero y a cualquier subida de impuestos, o al aumento del gasto público para responder a la recesión desencadenada por ellos, y han apoyado su postura mediante aportaciones a políticos y a grupos políticos, en algunos casos con generosas donaciones a ambas partes.¹ En términos generales está claro que el mundo del arte contemporáneo ha sido un beneficiario directo de esa desigualdad, cuyo ejemplo

¹ Suelo consultar periódicamente las donaciones de carácter político que hacen los consejeros de los grandes museos. La información es de fácil acceso en sitios web como CampaignMoney.com. Para un breve repaso de algunas de las actividades financieras y políticas de los principales coleccionistas, véase mi ensayo “L’1%, c’est moi” (p. 26 de esta publicación).

más visible son las desmesuradas indemnizaciones de Wall Street. Un vistazo al índice Gini, que registra la desigualdad en todo el mundo, revela que los lugares donde se han dado los mayores *booms* del arte en la última década son también los que muestran unos incrementos más acentuados de la desigualdad: Estados Unidos, Reino Unido, China y últimamente, la India. Recientes estudios económicos han vinculado directamente el fuerte aumento de los precios del arte durante las últimas décadas a esa creciente desigualdad, señalando que “un incremento del 1% en la porción de los ingresos totales obtenida por el 0.1% más rico provoca un aumento de los precios del arte en torno al 14%”.² Y podemos suponer que esta hiperinflación de los precios del arte, típica de la manera en que los bienes y servicios de lujo responden a los aumentos en la concentración de la riqueza, ha catapultado igualmente a un número insólito de marchantes y asesores en arte, y también de los propios artistas, hasta los niveles más elevados de personas con grandes ingresos –hasta el 1%, el 0.10%, e incluso el 0.01%– a la vez que el precio de muchas obras de arte ha rebasado con creces el umbral de los 344000 dólares que en 2009 determinaban el estatus de pertenencia al 1%.³

Efectivamente, el mundo del arte ha evolucionado hasta convertirse en un modelo ejemplar del tipo de mercado donde el triunfador arrambla con todo, uno de los modelos económicos surgidos para describir el grado extremo de remuneración ahora endémico en los mundos financieros y empresariales, y que en Estados Unidos se ha extendido a los principales museos y a otras grandes entidades sin ánimo de lucro: en ellas la *ratio* de las retribuciones puede competir con las del sector que sí busca el beneficio.⁴ A todos los niveles del mundo

² William N. Goetzmann, Luc Renneboog y Christophe Spaenjers, “Art and Money”, *Yale School of Management Working Paper*, núm. 09-26, Yale School of Management (28 de abril de 2010).

³ Damien Hirst, quien según el *Sunday Times* londinense era dueño de una fortuna de 215 millones de libras en 2010, estaría a la cabeza de los artistas más ricos. El *Wall Street Journal* ha publicado estimaciones según las cuales el marchante internacional Larry Gagosian vende más de mil millones de dólares anuales en arte. Resulta por lo tanto muy verosímil que la mayoría de los 77 artistas que representa, si no todos, tengan ingresos muy por encima de los 1.4 millones de dólares, que son el umbral del estatus de pertenencia al 0.1% más elevado. Véase Kelly Crow, “The Gagosian Effect”, *Wall Street Journal* (1 de abril de 2011). Sobre cálculos relativos a segmentos porcentuales de ingresos, véase la Tax Foundation, <www.taxfoundation.org/news/show/250.html#table7>.

⁴ Según *Newsweek*, en 2010 los directores ejecutivos mejor pagados en el sector sin

del arte vemos cómo la riqueza extrema coexiste con la mayor miseria, desde el arquetípico artista promesa hasta los asistentes de taller, muchas veces temporales y sin seguridad social, o el personal mal pagado de las organizaciones sin fines lucrativos. Cuando negocian con sus trabajadores, los museos se escudan en su penuria de medios y dejan que los comisarios se apañen con una dotación para exposiciones y con unos honorarios a menudo reducidos para artistas y autores, mientras que ellos recaudan cientos de millones para adquisiciones de grandes nombres y para ampliaciones que, pese a la permanente recesión, aún siguen ejecutándose en muchas instituciones.⁵

Y no son sólo los grandes museos y el mercado del arte los que estos últimos decenios se han beneficiado de las enormes concentraciones de riqueza surgidas con la desigualdad. Dado el descenso constante de la financiación pública de las artes desde los años ochenta, salta a la vista que también es esa riqueza de particulares la que ha financiado casi todo el auge de espacios alternativos más pequeños, sin ánimo de lucro y gestionados por artistas, así como la cantidad todavía creciente de fundaciones, premios y residencias de artistas. Habida cuenta del sistema estadounidense de concesión de deducciones de impuestos por hacer aportaciones a organizaciones, este apoyo privado a las instituciones culturales ha equivalido a una cuantiosa subvención pública indirecta. Puede que la pérdida correlativa de ingresos fiscales sea desdeñable si se compara con las pérdidas derivadas de otras deducciones y escapatorias al fisco que han contribuido significativamente tanto a la desigualdad como al empobrecimiento de nuestro sector público, pero no deja de ser una pérdida, que ade-

ánimo de lucro eran los dirigentes de entidades culturales, con Zarin Mehta de la New York Philharmonic (2.6 millones de dólares de retribución anual total) y Glenn D. Lowry del Museum of Modern Art (2.5 millones de dólares) encabezando la lista. Véase Greg Bocquet, "15 Highest-Paid Charity CEOs", *Newsweek* (26 de octubre de 2010). Según el Economic Policy Institute, en 2009 la *ratio* entre la retribución total directa media de un director ejecutivo y la media de un trabajador de producción era en Estados Unidos de 185 a 1, <www.stateofworkingamerica.org/charts/view/17>.

⁵ Hace poco el Whitney Museum ha comenzado las obras de un nuevo edificio en el Meatpacking District (la antigua zona de mataderos) de Manhattan, cuyo coste de ejecución se estima en 680 millones de dólares. El Museum of Modern Art ha iniciado una campaña en busca de fondos para ocupar también la antigua sede del American Folk Art Museum, adquirida en agosto de 2011 por 31.2 millones de dólares. Durante la última ampliación del museo, terminada en 2004 y para la que recaudó 858 millones, el MOMA pretendió obtener grandes concesiones de los sindicatos, dando origen con ello a una prolongada huelga.

más ha ido creciendo en paralelo al valor de mercado de las obras de arte donadas a los museos.⁶

Y sin embargo ha sido durante este mismo periodo de expansión mundial del arte alimentada por la desigualdad cuando hemos visto también a un número creciente de artistas, comisarios y críticos tomar partido por la justicia social, muchas veces dentro de entidades financiadas por el mecenazgo empresarial y la riqueza de particulares. Hemos visto una proliferación de titulaciones universitarias interesadas por prácticas artísticas de tipo político, crítico y comunitario, radicadas en su mayoría en escuelas de arte privadas sin ánimo de lucro, pero también en otras, esas sí rentables, cuyas tasas académicas son de las más elevadas en titulaciones de grado máster. Hemos visto cómo algunas revistas de arte defienden teorías políticas aparentemente radicales, e incluso la crítica del mercado artístico, mientras

⁶ Según el ex ministro de Trabajo Robert Reich, las desgravaciones por donativos con fines benéficos supusieron en 2007 un total de 40 000 millones de dólares perdidos en el impuesto sobre la renta, equivalentes, como señaló él en su momento, a toda la asignación federal para asistencia temporal a familias necesitadas [cf. Robert B. Reich: "Is Harvard Really a Charity?", *Los Angeles Times* (1 de octubre de 2007)]. La filantropía cultural ha representado en torno al 5% o 6% del total de donativos con fines benéficos de estos últimos años. En la cifra no se incluye, sin embargo, el apoyo de las fundaciones ni la filantropía corporativa. Que el sector sin fines lucrativos dentro del arte haya estallado en los últimos decenios mientras que el sector público se veía bajo una constante presión presupuestaria para su reducción no ha sido, claro está, el resultado de una transferencia directa. Estos fenómenos están, con todo, ligados estructural e históricamente. A lo largo de la historia de Estados Unidos el sector no lucrativo no se ha desarrollado primordialmente como alternativa al sector privado, sino como alternativa al sector público. El modelo estadounidense de instituciones culturales de gestión particular tiene su origen en la época dorada de finales del siglo XIX, cuando Andrew Carnegie y otros difundían el "evangelio de la riqueza", abogando por la filantropía privada en lugar de la provisión de fondos públicos con el argumento de que la riqueza es administrada más productivamente por los ricos y de que las iniciativas privadas están mejor capacitadas que el sector público para atender a las necesidades sociales. La deducción por fines de utilidad pública se introdujo en 1917 dentro de una subida de impuestos en tiempo de guerra, pero fue prorrogada luego en los años veinte por el secretario del Tesoro (y fundador de la National Gallery of Art) Andrew Mellon. Mellon rebajó drásticamente las tasas impositivas más altas del 73% al 24%, alegando que unos impuestos más bajos elevarían los ingresos fiscales, espolearían el crecimiento económico e incentivarían asimismo la filantropía. El furor especulativo resultante de la política económica de Mellon se frenó en seco con el crack bursátil de 1929 y la Gran Depresión. Las teorías económicas de Mellon retornarían con las políticas de estimulación de la oferta que han guiado la política económica de Estados Unidos desde los años ochenta y que nos han conducido a nuestra más reciente época dorada, al *boom* museístico... y a la recesión...

van atiborradas de anuncios de galerías comerciales, ferias de arte, casas de subastas y productos de lujo. Hemos visto cómo algunos museos suscriben el discurso y hasta las funciones del servicio público mientras la deducción por fines benéficos de la que gozan debilita las arcas públicas, al mismo tiempo que sustraen a donantes particulares de las obras benéficas de utilidad social⁷ y muchos de sus benefactores promueven activamente la reducción del sector público. Hemos visto cómo obras de arte que se identifican con la crítica social, y hasta económica, se venden por cientos de miles e incluso millones de dólares. Y hemos visto proliferar reivindicaciones críticas, sociales y políticas de lo que es el arte que terminan afianzando el discurso legitimador dominante en el arte.

Igualmente hemos visto una proliferación de teorías y prácticas que buscan dar explicación a estas contradicciones, hacerles frente desde dentro o escapar a ellas proponiendo o creando alternativas. Yo misma he defendido que el potencial crítico y político del arte reside en su inserción misma dentro de un campo social profundamente conflictivo que sólo puede ser confrontado eficazmente *in situ*. Desde esta perspectiva, parecería que las aparentes contradicciones entre las pretensiones críticas y políticas del arte y sus condiciones económicas no son tales contradicciones en absoluto, sino que por el contrario dan fe de la vitalidad del mundo del arte como territorio de crítica y contestación a medida que dichas prácticas amplían su alcance y complejidad para hacer frente a los desafíos de la globalización, el neoliberalismo, el posfordismo, los nuevos regímenes del espectáculo, la crisis de la deuda, el populismo de derechas y unos niveles ya históricos de desigualdad. Y si algunas o incluso gran parte de estas prácticas se revelan ineficaces o son rápidamente absorbidas, dejando marginados o prontamente desfasados sus componentes auténticamente radicales, de inmediato surgen en su lugar nuevas teorías y estrategias, en un incesante proceso que parece haberse constituido en uno de los motores primordiales de producción de contenidos en el mundo del arte.

Con cada año que pasa, sin embargo, más que aminorar las contradicciones del mundo del arte, estas teorías y prácticas sólo parecen acrecentarse con ellas.

⁷ Según Charity Navigator las donaciones a fines culturales aumentaron un 5.6% en 2010, mientras que las donaciones relacionadas con la salud sólo subieron el 1.3% y las de atención humanitaria no tuvieron ningún incremento.

La diversidad y complejidad originadas por la propia expansión del mundo del arte hacen arriesgado generalizar acerca de tales empeños. Aunque yo creo que todavía podemos hablar del “mundo del arte” como de un campo unitario, su expansión ha llevado al crecimiento y convergencia de subcampos artísticos cada vez más distintos, cada uno de ellos definido por unas economías propias así como por configuraciones particulares de prácticas, instituciones y valores. Existen los mundos del arte que giran en torno a las galerías de arte comerciales, las ferias de arte y las subastas; los mundos del arte que se mueven alrededor de exposiciones y proyectos comisariados en entidades públicas y con fines no lucrativos; los mundos del arte que giran en torno a las instituciones y discursos académicos; y están los mundos del arte de carácter comunitario, activista y autogestionado, que aspiran a existir al margen de todos esos centros organizados de actividad y, en algunos casos, incluso fuera del propio mundo del arte. Por ambos extremos, efectivamente, quienes participan en esos subcampos pueden escapar de algunas contradicciones del mundo del arte, aunque desde luego no de las del mundo en sí: están los que se sienten a gusto con riquezas y privilegios, para quienes el arte es un negocio de lujo o una oportunidad de inversión y acaso poco más, así como aquellos que ven el arte como un terreno puramente estético en el que lo político y lo económico no deben desempeñar ningún papel. Y luego están quienes ven el arte como un activismo social y no quieren saber nada de galerías comerciales y ferias de arte, inauguraciones de postín, galas y museos de financiación privada. Con todo, la mayoría de nosotros se mueve de un modo incómodo y a menudo doloroso entre esos dos extremos, encarnando y escenificando las contradicciones entre ambos y los conflictos económicos y políticos que tales contradicciones reflejan, incapaces de resolverlas dentro de nuestro trabajo o de nosotros mismos, y menos aún dentro de nuestro campo.

El discurso del arte –que comprende no sólo lo que críticos, comisarios, artistas e historiadores del arte escriben sobre el arte, sino también aquello que decimos sobre lo que hacemos en el campo del arte en todas sus formas– parece tener un doble papel en este mundo del arte expandido y cada vez más fragmentado. En cuanto que discurso crítico, a menudo se propone describir esas condiciones y contradicciones, explicarlas, e incluso proporcionar los útiles para resolverlas. Al mismo tiempo, sin embargo, sigue siendo compartido de un modo generalizado, a menudo traspasando las más diversas insti-

tuciones, economías y comunidades artísticas, sin ninguna alteración notable en sus pretensiones artísticas, críticas y políticas o su marco teórico de referencia. De esta manera, el discurso del arte sirve para mantener vínculos entre los subcampos artísticos y crea un *continuum* entre unas prácticas que pueden ser del todo inconmensurables si se juzgan con arreglo a sus condiciones económicas y a sus valores sociales además de artísticos. Ello puede hacer del discurso artístico una de las instituciones más significativas –y problemáticas– en el mundo del arte hoy, al lado de unos megamuseos que aspiran a ser todo para todos y de exposiciones colectivas (como la Bienal del Whitney) que ofrecen prácticas incomparables para la comparación.

No es tan sólo el carácter inmaterial del discurso del arte lo que lo predispone a esta función y forma de operar. Más bien se trata de la tendencia permanente del discurso del arte a separar las condiciones sociales y económicas del arte de aquello que enuncia y constituye el significado, la relevancia y la experiencia de las obras de arte, así como de lo que enuncia como motivaciones de los artistas, comisarios y críticos, incluso cuando afirma que el arte actúa sobre esas mismas condiciones. Aunque esto no resulte sorprendente desde la perspectiva de quienes ven el arte como un dominio puramente estético –y llegan incluso a aducir razones políticas a favor de la autonomía del arte como tal– sí parece crecientemente sintomático de un mundo del arte cada vez más concentrado en producir efectos en el “mundo real” y en concebir el arte como agente de la crítica social, cuando no del cambio social. El resultado ha sido una brecha cada vez más ancha entre las condiciones materiales del arte y sus sistemas simbólicos; entre lo que la inmensa mayoría de las obras de arte *son* hoy (social y económicamente) y lo que artistas, comisarios, críticos e historiadores dicen que las obras de arte –especialmente su propia obra o aquella que defienden– *hacen y significan*.

Parece que, hoy por hoy, el lugar donde radican principalmente las barreras entre “el arte” y “la vida”, entre las formas estéticas y epistémicas que constituyen los sistemas simbólicos del arte y las relaciones prácticas y económicas que constituyen sus condiciones sociales, no son los espacios físicos de los objetos artísticos, tal como han sugerido a menudo los críticos de los museos, sino los espacios discursivos de la historia y la crítica de arte, las declaraciones de los artistas y los textos curatoriales. La investigación formal, procedimental e iconográfica y la experimentación performativa se glosan como figuras de una radical crítica social, e incluso económica. Sin embargo, las condiciones sociales y económicas de las propias obras y de

su producción y recepción quedan completamente desatendidas o únicamente se las reconoce del modo más eufemístico. En el discurso artístico, incluso en los casos en que estas condiciones son específicamente conceptualizadas por los artistas como asunto y material de su trabajo, tienden a quedar reducidas a elementos de un sistema más simbólico que práctico. Dichas contradicciones se interpretan como representantes de una posición artística determinada que debe valorarse en contraste con otras posiciones artísticas, por lo general ciñéndose a un marco teórico que ya se presenta en contraposición a otros marcos teóricos.⁸

En efecto, gran parte de cuanto hoy se escribe sobre el arte me parece fantasioso por la inmodestia de sus pretensiones de crítica e impacto sociales, sobre todo teniendo en cuenta su frecuente y casi total desinterés por la realidad de las condiciones sociales del arte. Las afirmaciones genéricas y a menudo incontrovertidas de que, de algún modo, el arte critica, niega, cuestiona, desafía, contradice, contesta, subvierte o transgrede las normas, convenciones, jerarquías, relaciones de poder y dominación u otras estructuras sociales –normalmente reproduciéndolas de una forma exagerada, desplazada o en algún sentido distanciada, alienada o extrañada– parecen haber acabado siendo apenas una justificación de algunas de las formas más cínicas de colaboración con varias de las fuerzas más corruptas y explotadoras de nuestra sociedad.⁹ Resulta tal vez aún más pernicioso que, con frecuencia, en el discurso del arte nosotros reproduzcamos esa disociación entre poder y dominio y condiciones materiales de existencia que ya se ha vuelto endémica en nuestro discurso político nacional y que ha contribuido a la marginalización de las luchas laborales y de clase. Al hacerlo podemos estar coadyuvando a la exitosísima guerra cultural que ha conseguido que para un amplio segmento de la población estadounidense la jerarquía y el privilegio de clase se identifiquen con el capital cultural y educativo y no con el económico, lo cual ha facilitado el triunfo de los populistas de derechas a la hora de convencer a esa población para que voten a favor de su propia desposesión y empobrecimiento.

⁸ He examinado la recepción crítica e histórico-artística de la obra de Michael Asher como ejemplo de esta tendencia en mi artículo “Procedural Matters: The Art of Michael Asher”, *Artforum International* (verano de 2008).

⁹ Por supuesto que mi propia obra no se libra de este reproche.

Hace muchos años acudí a la obra del sociólogo Pierre Bourdieu para hallar una explicación de las condiciones sociales del arte y me encontré asimismo con una exposición de la especial relación de esas condiciones con los sistemas simbólicos del arte. Como bien pregunta Bourdieu en las páginas iniciales de *Las reglas del arte*:

¿Qué es en efecto este discurso que habla del mundo (social o psicológico) como si no hablara de él; que sólo puede hablar de este mundo con la condición de hablar de él como si no hablara de él, es decir, de una forma que lleva a cabo, para el autor y el lector, una *negación* [en el sentido freudiano de *Verneinung*] de lo que expresa?¹⁰

Uno de los objetivos del trabajo de Bourdieu sobre los campos culturales es desarrollar alternativas a las lecturas puramente internas y externas que se hacen del arte, a aquellas que consideran el arte como un fenómeno autónomo cuyo significado deriva solamente de unas estructuras immanentes y a las que ven el arte únicamente como una manifestación de fuerzas sociales, económicas y psicológicas. En ésta y otras páginas del libro Bourdieu sugiere, sin embargo, que la “negación del mundo social” en el discurso cultural no es simplemente cuestión de ver la auténtica lógica del arte o de evitar la trampa de un determinismo social reduccionista o esquemático. Bourdieu propone, más bien, que esta negación (*dénégation* en francés) de lo social y su determinación son centrales al arte y a su discurso, y puede que sea incluso la lógica genuina de los fenómenos artísticos mismos. Por lo tanto, dice el autor, cualquier lectura “externa” que sencillamente reduzca el arte a unas condiciones sociales sin tomar en cuenta la negación específica de dichas condiciones, no conseguirá comprender absolutamente nada acerca del arte.

En lo relativo al arte como campo social, Bourdieu evoca la negación en conexión con una “negativa malintencionada de la economía”, la cual, argumenta, se relaciona con una de las condiciones del arte como campo relativamente autónomo: esto es, su capacidad para excluir o invertir lo que él llama el principio dominante de la jerarquización (que bajo el capitalismo es el valor económico).¹¹ De

¹⁰ Pierre Bourdieu, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field* [1992]. Stanford, CA: University of Stanford Press, 1996, p. 3. Edición en español: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 20.

¹¹ Pierre Bourdieu, “The Field of Cultural Production, or: The Economic World

un modo más general, describe la disposición estética –los modos de percepción y apreciación capaces tanto de reconocer como de constituir objetos y prácticas como obras de arte– como la “capacidad generalizada de neutralizar las urgencias ordinarias y de poner entre paréntesis los fines prácticos”. Alega que esta tendencia artística a alejar y “excluir cualquier tipo de reacción ‘ingenua’ –horror ante lo horrible, deseo ante lo deseable, piadosa reverencia ante lo sagrado– de la misma manera que cualquier respuesta puramente ética, para no tomar en consideración más que el modo de representación, el estilo –percibido y apreciado mediante la comparación con otros estilos– es una dimensión de una relación global con el mundo y con los otros, de un estilo de vida en el que se exteriorizan, bajo una forma irreconocible, los efectos de unas condiciones particulares de existencia”. Según el análisis de Bourdieu, estas condiciones de la existencia “se caracterizan por la suspensión y aplazamiento de la necesidad económica”.¹² Lo que este distanciamiento lleva a cabo es una “afirmación de un poder sobre la necesidad dominada”, sobre una necesidad que puede ser consecuencia de la dominación o el empobrecimiento económicos, pero que también existe como forma de dominación, ya que puede determinar nuestras acciones y de ese modo limita nuestra libertad y autonomía. Si bien esta neutralización estética de las urgencias y necesidades puede aparecer como un rechazo radical de la racionalidad y la dominación económicas, logrado históricamente por los artistas mediante el sacrificio y la lucha, también se corresponde con la libertad de la necesidad que ofrece el privilegio económico. Es en esta dimensión de lo estético donde Bourdieu halla el principio específicamente artístico que está en la

Reversed”, p. 50, y “The Production of Belief: Contribution to an Economy of Symbolic Goods”, pp. 74-76, ambos trabajos en Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, Nueva York, Columbia University Press, 1993. Existe traducción en español del segundo: “La producción de la creencia. Contribución a una economía de los bienes simbólicos”, en *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010. A menudo se malinterpreta este análisis como una afirmación de que el arte es autónomo, o de que esta inversión de los criterios económicos caracteriza el arte. Lo que realmente argumenta Bourdieu es que la autonomía del arte es en este sentido siempre sólo *relativa* a su capacidad para invertir y excluir criterios externos, y que esa capacidad solamente se ha desarrollado y se puede mantener bajo determinadas condiciones históricas y sociales.

¹² Pierre Bourdieu: *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste* (1979), Cambridge, MA, Harvard University Press, 1984, p. 54. Edición en español: *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1999, pp. 51 y 53.

base de la complicidad objetiva –manifiesta en el mercado del arte y en los museos particulares sin ánimo de lucro– entre unas posiciones artísticas aparentemente radicales y las de las élites económicas. En algunos sentidos éste es uno de esos aspectos del trabajo de Bourdieu que pueden parecer lamentablemente anticuados. El arte y cierto discurso artístico han ido centrándose cada vez más en las funciones y efectos sociales y psicológicos a medida que más y más artistas, comisarios y críticos han procurado escapar de los límites de lo artístico y lo estético y así recuperar el arte y la vida, servir a unas necesidades sociales, producir relaciones emocionales auténticas, abrazar la performatividad, liberar al espectador, actuar en y sobre el espacio urbano, y transformar todo tipo de estructuras sociales, económicas e interpersonales. El discurso del arte ya no habla del mundo social y psicológico *como si hablara de él*. Habla incesantemente de ese mundo, en especial de sus aspectos económicos: financieros y afectivos. Pero no obstante, creo que en gran medida habla de ese mundo *para no hablar de él*, todavía, y de nuevo, bajo formas que muy específicamente *efectúan* una negación en un sentido freudiano, y no solamente de lo económico.

Siempre me ha llamado la atención que Bourdieu, en apariencia poco entusiasta del psicoanálisis, recurriese a Freud para explicar los campos literario y artístico y especialmente sus discursos. Con su referencia a la negación “en un sentido freudiano” nos invita a considerar las operaciones de la disposición estética, al igual que las condiciones del campo artístico y nuestros intereses en él, en términos de estructuras subjetivas además de sociales. Freud describe la negación como un procedimiento por el cual “el contenido de una imagen o idea reprimida puede abrirse paso hasta la conciencia”, llegando incluso a la “plena aceptación intelectual”; pero aun así, la represión sigue estando ahí porque esa “función intelectual se separa aquí del proceso afectivo”.¹³ Como tal, la negación funciona como un mecanismo de defensa que produce una contradicción en el discurso, que manifiesta pero también pretende contener un conflicto (entre impulsos o afectos contrarios, entre un deseo y un imperativo antagónico, o entre un deseo y una prohibición que puede estar representada por la propia negación). Además de funcionar como un mecanismo de defensa, Freud califica la negación de fundamental para el desarrollo

¹³ Sigmund Freud, “La negación” (1925), *Obras completas*, XIX, *El yo y el ello y otras obras*, Buenos Aires, Amorrortu, 1992, p. 254.

del juicio, no solamente sobre cualidades buenas y malas, sino también sobre si algo pensado existe en la realidad. Porque lo malo, lo ajeno y lo externo son “al comienzo [...] idénticos”,¹⁴ la negación es una consecuencia de la expulsión. Por tanto, puede decirse que lo que la negación lleva a cabo es una escisión, exteriorización o proyección de una parte del yo (o tal vez de cualquier campo relativamente autónomo) que se experimenta como mala, ajena o externa, y distancia sobre todo nuestra vinculación activa y afectiva con ella.

Y así hablamos *de* nuestros intereses por la teoría y las estructuras sociales, económica, política y psicológica, y lo hacemos en prácticas artísticas que implican asimismo esos intereses o incluso intentan implicar materialmente las condiciones que tales teorías describen. Sin embargo, esos intereses –sociales, psicológicos, políticos, económicos– por lo general aparecen sólo como aquello que Bourdieu llamó una vez “intereses específicos altamente sublimados y contemplados bajo su mejor cara”,¹⁵ encuadrados como objetos de indagación o experimentación. Y hablamos de compromisos intelectuales o artísticos cuidadosamente separados de los compromisos económicos y emocionales de carácter material que tenemos con lo que hacemos, y de las estructuras y relaciones reales que producimos o (más frecuentemente) reproducimos en nuestras actividades, localizadas en un cuerpo social o físico, ya sean económicas en sentido político o psicológico; que aíslan los intereses declarados del arte de aquellos intereses inmediatos, íntimos y consecuentes que motivan la participación en ese campo, organizan las inversiones de energía y recursos y están ligados a satisfacciones y beneficios concretos así como al espectro constante de la pérdida, privación, frustración, culpa, vergüenza y angustia que comportan.

Si, en efecto, la negación artística que describía Bourdieu funciona como actitud defensiva, en el sentido psicoanalítico, entonces el objeto primario de tales defensas pueden ser ciertamente los conflictos resultantes de las condiciones económicas del arte y nuestra complicidad en la dominación económica –y extensión del empobrecimiento– que supone la enorme riqueza existente en el mundo del arte. Me parece que hoy gran parte del discurso artístico, como el propio arte, está movido por la lucha por gestionar y limitar la venenosa combinación de envidia y culpa provocada por dicha complici-

¹⁴ Freud, “La negación”, *op. cit.*, pp. 254-255.

¹⁵ Bourdieu, *La distinción*, *op. cit.*, p. 237.

dad y por la participación en ese mercado altamente competitivo y abusivo en que se ha convertido el campo del arte, así como por la vergüenza de ser minusvalorado dentro de sus vertiginosas jerarquías. A las extremadas recompensas tanto simbólicas como materiales del campo del arte les corresponde un discurso artístico que oscila entre los extremos de un cinismo que rechaza la culpa y una toma de posición crítica o política que niega la competición, la envidia y la codicia; o entre el esteticismo que rechaza cualquier interés por las satisfacciones que puedan ofrecer tales recompensas materiales y un utopismo que se arroga la facultad de alcanzarlas por otros medios; o entre un elitismo que querría aplacar la envidia y la culpa asumiendo su prerrogativa natural y un populismo que las mitigaría mediante unas formas de generosidad a menudo sumamente narcisistas y egoístas; desde la filantropía tradicional hasta las proclamaciones de que “todo el mundo es artista”.

Estoy cada vez más convencida de que estas posturas no representan alternativas entre sí, sino que solamente son avatares de una estructura común. Las une su común reivindicación del arte y su común impugnación de los enormes recursos y premios del mundo del arte. Juntas y por separado sirven para renegar y desentenderse de algunos aspectos de ese mundo, de nuestras actividades en él y de nuestros intereses en estas actividades, pues de otro modo harían insoportable una participación continuada. Ante todo nos evitan, tal vez, enfrentarnos a los conflictos sociales que vivimos, no sólo exteriormente sino también dentro de nosotros mismos, en nuestro relativo privilegio y en nuestra relativa privación, fragmentando esas posturas en unas oposiciones idealizadas y demonizadas que serán habitadas o expulsadas según convenga a la función defensiva de las mismas y a la pérdida, o amenaza de pérdida, que conllevan.

Desde luego, es menos doloroso resolver simbólicamente estos conflictos con gestos y posicionamientos artísticos, intelectuales y hasta políticos que resolverlos materialmente –en la escasa medida en que tenemos capacidad de hacerlo durante nuestras vidas– tomando decisiones que traigan consigo sacrificios y renunciaciones. Para algunos incluso estos sacrificios pueden ser preferibles al dolor de desear lo que también odiamos y de odiar lo que también somos y amamos, tanto si es por sentir culpa de hacer daño a otros por competencia, codicia o afán de destrucción, como por temor a una agresión envidiosa o de represalia. Quizá ocurre que cualquier forma de acción, por muy ineficaz, ilusoria o modesta que sea, es preferible a la an-

gustia de la indefensión individual frente a unas fuerzas sociales o psicológicas avasalladoras.

Las defensas más habituales y en cierto sentido más efectivas frente a los conflictos dentro del campo del arte puede que sean, sin embargo, distintas formas de separación y desplazamiento, de división y proyección. Sencillamente podemos situar los conflictos, o la peor parte de éstos, en otro sitio, en lugares o estructuras sociales o físicas que estén a una distancia segura del mundo del arte y de nuestra participación en él, y a las cuales podremos luego atacar o tratar de modificar sin poner en cuestión nuestras propias actividades o intereses en el mundo del arte. Esto puede ser válido para gran parte del considerado arte político y crítico, que existe primordialmente dentro del campo del arte, aunque se diferencia, por ejemplo, de un activismo que acaso adopta formas culturales pero que no existe en ese campo del arte. Del mismo modo podemos situar lo bueno en otra parte, en un “mundo real” o en la “vida cotidiana” (imaginada como menos conflictiva o inoperante y donde también podemos tratar de resituarnos nosotros mismos) o en todo un repertorio de culturas y comunidades, prácticas y públicas, que imaginamos menos contaminadas por jerarquías y relaciones de dominio y de las que el arte ha quedado equivocadamente separado. Esto sería aplicable a casi todo cuanto se designa como prácticas de tipo social y comunitario, que buscan redimir el arte frente a las funciones sociales positivas. Acto seguido encaramos el trabajo de recuperación y de reconciliación: del arte y la vida, de lo especializado y lo corriente, del actor y el espectador, del individuo y el colectivo, de lo estético y lo social y político, del yo y el objeto. Es paradójico, sin embargo, que a menudo reestablezcamos estas divisiones en el proceso mismo de intentar su reparación; en un caso muy evidente al localizar esas estructuras y relaciones “reales” fuera del marco artístico, de tal suerte que han de ser nuevamente constituidas y conceptualizadas como material o tema del arte, o recuperadas mediante innovaciones prácticas o reelaboraciones teóricas. Con frecuencia parece que el propio proceso de conceptualización de unas estructuras sociales y psicológicas en el arte, y sobre todo en el discurso artístico mediante el cual tales conceptualizaciones se formulan, tenga como consecuencia su distanciamiento y desrealización, su separación de las relaciones sociales y psicológicas que estemos produciendo y reproduciendo en las actividades mismas de hacer arte y comprometernos con él.

El hecho es, no obstante, que todo el arte y todas las instituciones artísticas, incluido el discurso del arte, invariablemente producen y

reproducen, ejecutan, escenifican y existen dentro de unas estructuras y relaciones que son inseparablemente formales y fenomenológicas, semióticas, sociales, económicas y psicológicas. La totalidad de esas estructuras y relaciones simplemente están siempre ahí, en lo que es el arte, en lo que hacemos y experimentamos con el arte, en lo que motiva nuestro compromiso con el arte, de igual modo que lo están en todos y cada uno de los demás aspectos de nuestra vida. Los artistas pueden conceptualizar algunos aspectos de esas estructuras y relaciones como material o contenido de su obra y trabajar específicamente sobre ellos con la intención de revelarlas o transformarlas; otros pueden ser pormenorizados por críticos, historiadores y comisarios. Pero casi todos ellos permanecen implícitos, supuestos, bien sea inconscientes en el sentido psicoanalítico de reprimido, o bien sencillamente no pensados, aun cuando puedan ser muy importantes para lo que el arte es y significa socialmente, además de para nuestros intereses y experiencias en la realización de arte o en relación con él, así como en otras formas de participación en el campo del arte.

Por más que el discurso del arte pueda revelarnos estructuras y relaciones, también sirve para esconder, unas veces orientando y otras desorientando, a través de afirmaciones acompañadas de negaciones implícitas o explícitas de otras maneras de ver, experimentar y entender; mediante una abstracción y formalización que distancia y neutraliza; o simplemente a través de un silencio generalizado acerca de aspectos del arte, de nuestra experiencia de él y de las relaciones que establece y que una vez interiorizadas puede hacer que desaparezcan de hecho para nosotros. Mediante estas operaciones del discurso del arte no sólo condenamos regiones enteras de nuestras actividades y experiencias, intereses y motivaciones a la insignificancia, la irrelevancia y la infabilidad, sino que también tergiversamos constantemente lo que es el arte y lo que hacemos al involucrarnos en él y entrar a formar parte del campo del arte.

Así pues, la política de los fenómenos artísticos puede que consista menos en cuáles sean las estructuras y relaciones que se reproducen y escenifican o transforman en el arte, cuanto en cuáles de esas relaciones e intereses nuestros en ellas son las que se nos inducen a reconocer o considerar, y cuáles las que se nos hacen descuidar y borrar, escindir, exteriorizar o negar. Desde esta perspectiva la tarea del arte, y especialmente la del discurso del arte, será la estructuración de una reflexión acerca precisamente de esas relaciones inmediatas, vividas e interesadas que han sido escindidas y repudiadas.

La negación, para Freud, no es sólo un mecanismo de defensa. Es también un paso hacia la superación de la represión y la recuperación de ideas y afectos escindidos; es un momento central en el desarrollo no sólo del juicio, sino también del pensamiento. Tal vez fuera esto lo que Bourdieu tenía en mente cuando, tras referirse a la negación “en sentido freudiano”, pregunta “si el trabajo ejercido sobre la forma no es lo que hace posible la anamnesis parcial de estructuras profundas y reprimidas”; si el artista o el escritor no se “ve obligado a actuar como *médium de las estructuras* (social o psicológica) que luego alcanzan la objetivación”, a través de él y de su obra mediante “palabras inductoras” y “cuerpos conductores” y también “pantallas más o menos opacas”. Y puede ocurrir que no sea la capacidad del arte para “desvelar velando” y para “producir un ‘efecto de realismo’ que resta realismo”¹⁶ lo único que facilita el reconocimiento y la consideración de esas estructuras –y potencialmente el cambio– sino también lo que hace tolerable, y a veces quizá incluso grato, ese reconocimiento. Así pues, en este sentido, bien ejecutadas y cuidadosas y conceptualmente contextualizadas, el papel de las elaboraciones, objetificaciones y puestas en escena de dichas estructuras sociales y psicológicas no consiste en producir un efecto de alienación o un desentendimiento, como pretenden muchas tradiciones de la crítica artística, sino en proporcionar la suficiente distancia, el suficiente “no yo”, el suficiente sentido de operatividad, como para estar en disposición de tolerar la vergüenza descarnada del desocultamiento, el miedo o el dolor de la pérdida, y el trauma del desvalimiento y la sumisión, y de ser capaces de reconocer y recuperar los intereses inmediatos, íntimos y materiales que tenemos en lo que hacemos y que nos llevan a reproducir estructuras y relaciones incluso cuando afirmamos oponernos a ellas.

Sin embargo, para poder lograr ese reconocimiento y esa recuperación puede hacer falta finalmente que estas operaciones de negación se liberen de las de juicio adverso. Al final de su ensayo sobre la negación Freud escribe una conocida frase: “En el análisis no se descubre ningún ‘no’ que provenga del inconsciente”.¹⁷ En éste, como dijo en otra ocasión, “la categoría de contrarios y contradictorios [...] simplemente se pasa por alto”.¹⁸ Soñar, imaginar, pensar, decir, escri-

¹⁶ Bourdieu, *Las reglas del arte*, *op. cit.*, p. 20.

¹⁷ Freud, “La negación”, *op. cit.*, p. 257.

¹⁸ Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños* [1900], Madrid, Ediciones Akal, 2013.

bir, representar, hacer o ejecutar algo puede tomarse en primer lugar como una afirmación de que lo que se sueña, imagina, piensa, etc., está presente dentro de nosotros como recuerdo, fantasía, deseo, manifestación de un estado afectivo o fuerza, como un objeto importante para nosotros o una relación intrasubjetiva o intersubjetiva de la que de un modo u otro somos partícipes. Un juicio adverso vinculado a esa idea, objeto o relación es irrelevante en relación con este hecho fundamental y tan sólo indica que nos sentimos impelidos a distanciarnos de él y a recusarlo.

La crítica artística y el discurso crítico se han centrado frecuentemente en los conflictos y contradicciones de la cultura y la sociedad, incluyendo el propio mundo del arte. Pero si bien las negaciones que se hacen patentes como juicios –sean expresas o implícitas en diversas formas de distanciamiento y objetivación– pueden explayarse sobre tales contradicciones y adoptar la forma de crítica, lo que denotan en cuanto negaciones en sentido psicoanalítico no son conflictos en la cultura o en la sociedad, sino en nosotros mismos, que se manifiestan como contradicciones en nuestras propias posturas y prácticas. Quizá sea el factor crítico en nuestro interior el que desempeña un papel decisivo para mantener ese conflicto interno y reducir así la crítica cultural a una función defensiva y reproductiva. Al interpretar las negaciones como una crítica, al responder a los juicios de atribución con otros juicios de atribución, al intentar agresivamente exponer unos conflictos y desmontar las defensas en las críticas de las críticas y las negaciones de las negaciones, tal vez las prácticas y discursos críticos coadyuven muchas veces al distanciamiento del afecto y a la disimulación de nuestra inmediata y activa participación interesada en nuestro campo.

Quizá deberíamos, por el contrario, parecernos más a los analistas descritos por Freud en el primer párrafo de su ensayo: “Nos tomamos la libertad, para interpretar”, escribe, “de prescindir de la negación y extraer el contenido puro de la ocurrencia”.¹⁹ Lejos de juzgar la negación, y las contradicciones manifiestas a las que ésta pueda dar lugar, como una especie de hipocresía, fraude o mala fe, el analista asiente y deja que el analizando prosiga, mientras toma nota de las fuerzas de represión actuantes y deja abierta la vía a nuevas asociaciones que consigan reconectar los procesos intelectuales y la implicación afectiva, y llegado el caso dar lugar a un cambio significativo.

¹⁹ Freud, “La negación”, *op. cit.*, p. 253.

Pudiera ser, en efecto, que la salida de las contradicciones aparentemente irresolubles del mundo del arte se halle al alcance de nuestra mano, no en la próxima innovación artística –no inmediatamente en lo que hacemos– sino en lo que decimos de aquello que hacemos: en el discurso artístico. Si bien, por descontado, una transformación del discurso artístico no resolvería ninguno de los enormes conflictos del mundo social ni tampoco lo haría dentro de nosotros, sí nos permitiría al menos abordarlos de una manera más sincera y efectiva.



II

VISITAS GUIADAS



DE VISITA POR EL MUSEO*

Anuncios, carteles, signos, símbolos deben multiplicarse, para que cada cual pueda aprender los significados. La publicidad del castigo no debe difundir un efecto físico de terror; debe abrir un libro de lectura. Le Peletier proponía que el pueblo, una vez al mes, pudiera visitar a los condenados “en su doloroso recinto: leerá, trazado en gruesos caracteres, sobre la puerta del calabozo, el nombre del culpable, el delito y la sentencia”. [...] Concibamos los lugares de castigo como un Jardín de las Leyes que las familias visitaran los domingos [...] viva lección en el museo del orden.

MICHEL FOUCAULT, *Vigilar y castigar* (1975),
pp. 110-111

En todos los hogares de Filadelfia se enseñará a los jóvenes a venerar las cosas que aquí se acogen.

ALCALDE HARRY A. MACKEY EN LA INAUGURACIÓN
DEL NUEVO EDIFICIO DEL PENNSYLVANIA MUSEUM,
27 DE MARZO DE 1928

Vestíbulo de la entrada oeste del Philadelphia Museum of Art, días 5, 11, 12, 18 y 19 de febrero de 1989. Dos o tres docenas de visitantes al museo esperan en la esquina sureste del área de recepción; algunos están esperando para asistir a una charla de Andrea Fraser en la serie “Contemporary Viewpoints Artist Lectures”; otros esperan a que

* “Museum Highlights: A Gallery Talk” existe en diversas formas, cada una de ellas con idéntico guion pero en marcos muy diferentes. En 1989, para el público del Philadelphia Museum of Art se llevó a cabo como performance en forma de visita guiada al museo. Más tarde se grabó en cinta de video para ser utilizada como presentación del museo. La forma en que se ofrece aquí, con acotaciones, epígrafes y extensas notas, es la que se preparó por primera vez para su publicación en octubre, núm. 57, en el verano de 1991 (pp. 104-122).

empiece alguna de las muchas visitas guiadas del museo; otros sólo esperan a unos amigos.

A las tres en punto aparece Jane Castleton en el vestíbulo y comienza a hablar a todos cuantos parecen prestar atención. Viste traje cruzado de pata de gallo de color plata y marrón, con falda ligeramente por debajo de la rodilla, blusa de seda de color blanco pálido completamente abotonada, medias blancas y zapatos bajos negros. Lleva el pelo castaño recogido en un moño, que sujeta con un lazo negro:

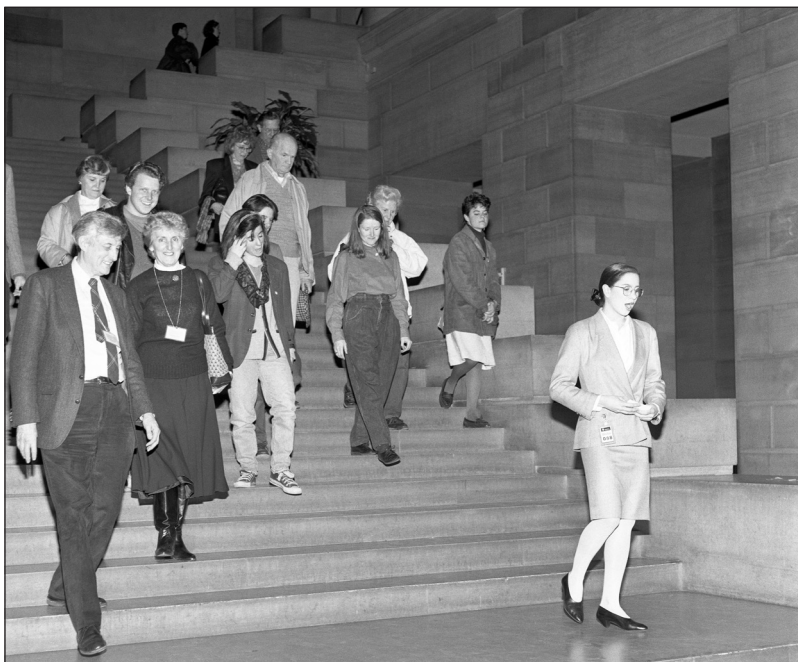


FIGURA 6. Andrea Fraser, *Museum Highlights: A Gallery Talk* (performance), 1989, Philadelphia Museum of Art. Cortesía de la artista. Foto: Kelly & Massa Photography.

Buenas tardes a todos. Buenas tardes. Me llamo Jane Castleton y quiero darles la bienvenida a todos ustedes al Philadelphia Museum of Art. Hoy seré su guía mientras exploramos el museo y conocemos su historia y su colección.

Esta visita de hoy es un recorrido por las colecciones. Se titula

“Obras maestras del museo” y nos detendremos en algunas de las salas del museo..., en su célebre sección de salas de época, la sección de cafetería, el servicio de consigna, etc., los servicios de señoras y caballeros... ¿Me oyen bien todos? Si no pueden oírme, no tengan reparo en decirme que hable más alto. Perfecto. Como iba diciendo, hablaremos también de las áreas de recepción de visitantes y de los diversos servicios y espacios auxiliares, y también de este edificio... que es donde se alojan todos ellos. Y luego está el museo propiamente dicho, el museo en sí, con ese “en sí” que es ya tan sugerente en sí.¹

Como es natural, en nuestro recorrido de hoy sólo podremos visitar una pequeña parte del museo; sus más de doscientas salas contienen cientos de miles de objetos de arte que abarcan todo el mundo y todas las épocas... Es sólo para darles una idea general... para que puedan orientarse si hoy es la primera vez que vienen al museo. Si ésta es su primera visita, bienvenidos de nuevo.

Nos hallamos en el vestíbulo de la entrada oeste. Al otro lado, lógicamente, está la entrada este, adonde iremos enseguida. Éste es el auténtico centro del museo, que, como pueden ver en estos planos, consta de un edificio central alargado desde cuyos extremos se proyectan hacia atrás las alas laterales. Tiene cuatro alturas, contando los sótanos.

Esta entrada oeste permite acceder a la planta baja del ala sur, que es donde se encuentran algunas de las dependencias de uso público... y que visitaremos algo más adelante.

(Jane se aproxima al mostrador de información situado en el centro del vestíbulo oeste.)

Aquí también se halla esta nueva combinación de mostrador de recepción y mostrador de información que acaba de estrenar el museo –espero que todos ustedes hayan pagado la entrada...– y donde también se atiende a los socios. Si ustedes son socios del museo no se les cobra la entrada, por supuesto.

¹ “Museums Highlights: A Gallery Talk” se desarrolló dentro de la serie “Contemporary Viewpoints Artist Lecture”, organizada por la Tyler School de la Temple University y financiada por Pew Charitable Trusts. La performance se llevó a cabo gracias a Hester Stinnet, directora de “Contemporary Viewpoints”, que fue quien me invitó a Filadelfia, y a Danielle Rice, responsable de educación del Philadelphia Museum of Art, quien dio su apoyo a la performance desde dentro del museo. Quisiera agradecer también a Donald Moss sus comentarios acerca de los diversos borradores de este guion; a Allan McCollum, por ser el primero que me llamó la atención sobre las actividades de los educadores-guías; y a Douglas Crimp, a petición de quien el guion se preparó inicialmente para la publicación en la revista *October*.

La afiliación de socios “tiene un papel fundamental en la vida de nuestro museo. Son muchos los miembros que aseguran haberse inscrito porque entienden que este museo es una institución de máximo nivel mundial, uno de los grandes depositarios de la civilización. Lo consideran un lugar de excepción, al margen de las realidades cotidianas, donde una persona puede reafirmar sus vínculos con las energías creativas del planeta, tanto del presente como del pasado.”² Y si usted es Amigo del museo podrá, además, utilizar la sala exclusiva para socios, situada en esa balconada que, como ven, se halla encima de mi cabeza, hacia la derecha.

Yo no he abonado ninguna entrada para estar aquí. No es que sea socia del museo, ni tampoco una empleada. Soy una conferenciante invitada por el Departamento de Educación. Y, lo mismo que los miembros de la Junta de Patronos y los guías del museo, soy voluntaria.³ Tengo el privilegio, por tanto, como invitada, como voluntaria (y hasta diría que como artista), de poder expresarme hoy aquí a título únicamente individual, como una persona con unas cualidades únicas.

Confío de veras en que salgan a relucir mis mejores cualidades. Es lo

² Robert Montgomery Scott y Ann d’Harnoncourt, “From the President and the Director”, *Philadelphia Museum of Art Magazine* (primavera de 1988).

³ Esto es cierto en parte. Por la primera performance percibí unos honorarios pagados por “Contemporary Viewpoints”. Las siguientes cuatro performances fueron “voluntarias”. El guía voluntario que proporciona servicios de guía en las salas y en el punto de información no es simplemente alguien que recorre las salas con una pequeña porción de los visitantes del museo; es la representante del museo. A diferencia de otros empleados no expertos del museo en las áreas de mantenimiento, seguridad o tienda de regalos, con quienes los visitantes entran también en contacto, el guía del museo es una figura de identificación para un público fundamentalmente blanco y de clase media. Y a diferencia del personal experto del museo, el guía del museo es el representante del sector voluntario del museo. El Philadelphia Museum of Art es, como muchos museos municipales o metropolitanos de Estados Unidos, un organismo híbrido público-privado sin ánimo de lucro, voluntario-profesional. La ciudad es la propietaria del edificio y aporta empleados municipales para su seguridad y mantenimiento; los miembros de la junta, voluntarios, son quienes poseen todo cuanto contiene el edificio y gobiernan una entidad sin fines lucrativos que recluta a otros voluntarios y contrata al personal profesional. Si bien los guías del museo suelen recibir alguna formación por parte del personal profesional, yo diría que a lo que aspiran no es tanto a tener una competencia profesional como a aquello que Pierre Bourdieu llama “una adquisición familiar” con la cultura legítima, una “familiaridad de estatus” que es distintiva de quienes poseen (o poseían) los objetos guardados en el museo; un “aprendizaje precoz e insensible” que “no se adquiere [...] más que con el tiempo y cuya utilización supone tiempo para perder tiempo” (Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, México, Taurus, 2002, pp. 25, 61, 63 y 70).

que siempre queremos todos, ¿a que sí? Por eso mismo estamos aquí.⁴

Continuemos ahora hasta la entrada este. Síganme, por favor. Hacia el ascensor...

(*Jane guía al grupo hasta los ascensores.*)

Bien, ya estamos. Ahora vamos a subir a la segunda planta.

(*Cuando el grupo se congrega de nuevo en la segunda planta, en el rellano de la gran escalera, Jane prosigue.*)

¿Estamos todos? De acuerdo, sigamos.

Éste es el rellano de la gran escalera, y, como pueden ver, estamos en la segunda planta, justo al lado de la entrada este. Como dije antes, éste es realmente el centro del museo, desde donde se accede a todas las colecciones. A mi derecha está el ala sur, que tiene reservada la primera planta para el arte de Estados Unidos, mientras que el arte del Sureste asiático, del Cercano y Lejano Oriente y el medieval se exponen en la segunda planta. A mi izquierda queda el ala norte, donde se puede ver, en la primera planta, arte de Europa y del siglo xx y, en la segunda, más arte europeo y las habitaciones de época de las que luego hablaremos.

Bien. El Philadelphia Museum of Art es uno de los museos más antiguos de Estados Unidos. Originalmente se trataba del Pennsylvania Museum and School of Industrial Art, fundado en 1877. Sí, exacto, en 1877. Estaba en Memorial Hall, no en este edificio.⁵ Este edificio se

⁴ Aunque Jane sea una guía ficticia, me gustaría que se la viese menos como un “personaje” individual con rasgos autónomos que como un lugar del habla construido en el interior de diversas relaciones constitutivas del museo. Como tal, Jane viene determinada ante todo por el estatus del educador como voluntario no experto. Como voluntaria, denota la posesión de una cierta cantidad del bienestar y del capital económico y cultural que definen a la clase de los benefactores de un museo. Es tan sólo una cantidad menor, como revela el hecho de que se vea obligada a prestar sus servicios voluntariamente al no poder salvar las diferencias de clase por carecer de capital; cede tal vez su cuerpo, a falta de objetos de arte. Pero le basta para situarla en una identificación con la junta rectora y convertirla en espectadora ejemplar del museo.

⁵ El Pennsylvania Museum and School of Industrial Art fue un producto de la Exposición del Centenario celebrada en Filadelfia en 1876. En 1893 la School of Industrial Art pasó a “un inmueble anteriormente propiedad de la Institución para Sordomudos”. El Pennsylvania Museum conservó una extensa colección de estudios de artes decorativas. Pero ya en 1910 se empezaba a ridiculizarlo como una “mezcolanza de muestras y curiosidades industriales además de arte, en [...] la atiborrada penumbra del Memorial Hall” (Nathaniel Burt, *Perennial Philadelphians*. Boston: Little Brown, 1963, p. 344). “Ocupado por objetos de arte industrial”, el Memorial Hall se consideraba inadecuado “para la exhibición de obras de las bellas artes” (*Report of the Commissioners of Fairmount Park for the Year 1912*, p. 9).

abrió al público en 1928, y en principio no estaba pensado como sede del Pennsylvania Museum. Se proyectó hacia 1907 con la idea de que fuese, sin más, “una gran edificación que sirviera de culminación a la avenida [Benjamin Franklin Parkway]. El destino final del edificio era secundario.”⁶

Sin embargo, un museo de arte no es solamente un edificio, ni una simple colección de objetos. Un museo de arte –y especialmente un museo municipal de arte como el nuestro– es una institución pública que tiene una misión, un cometido. Y el Philadelphia Museum of Art, como todas las instituciones públicas, ha sido el producto de unos principios de actuación pública.

¿Qué principios han sido esos?

Pues bien, en 1922, en *The New Museum and its Service to Philadelphia* se decía: “Hemos llegado al convencimiento de que privar [...] al pueblo de los frutos del espíritu y resarcirle en contrapartida con salarios más elevados no es buena economía, ni buen patriotismo, ni buena política”.⁷

Había muchas instituciones municipales en aquel momento: el parque zoológico y el acuario; también, claro está, el Parque Fairmount; la nueva biblioteca pública en la Parkway; el nuevo estadio municipal; Camp Happy, “para niños desnutridos”; Brown’s Farm, para “niños dependientes y abandonados”; el nuevo correccional; el nuevo Hospital de Enfermedades Mentales de Byberry; el nuevo Hospital General de Blockly; el Hospital de Enfermedades Contagiosas de Blockly; el Hospital para Deficientes Mentales de Blockly; el Hogar

⁶ George Roberts y Mary Roberts, *Triumph on Fairmount*, Filadelfia, J. B. Lippincott Co., 1959, p. 24.

⁷ Anónimo, *The New Museum and Its Service to Philadelphia*. Filadelfia: The Pennsylvania Museum and School of Industrial Art, 1922, p. 19. En Estados Unidos los museos de arte comenzaron a crearse en gran número durante el último cuarto del siglo XIX. En esa época tuvo lugar un amplio movimiento, encabezado por banqueros y grandes industriales, para restringir la asistencia pública y reorganizar la política de los organismos públicos. La finalidad principal de este movimiento era eliminar toda clase de asistencia pública directa prestada al margen de las instituciones, pues esto, como apuntan Fox Piven y Cloward, “posibilitaba que una parte de los pobres escapasen a la nueva ofensiva industrial”; así, de esa otra forma, deberían elegir entre trabajar en cualquier tipo de condiciones o morirse de hambre (Frances Fox Piven, Richard Cloward, *The New Class War*, Nueva York, Pantheon, 1982, p. 64). La asistencia material directa quedaría limitada a los hospicios para pobres, “donde todo sistema de auxilio social iría vinculado, inseparablemente, a la disciplina y la educación” (Michael B. Katz, citando a Josephine Shaw Lowell, *In the Shadow of the Poorhouse*, Nueva York, Basic Books, 1986, p. 71).

para Indigentes de Blockly;⁸ el Museo Comercial, cerca de Blockly, donde a veces eran acogidos hombres sin hogar “entregados a su educación económica” y que ahora es el Centro Cívico de la ciudad; los asilos para pobres de Germantown, Roxborough y Lower Dublin...⁹

Recibían el nombre de tumbas para vivos y de cementerios sociales; eran unas ratoneras indecentes para todos los desvalidos; sórdidos almacenes de los fracasados y desheredados de la sociedad,¹⁰ nadie entraba en el hospicio por propia voluntad. Recibir la beneficencia pública acababa siendo un ritual de degradación pública tan aborrecible que hasta el trabajo más miserable con el sueldo más mísero resultaba preferible.¹¹

(*Jane va hasta un ventanal y se apoya en el piano de cola que se halla delante.*)¹² Una galería municipal de arte “que cumpla realmente su

⁸ Según el *Report of the Committee on Municipal Charities of Philadelphia* (1913), Blockly era “una reproducción a gran escala de las condiciones reinantes a menudo en las casas de beneficencia rurales”, una aglomeración y “cohabitación anticientífica de distintos tipos de sujetos” (p. 11). En 1928, el año en que se inauguró el nuevo Pennsylvania Museum en la Benjamin Franklin Parkway, en los informes municipales, el hogar para indigentes de Filadelfia se describía del siguiente modo: “En este apartado se hallan comprendidos los pobres de ambos sexos de esta ciudad; hay entre ellos quienes han hecho su aprendizaje en el crimen y en otras actividades turbias; la preocupación por su cuerpo es igual de relajada que por su moralidad, están familiarizados con los usos y costumbres de reformatorios y cárceles, se han doctorado en correccionales e instituciones similares y ‘han enajenado su primogenitura por un plato de potaje’, y viéndose incapaces de proseguir con su modo acostumbrado de existencia a causa de la edad o las enfermedades, han acabado ingresando en el asilo, convirtiéndose en una carga pública” (*The Fourth Annual Message of W. Freeland Kendrick, Mayor of Philadelphia, Containing the Reports of the Various Departments of the City of Philadelphia for the Year Ending December 31, 1927*, p. 244).

⁹ Elenco de denominaciones extraído de *The First Annual Message of Harry A. Mackey, Mayor of Philadelphia, Containing the Reports of the Various Departments of the City of Philadelphia for the Year Ending December 31, 1928*.

¹⁰ Descripciones de época de los hospicios para pobres en el siglo XIX; mencionadas por Walter I. Trattner, *From Poor Law to Welfare State*, Nueva York, Free Press, 1984, p. 59.

¹¹ El establecimiento de instituciones públicas, y más concretamente de asilos para pobres, que desincentivasen el recurso a ellas y empujasen a trabajos ínfimos con salarios por debajo del nivel de subsistencia, es una idea que posiblemente se codificó por primera vez en Inglaterra en un informe de 1834: *Report from His Majesty's Commissioners for Inquiring into the Administration and Practical Operation of the Poor Laws*: “Nadie entrará en dichas casas por su propia voluntad; el trabajo, el confinamiento y la disciplina desalentarán a los indolentes y viciosos; y nada salvo la extrema necesidad inducirá a ninguno a aceptar [...] sacrificar sus acostumbrados hábitos y placeres” (Frances Fox Piven, Richard Cloward, *Regulating the Poor*, Nueva York, Random House, 1971, p. 35).

¹² Y con el que la señora de Robert Montgomery Scott acostumbra a dar improvisados recitales.

cometido ofrece una oportunidad para disfrutar de los mayores privilegios de la riqueza y el ocio a todas aquellas personas de gustos cultivados que sin embargo carecen de medios para darles satisfacción”. Y a quienes aún no posean un gusto cultivado el museo les proporciona “una formación del gusto”.¹³ Pero, ante todo, la galería municipal de arte ha de ser “lo bastante generosa para simbolizar cumplidamente la función del arte como expresión de todo cuanto hay de noble en los logros o las aspiraciones de la Humanidad [...] pues ‘allí donde falta la visión el pueblo sucumbe’”.¹⁴

(Jane descubre los cortinajes que cubren el ventanal y deja a la vista un perfecto panorama de la Benjamin Franklin Parkway.)

¡Fíjense que vista! ¡Es fantástica!

“Si no poseemos arte en la ciudad o parajes bellos en la urbe, no cabe esperar que podamos atraer visitantes a nuestra capital.”¹⁵

(Jane hace un ademán hacia el grupo.)

“Habida cuenta de la especial concentración de gente joven en esta región, Filadelfia atrae a un enorme contingente de personas con formación técnica y universitaria. Gracias además a una tradición industrial que viene de antiguo, son igualmente numerosos los trabajadores cualificados.”¹⁶

¹³ The Museum Fund, *A Living Museum: Philadelphia's Opportunity for Leadership in the Field of Art*, Filadelfia, Pennsylvania Museum and School of Industrial Art, 1928, pp. 2, 17.

¹⁴ Fairmount Park Art Association: *Forty-Second Annual Report of the Board of Trustees* (1913), p. 18. Me gustaría, por tanto, considerar el museo de arte como un término más en una organización de instituciones públicas y de publicidad, dentro de un sistema de incentivos y desincentivos, de estímulos e impedimentos. Basado en este emparejamiento de ideas, de representaciones vinculadas y opuestas, el sistema funcionaría de manera similar a lo descrito por Foucault en *Vigilar y castigar* acerca de las tácticas de reforma penal del siglo XIX: “¿El punto sobre el que recae la pena, aquello por lo que ejerce presa sobre el individuo? Las representaciones: representación de sus intereses, representación de sus ventajas, de las desventajas, de su gusto y de su desagrado [...] ¿El instrumento por el cual se actúa sobre las representaciones? Otras representaciones, o más bien unos acoplamientos de ideas (crimen-castigo, ventaja imaginada del delito-desventaja advertida de los castigos); estos emparejamientos no pueden funcionar sino en el elemento de la publicidad: escenas punitivas que los establecen o los refuerzan a los ojos de todos” (Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* [1975], Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, p. 128).

¹⁵ Joseph Widener: “Address”, en Fairmount Park Art Association: *Fifty-Sixth Annual Report of the Board of Trustees*, 1928, p. 44.

¹⁶ Philadelphia Industrial Development Corporation, “How a Unique Combination of Location, Lifestyle and Low Costs Is Sparking a Regional Economic Boom in the Nation's Birthplace”, *Business Week* (18 de abril de 1986), p. 27.

(Jane se aleja del ventanal y pasa entre el grupo. Sigue gesticulando mientras camina.)

“El clima es saludable. Se dispone de espacio de calidad a buen precio. [...] Los sistemas que conducen al éxito son ya eficaces. Pero aún más importante es que en Filadelfia hay calidad de vida.

”Se puede elegir entre cinco equipos deportivos profesionales, tenemos una orquesta sinfónica de talla mundial, un centenar de museos, el sistema de parques municipales más amplio del país, y hay un renacimiento de la alta cocina comentado en todo el mundo.”¹⁷

Hay todavía más: “Más de 700 000 m² de espacio nuevo de oficinas [...]. Alta tecnología, servicios sanitarios, edición e impresión de publicaciones médicas, servicios generales para los negocios, servicios financieros, industria pesada [y] moda.”¹⁸

Ahora me gustaría proseguir hasta las salas donde hablaremos de algunas de las estancias de época del museo, que ya he mencionado antes..., sus admiradas salas de época clásica... Si tienen la amabilidad de seguirme.

(Jane guía al grupo a través de las salas de arte europeo hasta uno de los conjuntos de época del museo.)

Pues ya hemos llegado.

Éste es el Gran Salón del Château de Draveil. Es francés, del... del siglo XVIII.

Ha habido pocos periodos históricos tan preocupados por “vivir con elegancia” como el siglo XVIII francés.

Adviertan “el estilo depurado, característico de los últimos años del reinado de Luis XVI [...] que aquí se muestra en la simplicidad de las superficies anchas, en las finas proporciones de sus molduras y en los ornamentos clásicos [...] tallados con la máxima nitidez y riqueza [...], de gran refinamiento y belleza [...], insólito interés [...], de una extrema delicadeza”.¹⁹

A continuación querría hablarles de otra habitación de época. Está al otro lado de la sala. Síganme, por favor.

(Jane les conduce hasta otra habitación de época, a la que se llega por un

¹⁷ Philadelphia Industrial Development Corporation, “Philadelphia Is a Decision You Can Live With”, *Business Week* (18 de abril de 1986), p. 13.

¹⁸ Philadelphia Industrial Development Corporation, “Unique Combination of Location, Lifestyle and Low Costs”, *Business Week*, *ibid.*, p. 27.

¹⁹ Fiske Kimball, “Six Antique Rooms from the Continent”, *The Pennsylvania Museum Bulletin*, núm. 24 (octubre-noviembre de 1928), p. 7. (Kimball fue el director fundador del Parkway Museum.)

pasillo corto y estrecho que también lleva a la puerta de los lavabos de caballeros.)

Bien, ésta es una habitación revestida de paneles procedente de Inglaterra y fechada en 1625. En ella hay cuadros holandeses del siglo XVII y fue instalada en el museo en 1952...

Y esto de aquí es el lavabo de hombres.

“¡Qué gran contraste puede haber a ambos lados de un delgado tabique de separación! A este lado de la pared se halla una familia abandonada a la suciedad y al desorden por culpa de una educación social insuficiente [...]. Han olvidado por completo la limpieza personal o de su vivienda. Los suelos acaban cubriéndose de mugre porque nadie siente necesidad o deseo de limpiarlo. Hacen caso omiso de los derechos de propiedad, o solamente los respetan por miedo o coacción.

”Al otro lado de la pared, apenas a unos centímetros de distancia, el suelo, con pulcras alfombras, luce impecable. En la mesa de centro hay una [...] lámpara [y] un jarrón con tallos recién cortados [...]. En las paredes hay imágenes [...] de paisajes [y] de la familia. [...].

Se distingue también un mueble-escritorio convertido en un pequeño altar.

”Resulta razonable, pues, que los ocupantes desastrados y destructivos no merezcan recibir la misma atención que la prestada a [...] quienes son limpios, cuidadosos y puntuales en el pago.”²⁰

(Jane sale de la habitación con paneles.)

“Al público, ese que compra ropa, vajilla de mesa, papel pintado para las paredes y bisutería barata, hay que obligarle a elevar sus gustos mediante la contemplación de las obras maestras de otras civilizaciones y de otros siglos.”²¹

Aquí por ejemplo...

(Jane señala a su alrededor.)

“El impresionante marco arquitectónico confiere una atmósfera de nobleza al interior de las salas del museo.”²²

(Jane pasa a la siguiente sala y allí señala El nacimiento de Venus, de Nicolas Poussin.)

²⁰ Octavia Hill Association of Philadelphia, *Good Housing that Pays*, Filadelfia, The Harper Press, 1917, p. 83.

²¹ Anónimo, *The New Museum and Its Service to Philadelphia*, *op. cit.*, p. 5.

²² Las descripciones que siguen (salvo las que se indican con nota propia) están tomadas, en el mismo orden en que aparecen allí, de la *Introduction to the Philadelphia Museum of Art*, Filadelfia, Philadelphia Museum of Art, 1985.

“De una perfección resplandeciente [...], asombrosa [...], suntuosa [...]. Esta figura se cuenta entre las creaciones más bellas y excelsas [...]. Una imagen de excepcional ritmo y fluidez.”²³

(Jane cruza la sala para hablar del San Lucas de Simon Vouet.)

“Espectacular en grado sumo [...], se estiman sus formas claras y decididas [...], si bien escuetas, poseen gran vigor y armonía [...], de las más de mil obras coleccionadas por el célebre jurista de Filadelfia [...], monumental, escultural [...], en un marco austero...”

(Jane avanza en dirección norte y pasa por la sala donde se expone la escultura Las cuatro estaciones, atribuida a Augustin Pajou. Mientras camina, dice.)

“Son rectos, sobrios, previsores y de costumbres hogareñas [...], independientes y capaces [...] saben imponerse sin estridencias.”²⁴

(Y frente a El amor y la amistad [El sacrificio de las flechas de Cupido en el altar de la amistad], de Jean-Pierre-Antoine Tassaert.)

“Una de las interpretaciones más estremecedoras y de mayor efecto emotivo [...]. Retorcido, encadenado, musculoso [...], majestuoso, enloquecido [...], vasto y vigoroso [...], era el perfecto complemento de los más opulentos palacios e iglesias de Europa.”

Pasemos a la sala siguiente...

(Continúa en dirección norte y entra en la sala inmediata. Hace ademanes generales:)

“Una de las composiciones más airoas y complejas del siglo XVIII...”

(Frente al bargueño atribuido a Adam Weisweiler.)

“El encantador grupo de muchachas danzantes [...], airoso, en tamaño natural, mitológico [...], creación de un esplendor casi visionario. Impetuoso y arrollador [...], exagerado, se abalanza [...] a un tiempo tan espléndidamente teatral y tan rotundamente individualizado...”

(Jane regresa a la sala de Las cuatro estaciones. Le habla al grupo:)

²³ Me gustaría considerar las descripciones siguientes como representaciones, no de pinturas sino del visitante ideal del museo: “representaciones de sus intereses, representaciones de sus ventajas y sus desventajas, de su gusto y su desagrado” (véase nota 14). Son unas representaciones dirigidas menos al público del museo que a construirlo; a construir, partiendo de un campo heterogéneo de intereses diferentes y en conflicto, un público homogéneo. Y lo harán haciéndose cargo de esos intereses, carencias, necesidades, deseos; apropiándose de ellos y representándolos, reformándolos, dirigiéndolos y determinando el espacio, el lenguaje y la lógica en que pueden ser enunciados.

²⁴ Descripciones de los naturales de Filadelfia, en Nathaniel Burt, *Perennial Philadelphians, op. cit.*, p. 108, y John Lukacs, *Philadelphia: Patricians and Philistines 1900-1950*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1981, p. 72.

“Aunque ella era ‘de fuera’, tenía una educación similar a la suya y encajó bien en la rutina de recepciones vespertinas, palco los martes en la Academia de Música, velada inaugural del Concurso de Pintura al Óleo...”²⁵ (*Sin referirse a nada concreto:*)

“...donde las cualidades del mejor gusto siguieron vigentes hasta muy avanzado el siglo...”

(*Dirigiéndose a un taburete de vigilante en un rincón de la sala:*)

“En escala y complejidad [...], la empresa más ambiciosa [...] dentro de la gran tradición europea [...], gracia y abundancia, [...] inmune al tiempo y al cambio...”

(*Delante de Baco como representación del otoño, una de Las cuatro estaciones:*) Y aquí...

“Norteamericana, madre, con tres hermanos claramente subnormales, ella misma deficiente mental, violenta, indisciplinada, sin la menor aptitud para la maternidad, indolente, irresponsable...”

“Su segundo marido es uno de los miembros más depravados de una familia cruel y de baja extracción [...], sumamente retrasada e incorregible [...], el padre tiene una inteligencia por debajo de lo normal [...], en general [...] todos cuantos la han tratado la tienen por retardada [...], personalidad peligrosa debido a sus tendencias inmorales [...], de muy baja estofa [...], incapaz de aprender [...], inútil en el hogar y constantemente [...] entregada a placeres solitarios [...], casi desnuda por completo [...], tirada en el suelo con una sartén quemada y sucia.”²⁶

(*Dirigiéndose al grupo:*)

Quiero ser una persona refinada.

Rituales de vida familiar, amor y orden.

(*Jane regresa a la galería donde se halla El nacimiento de Venus. Habla en general:*)

“Callada, discreta [...], encanto y originalidad [...]. Reserva absoluta [...], sentido práctico [...], directa...”²⁷

²⁵ Descripción de la esposa de Eli Kirk Price. Price fue, según George y Mary Roberts, quien hizo que el nuevo Fairmount Museum se incluyese en el plano de la ciudad. Véase George Roberts y Mary Roberts, *Triumph on Fairmount*, *op. cit.*, p. 21.

²⁶ Department of Public Health and Charities of Philadelphia, *The Degenerate Children of Feeble-Minded Women*, 1910, pp. 2-8: “Las historias de estas mujeres retrasadas mentales y las de sus hijos retrasados mentales son prácticamente una sola. Su desgraciado nacimiento, desvalimiento, pobreza y ruina forman parte de una cadena continua que arroja sin cesar sobre la comunidad los elementos de la degeneración”.

²⁷ *Introduction to the Philadelphia Museum of Art*, *op. cit.*

(*Delante de El nacimiento de Venus:*)

“La cultura de la clase baja: existe hoy en día un notable segmento de la sociedad estadounidense cuyo estilo de vida, valores y pautas típicas de conducta son el producto de un sistema cultural distintivo que podemos denominar ‘de clase baja’.”²⁸

(*Jane vuelve a la sala que se halla entre el Gran Salón y la habitación con paneles. Hablando en general mientras cruza la estancia:*)

“Pura gracia [...], armonía y perfección [...], deslumbrante [...], de formas severas, pero suave [...], potente [...], humilde [...], gozoso...”²⁹

“Indolentes, holgazanes, sin ambiciones [...], pobres crónicos...”

(*Dirigiéndose a El rapto de las sabinas de Luca Giordano:*)

“... incapaces de ‘salir adelante’ por deficiencias de carácter o falta de talento [...], (si son tan amables de seguirme...) ‘los nuevos pobres’; ‘familias multiproblemáticas’; ‘la cultura de la pobreza’; ‘pobres indeseables’; ‘menesterosos’; ‘no se las componen’; ‘arman bulla’; provocan líos y en general ‘crean problemas’ [...] ‘lo peor de lo peor’.”³⁰

(*Hablando ante el rótulo de salida situado encima de una puerta al extremo de la sala:*)

“De pintura firme, de color y textura delicados, este cuadro es un brillante ejemplo de una forma brillante.”³¹

O por este lado...

(*Jane sale de la sala dejando un poco atrás a casi todo el grupo. Se encamina a las salas de arte medieval regresando hasta el rellano de la gran escalera. Sigue hablando en general:*)

“Relaciones interpersonales inestables y superficiales [...], bajos niveles de participación [...], escaso interés por, o conocimiento de, la sociedad en su conjunto [...], sensación de impotencia y bajo sentido de eficiencia personal [...], escasa “necesidad de rendimiento” y bajos niveles de aspiraciones personales.”

(*Se gira para hablarle al grupo:*)

²⁸ Walter B. Miller, citado por Chaim I. Waxman, *The Stigma of Poverty: A Critique of Poverty Theories and Policies*, Nueva York, Pergamon Press, 1977, p. 26.

²⁹ *Introduction to the Philadelphia Museum of Art*, op. cit.

³⁰ Z.D. Blum y P.H. Rosi, “Social Class Research and Images of the Poor: A Biographical Review”, en Patrick Moynihan (ed.), *On Understanding Poverty*, Nueva York, Basic Books, 1969, p. 350.

³¹ La frase está en la descripción completa de un cuadro, en “The Display Collections: European and American Art”, *Pennsylvania Museum of Art Handbook*, 1931, p. 65.

“El amor a la belleza es una de las cosas más preciosas que hacen que valga la pena vivir.”³²

(De nuevo vuelve a hablar de manera general:)

“Trabajos con un bajísimo nivel de cualificación [...], sin cualificación [...], y trabajos ínfimos...”

(Gesticulando hacia varias partes de la sala:)

“... en hoteles, lavanderías, cocinas, cuartos de calderas, fábricas sin sindicatos, en hospitales...”³³

“... casas de ladrillo desperdigadas [...], míseros depósitos [...], tapias peladas y chatarrerías [...] grises, oprimentes [...], tristes a veces...”³⁴

(Jane sale por la puerta al rellano de la gran escalera. Se detiene y se vuelve para hablarle al grupo:)

¡Pues sí! Es decir... Aquí, por ejemplo...

(Según habla, va en dirección a las escaleras haciendo gestos vagos hacia los bancos, la barandilla, los tapices, etcétera.)

“Está usted en su cuarto habitual de una casa de pisos, en la habitación en donde ha vivido siempre y que nunca ha visto como una obra de arte, y de alguna manera, sin darse cuenta, va cambiándola, coloca una silla en otro lugar, arregla un poco la repisa de la chimenea despejándola de casi todos los chismes que había encima –ya saben cómo suele la gente recargar las baldas y repisas – sencillamente, la deja despejada y coloca sobre ella una o dos cosas en el lugar adecuado [...] eso es lo que hace un artista [...] y, en resumidas cuentas, es lo que hace un museo para todos nosotros.”³⁵

Ahora me gustaría continuar por la primera planta...

(Jane baja con el grupo por la gran escalera. En el segundo descansillo comienza a hablar, gesticulando en varias direcciones hacia la escalera a medida que anda. Al llegar abajo rodea la escalera por el lado izquierdo.)

Como ya he comentado antes, “consta de un edificio central, en cuyos extremos se proyectan unas alas [...]. Tiene cuatro alturas, incluyendo los sótanos.

”Las personas acogidas se alojan en habitaciones de aproximadamente 2 x 4 metros cuadrados (hasta un total de 42 cuartos), con 20-

³² The Museum Fund, *A Living Museum*, op. cit., p. 27.

³³ Z.D. Blum y P.H. Rosi, “Social Class Research”, op. cit., p. 351.

³⁴ Descripción de una llegada en tren a la Twentieth Street Station de Filadelfia; tomada de George Roberts, Mary Roberts, *Triumph on Fairmount*, op. cit., p. 17.

³⁵ Royal Cortissoz: “Life and the Museum”, Fairmount Park Art Association, *Fifty-Seventh Annual Report of the Board of Trustees*, 1929, p. 55.

24 individuos en cada habitación, a los cuales se clasifica con arreglo a sus costumbres y personalidades, separando a los más recomendables de los más abandonados e inútiles para evitar así en lo posible las ingratas consecuencias habituales en tales establecimientos. Normalmente los estadounidenses están agrupados solos, y lo mismo los irlandeses; también los negros tienen estancias propias aparte.

”Alberga asimismo un centro penitenciario, un hospital para enfermos y dementes, varios edificios grandes con talleres, escuelas, alojamientos para niños y los diversos baños apropiados a un establecimiento amplio y bien ordenado como éste...”³⁶

(*Se detiene delante de Liberación del peón, de Diego Rivera, que se expone bajo la escalinata, cerca de la puerta de la consigna-guardarropa.*)

¿Y qué me dicen de esa fuente de agua tan preciosa?

(*Jane entra en la consigna, señala a la fuente que se halla al otro extremo, y habla dirigiéndose a ella:*)

A ver... “Una obra de asombrosa economía y monumentalidad [...], en atrevido contraste con las producciones severas y sumamente estilizadas de este tipo...”, y fíjense en... “su gran porte [...], el vasto...”, humm, “¡ambiciosísimo y audaz!”³⁷

Airoso, mitológico, en tamaño natural...

Quiero ser una persona refinada.

(*Sale del guardarropa y con un gesto indica al grupo que vaya tras ella.*)

Vengan, vengan. Como ya saben, “toda persona, por escasa que sea su educación, [puede hallar] mil objetos (o, mejor todavía, uno en particular) tan manifiestamente perfectos y que se ajusten tan directamente a su afán semiconsciente de perfeccionamiento, que...”³⁸

Aquí, por ejemplo...

(*Jane va hasta una escultura de David Smith. Situándose junto a ella, mantiene un brazo en alto.*)

Aprecien cómo incide la luz sobre el tejido, en las minúsculas patas de gallo del traje, y le confiere un tono plateado aún más brillante al caer sobre los brazos, las piernas... ahí, justo debajo de la rodilla, se pliega levemente en la cintura, traje cruzado...

³⁶ Philadelphia Board of Guardians: “Report of the Committee Appointed by the Board of Guardians of the Poor of the City and Districts of Philadelphia to Visit the Cities of Baltimore, New York, Providence, Boston, and Salem (1827)”, en David Rothman (ed.): *The Almshouse Experience: Collected Reports*, Nueva York, Arno Press, 1971, p. 8.

³⁷ *Introduction to the Philadelphia Museum of Art, op. cit.*

³⁸ Anónimo: *The New Museum and Its Service to Philadelphia, op. cit.*, p. 20.

Pero observen la cara. La piel está ajada. Y cómo ladea ella ligeramente la cabeza...

(Mientras sigue hablando, Jane se pone en marcha hacia las escaleras que llevan al vestíbulo de la entrada oeste.)

Si bien su traje y su porte sugieren una dama de clase alta, el observador... el observador perspicaz... advertirá que tiene las manos cuarteadas y poco cuidadas, y que no se han corregido las imperfecciones de la dentadura.

Y ahora vayamos a la entrada oeste...

(Bajando las escaleras hacia el vestíbulo de la entrada oeste, Jane se gira a mitad de camino y se dirige al grupo:)

“Podría describirse la tarea del museo como una continua y decidida diferenciación entre calidad y mediocridad.”³⁹

“Para el hambre no hay pan duro, y a quienes tienen buen apetito gusta todo con tal de que sea comestible. [Sin embargo] semejante satisfacción no demuestra que se tenga gusto al elegir. Sólo cuando se ha aplacado el ansia podemos distinguir quiénes, entre muchos, tienen gusto y quiénes no.”⁴⁰

(En el gran hall de la entrada oeste:)

“No obstante, tampoco cuesta tanto producir un plato perfecto con fruta y queso.” Aquí, por ejemplo...

(Señalando a una de las Ninfas sosteniendo en alto una bandeja con frutas de Claude Michel, conocido como Clodion:)

“... unos tacos de fuerte cheddar blanco de Vermont, servidos en trozos cortados toscamente, y una única manzana sin defectos poseen una elegante simplicidad y son preferibles...”

(Volviéndose hacia la segunda de las Ninfas:)

“... a combinaciones tan inquietantes como unos medallones de pollo con aguacate.”⁴¹

(Jane se aleja de las Ninfas. Atraviesa la consigna y llega a un pasillo con unos aseos, teléfonos, la galería de venta y alquiler de arte y alguna muestra de arte contemporáneo. Continúa hablando mientras anda, volviéndose de vez en cuando hacia el grupo.)

“No hace mucho que me han contado, en un *brunch* dominical [...]. Parece que todo el mundo tiene alguna historia terrible que relatar:

³⁹ Alfred H. Barr, Jr., en una placa del Museum of Modern Art (MOMA).

⁴⁰ Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa, 1997, p. 140.

⁴¹ Fran R. Schumer, “Salad and Seurat: Sampling the Fare at the Museums”, *The New York Times* (22 de abril de 1987, C1).

”Un hombre con una casa magnífica en Delancy Place dice que ya no puede tener flores en el exterior porque todas las mañanas se encuentra con las macetas tumbadas y sus aceras llenas de suciedad y desperdicios.

”Otro cuenta haber visto a un vagabundo [que según parece se ha adueñado de todos los rincones, huecos y escaleras a su alcance] tirado delante de la tienda de Nan Duskin en Walnut Street, nuestra principal arteria comercial. Nadie, ni siquiera la policía, ha sido capaz de sacarlo de allí.

”A una visitante muy asidua del museo de arte le resulta increíble lo descuidada que está la zona ajardinada...

”Ya no quedan lugares adonde escapar [ningún oasis de civilización].”⁴²

(Jane se para al final del pasillo y se gira para hablarle al grupo.)

Este pasillo alberga algunas de las dependencias de uso público del museo: consigna, aseos, teléfonos, etc. No tiene un nombre concreto, pero bueno...

Y si vamos por aquí...

(Jane sigue por un pasillo lateral hacia las salas de dibujos y grabados, enfrente de la tienda del museo.)

Ahí delante tenemos las Salas de Dibujos y Grabados Muriel y Philip Berman. Se les ha puesto ese nombre como parte del programa del museo de reconocimiento a los donantes. Y es que el museo ofrece a los posibles donantes una verdadera profusión de “Oportunidades para nombrar espacios”.

Por ejemplo, aquí...

(Jane cruza el pasillo y señala la tienda del museo.)

... pueden ponerle su nombre a la tienda del museo por 750 000 dólares.

A mí ya me gustaría dar mi nombre a un espacio, claro que sí. Si tuviese 750 000 dólares le pondría a esta tienda el nombre de... Andrea. Es un nombre muy bonito, Andrea.

(Jane avanza unos pasos por el pasillo y se para otra vez para dirigirse al grupo.)

Aquí tenemos a Andrea, nuestra tienda del museo, nombrada así en 1989 por la señora de John P. Castleton, antigua guía del museo y eterna apasionada del arte. A Jane –ese era su nombre de pila–

⁴² D. Herbert Lipson, “Off the Cuff”, *Philadelphia Magazine* (diciembre de 1988, p. 2).

siempre le gustaba decir que “en una hermosa morada de las artes el mecenazgo crea un sentido personal de propiedad y aglutina a los espíritus más ilustrados de la comunidad en la suprema consagración al bien público”.⁴³

“¿Tuvieron ocasión de conocerla? Conocerla era quererla. Era especial [...], con su paso largo al andar y su prestancia, una [rubia] no muy alta vestida con discreto refinamiento, increíblemente ‘puesta’. Solía llevar un maletín [...] disculpándose [...] Sorprendía su voz, profunda y rasposa, conmovida por la emoción, alargando y como demorándose en las vocales [...], una estudiante seria, humilde, afanosa, analítica [...]. Leía [...] y contemplaba y nos invitaba a los demás a contemplar [...], porque siempre cabía ver con más claridad.”⁴⁴

(Jane se queda callada un momento; después continúa hablando mientras deja atrás la tienda del museo y prosigue por una serie de pasillos vacíos fuertemente iluminados hasta la cafetería del museo.)

“El museo desea y necesita un público entusiasta e informado cuyo [...] conocimiento de las colecciones y de la programación continúe aumentando.”⁴⁵

El museo dice: aquí hallarán “satisfacción”, hallarán “disfrute”, hallarán “placer”, aquí hallarán “las cosas más preciosas que hacen que valga la pena vivir”, aquí se liberarán “de la lucha impuesta por las necesidades materiales”, aquí hallarán su propia “belleza ideal”, hallarán “inspiración”, aquí hallarán “un lugar al margen”, hallarán “principios”, hallarán “civilización”...⁴⁶

(Jane se detiene delante de la cafetería.)

Ah, sí, yo he conocido aquí la felicidad, una intensa felicidad, exquisita felicidad, aquí en el museo, junto a estas baldosas, o a aquellas del otro lado del local, o... o a esas de ahí, entre esas dos.

Es agradable sentirse viva.

Me gustaría vivir como un objeto de arte. ¿A que sería bonito vivir como un objeto de arte?

“Una composición sofisticada de austera dignidad, vitalidad e in-

⁴³ The Museum Fund, *A Living Museum*, op. cit., p. 19.

⁴⁴ *The Weekday Museum Guides' 25th Anniversary 1960-1985*, p. 2.

⁴⁵ “From the President and the Director”, *Philadelphia Museum of Art Magazine* (primavera de 1988).

⁴⁶ “From the President and the Director”, *ibid.*, The Museum Fund: *A Living Museum*, op. cit.; y anónimo, *The New Museum and Its Service to Philadelphia*, op. cit.

mediatez; una formalidad estricta atenuada por una atmósfera exquisitamente luminosa...”⁴⁷

¿Qué más se puede pedir?

Airosa, mitológica, en tamaño natural...

(Jane entra en la cafetería.)

“Esta estancia representa el apogeo del arte colonial en Filadelfia en vísperas de la Revolución, y ha de considerarse como una de las salas más logradas de todas las de Estados Unidos.”⁴⁸

(Jane se mueve por el local mientras sigue hablando y señalando las mesas, sillas, papeleras, clientes, etcétera.)

Véase “la decoración arquitectónica [...]. Combina el vocabulario clásico de frontones partidos y pilastras acanaladas habituales en las casas inglesas, con la ornamentación exuberante y asimétrica en escayola derivada del estilo rococó francés. El diván bellamente tapizado, las sillas estilo Chippendale y la mesa con tablero de mármol denotan la variedad de formas por las que los diseñadores de muebles de Filadelfia eran merecidamente famosos.”⁴⁹

Y... “este salón fue muy frecuentado por Washington siendo comandante en jefe y presidente”.⁵⁰

(Jane sale de la cafetería y vuelve por donde había llegado.)

“Hombres y mujeres dignos –por encima de todo dignos–, comedidos, ordenados, con una elegancia en cierto modo sosegada [...], el colorido sobrio, la composición noble, la ordenación [...], lo sencillo, agradable y cordial para todos nosotros (ciertos hábitos de buen dibujo [...], todo aquello que me gusta llamar las “buenas maneras de la pintura”) [...], un poco más de mesura, un poco más de reposo, un poco más de serenidad [...], dignidad y cierta rectitud técnica [...], el gusto, el sentido de la medida y el decoro...”

“Pues bien, frecuente este museo, que es suyo, y entre en contacto con la tradición. Beberá de la tradición presente [aquí] y que [...] se atesora [aquí], de todos los tiempos, de todas las grandes épocas. Entonces comprenderá conmigo que estas piedras de toque, estos patrones de referencia, no son, después de todo, pedanterías [sino] modelos para un instinto cultivado, disciplinado, perspicaz.”⁵¹

⁴⁷ Descripciones de obras de arte en *The Metropolitan Museum of Art Guide*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1983.

⁴⁸ “The Display Collections: European and American Art”, *op. cit.*

⁴⁹ *Guide*, Filadelfia, Philadelphia Museum of Art, 1977.

⁵⁰ *Pennsylvania Museum of Art Handbook*, 1931.

⁵¹ Royal Cortissoz, “Life and the Museum”, *op. cit.*, p. 53.

Pero no hablemos sólo de arte. Porque, al final, el propósito del museo no es meramente ayudar a fomentar el arte, sino ayudar a fomentar los valores...

“Por apreciación de los valores entendemos la capacidad de distinguir entre lo estimable y lo que no lo es, lo verdadero y lo falso, lo bello y lo feo, entre refinamiento y crudeza, sinceridad e hipocresía, entre lo inspirador y lo degradante, lo decente y lo indecente en el vestir y en la conducta, entre los valores que perduran y aquellos que son efímeros.”⁵² Entre ambos...

Aquí... Ahí, en medio de...

(Jane vuelve de prisa al pasillo de los teléfonos, la consigna, los lavabos, la sala de venta y alquiler de arte, etc. Se mueve por el pasillo señalando los espacios con gestos y refiriéndose a todos ellos.)

... aquí, la capacidad para distinguir entre una consigna-guardarropa y unos aseos, entre una pintura y un teléfono, un vigilante y una guía; la capacidad para distinguir entre usted misma y una fuente para beber, entre lo que es diferente y lo que es mejor y entre los objetos de dentro y los de fuera; la capacidad de distinguir entre sus derechos y sus necesidades, entre lo que es bueno para usted y lo que es bueno para la sociedad.

Bueno, pues con esto se acaba por hoy nuestra visita guiada.

Muchas gracias por haberme acompañado y que tengan ustedes un buen día.

⁵² Edwin C. Broome, “Report of the Superintendent of Schools”, *One Hundred and Tenth Report of the Board of Public Education for the Year Ending December 31, 1928*, pp. 275-276.

¿PUEDO AYUDARLE EN ALGO?*

En la galería de arte de Nueva York hay instalada una exposición de aproximadamente un centenar de los *Plaster Surrogates* de Allan McCollum. Los objetos tienen el centro negro, paspartú blanco y marco de tonos rojizos, y están colgados en una única hilera que se prolonga por tres paredes de la sala. Sentados tras un mostrador situado en la pared sur del espacio expositivo están los tres performers, que son “los empleados”. En apariencia se hallan “ocupados” con asuntos de la galería, tapados por una mampara baja de madera blanca. Una visitante entra en la galería y se dirige al centro del espacio. Cuando está empezando a contemplar la exposición, una de las empleadas se levanta, se le acerca y comienza a hablar.

I

Los gestos de la empleada son amables y desenvueltos. Se la ve segura de sí misma, con autoridad pero sin resultar amenazante. Es todo calma y confianza. Sus aires y su porte son perfectos. Al hablar alarga las vocales, demorándose en ellas. (A lo largo de la performance irá cambiando de expresión.)

(La empleada de la sala se acerca a la visitante.)

* La performance *May I Help You?* se representó en 1991 en la galería comercial de arte American Fine Arts, Co. de Nueva York, en una instalación realizada con Allan McCollum, quien produjo expresamente para la exposición un conjunto de sucedáneos en escayola con marco rojo. Inicialmente la llevaron a cabo una actriz y dos actores contratados para hacer, a tiempo completo, de personal de la galería durante las cuatro semanas que duró el espectáculo. La propia Fraser lo representó luego ese mismo año en el stand de la Galerie Christian Nagel en la feria Art Cologne. El guion fue adaptado posteriormente para otras performances de Fraser: en 2005 en la Orchard Gallery de Nueva York y Wexner Center for the Arts (conjuntamente con Louise Lawler: *Twice Untitled and Other Pictures*) [figura 7] y en 2011 en el MAK Center Schindler House de Los Ángeles. El guion que aquí se publica fue adaptado para una performance en el Museum Ludwig de Colonia en 2013. Y se publicó en Andrea Fraser. *Texte, Skripte, Transskripte* [ed. Carla Cugini]. Colonia, Verlag der Buchhandlung Walter König, 2013 [cat. exp.].



FIGURA 7. Andrea Fraser, *May I Help You?* (instalación y performance de Ledlie Borgerhoff y Kevin Duffy, a la izquierda, y Randolph Miles, a la derecha) en colaboración con Allan McCollum, 1991, American Fine Arts, Nueva York. Cortesía de la artista y de la American Fine Arts.

Una maravilla de exposición, ¿verdad?

Y esta pieza...

(Va hacia uno de los sucedáneos en escayola.)

... es una preciosidad...

(Hace una pausa mientras la mira.)

Diría que esta obra es la apoteosis de la abstracción. Una abstracción que supone una simplificación y reducción absolutas en un lenguaje de equilibrada pureza. Tiene unos colores extraordinarios y una gran intensidad formal.

Me enamoré de ella en cuanto la vi. Es una obra radiante..., de lo más original. Única. Una composición sofisticada de austera dignidad.

Es sublime, casi transcendente. Destaca entre las demás, es desinteresada, gratuita, refinada, comedida, sobria, calma, sin malicia, buena, simple, innegable. Es perfecta. Tiene tal tacto, tal gracia, tal seguridad tranquila. Está...

Vuelve a callarse, luego se acerca más a la obra. La contempla un momento. A medida que la mira su expresión se hace cada vez más plácida, como si al verla quedasen satisfechas todas sus necesidades.

... tan lejos de las pasiones que la gente corriente invierte en sus vidas corrientes. Esto es arte. Esto es cultura.

(Regresa junto a la visitante, al principio con la mirada a lo lejos. Ahora su expresión denota un punto de tristeza, un asomo de pérdida. De nuevo repara en la espectadora y la mira de arriba abajo sin mover la cabeza. Por un momento cruza con ella una mirada inexpresiva, después sonríe. Prosigue con la misma actitud anterior; pero esta vez hablando a la visitante como si ya se conocieran.)

Es digna de una sociedad más exquisita, de un mundo mejor, más considerado y armónico: un ambiente plenamente bello, culminación de una vida que ha sabido apreciar dando la máxima respuesta.

Es la expresión de un gusto totalmente desarrollado, la clase de gusto que confiere coherencia a una colección.

(Va hacia otro de los Surrogates.)

¡Qué belleza la de esta obra!

Sabe usted, lo fundamental para mí, lo primero de todo, es la belleza del objeto. Lo importante no es el valor. Es el placer que le da a una.

Mis clientes favoritos han sido siempre los que coleccionan por puro amor, igual que los niños coleccionan sellos. Te enamoras de una cosa que te gusta y es imposible resistirse.

Yo siempre elijo el placer.

Las cosas agradables son las cosas que no son necesarias. Estamos hechos así. Queremos liberarnos de las obligaciones materiales, serviles, ramplonas, vulgares, del mundo social.

(Señala con un gesto el sucedáneo de escayola.)

¡Fíjese! En primer lugar, es la ilusión de que nadie lo ha hecho, de que la escayola y la pintura nunca han sido producidas, mezcladas y aplicadas capa a capa en un taller. La ilusión de que no se ha pagado nada por ello y de que no se comprará nada, de que está colgado ahí como si se nos mostrase por su propia voluntad, porque quiere. Siempre ha estado ahí y siempre seguirá estando ahí para nosotras.

El único trabajo que una se toma es el de desear: la deseo y la tengo. Así de sencillo.

Luego ya le darás valor, un valor interior, un valor emocional, porque la has deseado, la has buscado y finalmente la encuentras.

Harías cualquier cosa por tenerla. La ansías más que el cariño de tu madre, más que el dinero.

Tienes que comprar con los ojos, no con los oídos. En realidad compras con el alma.

II

Hay un ligero cambio en la empleada. Se vuelve menos formal, y se comporta con una familiaridad que abarca tanto a los objetos como a la visitante. Haciéndole a esta un gesto para que le siga, se encamina a la trasera de la sala de exposiciones.

Yo siempre les digo a mis clientes que el criterio a la hora de comprar una obra de arte es pensar si querrías tenerla en tu casa. Amar algo es querer tenerlo contigo.

Tu colección expresa la textura, la calidad, incluso el aroma de tu vida. Impregna todo a tu alrededor, desde el estado de tus dientes hasta la forma que tienes de amar.

Una lleva la marca de los objetos que ama. Quedas marcada como propiedad de tu cultura, propiedad de tu clase.

(De pronto se vuelve hacia un objeto.)

Mire, imagine que llevo esta imagen tatuada en el hombro.

(Vuelve a dirigirse a la visitante desplegando los brazos en un gesto lleno de gracia y elegancia, atendiendo más a su cuerpo que a las palabras que pronuncia.)

Para hacerse una idea, imagine que la ropa que llevo puesta y todo lo que tengo alrededor lo tuviese pintado sobre la piel y que luego a todo eso se le diese la vuelta convirtiéndose así en lo de dentro, los zapatos, el sofá, el comedor.

Esas, sabe usted, son las cosas por las que será recordada. Las cosas por las que será amada.

Lo llevas siempre contigo. Está dentro. Y al mismo tiempo afuera, a la vista de todos. Como una prisión.

(De repente se queda como hipnotizada por algo que ve a la espalda de la visitante, aunque no está allí, y se le corta el aliento.)

Oh, mire eso.

(Señala con un gesto a lo largo de una pared.)

Qué manera tiene la luz, en algunos momentos del día, de inundarlo todo a través de estos ventanales... ¡Qué impresionante! Es un espacio maravilloso.

(Conduce a la visitante a otro de los Surrogates.)

Yo he nacido en el ambiente artístico.

Mi madre, sabe usted, era una mujer sumamente culta y sensible. Durante toda su vida adoró de un modo sencillo y encantador lo que todos reconocen como lo mejor: la mejor sociedad, las mejores personas, los mejores niveles de vida con todos sus aderezos.

Cuando voy a un museo como el Metropolitan me siento como en casa.

(Hace un gesto en torno a la sala.)

Así es como colgaba mi madre su colección, sólo que lo hacía en el vestíbulo, el comedor, el salón, los dormitorios, los cuartos de invitados, los pasillos, los baños...

(Volviéndose hacia una de las piezas en escayola.)

Tenía una de éstas en el baño.

(De nuevo se vuelve a contemplar la galería.)

Es una maravilla de casa. Tranquila, silenciosa y fresca, como sábanas recién lavadas recogidas en bandejas de mimbre, siempre con algo bonito en cada rincón, flores y aroma a frescor.

(Aspira profundamente y vuelve al objeto, señalando su centro negro y liso.)

Ahí está mi abuela. Era guapa. Y ahí estoy yo.

(Mueve un poco el Surrogate, lo toca en la parte de arriba y se mira rápidamente la mano por si hay un rastro de polvo, luego se vuelve con gesto preocupado y mira la parte delantera y trasera de la galería buscando a la persona responsable. Se inclina hacia la visitante.)

Sabe usted, hay personas que entran aquí y quieren invertir y resulta que no tienen tiempo. ¡Figúrese! No tienen tiempo para interesarse en persona.

Por un lado la inversión, por otro una incompetencia total. Si pegasen un pedazo de mierda en la pared les daría exactamente lo mismo con tal de que alguien les dijese que la mierda vale dinero. Así funcionan los nuevos ricos.

Puercos cebados.

Yo detesto los souvenirs. Bueno, sí que he comprado pequeños chimes y baratijas que tengo repartidos por aquí y por allá, pero nunca dejaría que *se amontonaran*.

(De repente se da la vuelta y exclama, vociferando, a través de la galería hacia la puerta de entrada.)

¡Pero por favor, ¿no podrían hacer menos ruido?!

(Regresa para atender a la visitante.)

Ni que fuesen una multitud empujándose. Aborrezco las masas, sólo llenan el aire de aliento y ruido.

Por ejemplo, esas secretarías de barrio que tienen los jardines llenos de enanitos, molinos de viento y basuras por el estilo. Mamá solía decir: “Es una vergüenza. Tendría que estar prohibido fabricar cosas como esas. Qué costumbres tan horrorosas. Horrorosas. Ni siquiera saben comer, son gente gorda, fofa, hinchada de comida barata”.

(Se calla y se aparta un poco de la visitante.)

En fin, tampoco le he negado nunca a nadie el derecho a tener sus propios gustos.

¿Y por qué no? ¡Al menos tienen uno!

III

La corrección y medida que hasta ese momento han distinguido la performance desaparecen del comportamiento de la empleada. Empieza a introducir su cuerpo al relacionarse con los objetos. Ahora el aplomo y la confianza en sí misma que aún le quedan se antojan más de desafío y rechazo. Son cosas que hay que mostrar.

¡Me parece preciosa!

(Se vuelve bruscamente hacia otra de las piezas de escayola. La señala con los hombros y la cabeza y también con los brazos.)

Es tan sencilla y apasionada, tan directa, tan real. Sólida, contenta, sin complicaciones: basta con dejarla en paz y disfrutar de ella. Es lo que yo digo siempre.

Mi madre, como le decía, era encantadora y sencilla y adoraba lo que todos creen que es lo mejor. Malgastó su vida en ropa de cama y flores. Tuvo una vida vacía, muy vacía, sórdida, irrespirable, sin sentido. Asfixiante. Suntuosa y aburrida.

¿Recuerdos de herencia? No me haga reír.

Ya no aguanto la exquizez de algunas galerías y museos.

En estos momentos hay montones de obras que me parecen de lo más espantoso.

No me dicen nada. Ni siquiera me molesto en verlas. Me parecen porquería. Y odio a los que producen obras limpias y ordenadas. Los huevos no me gustan.

(Con un ademán entusiasta hacia toda la galería.)

Aquí sí que tenemos a una artista que hace exactamente lo que quiere. ¡Es un soplo de aire fresco!

Una vez le pregunté qué era lo que le atraía de este tema y me respondió: "Simplemente me interesa, es lo que yo quiero hacer."

Tiene la virtud de sorprenderme siempre.

En ocasiones viene por aquí y le ofrezco un café, y tengo la sensación de que la taza no está suficientemente limpia para ella. Y lo siguiente que sé es que anda por alguna parte de África revolcándose en el barro.

¿Ha estado usted en África?

(*Yendo hacia otro de los Surrogates.*)

Ésta sí que es una pieza que me entusiasma. Tiene fuerza, te deja impresionada. ¡Qué emoción!

¡Es una artista de verdad! Sigue siendo muy poco convencional y de lo más excéntrica.

Y todo lo mete en su obra. La camisa que lleva puesta. El bar de su barrio. Las canciones que de niña le cantaba su madre. El hombre al que ama. Su vida.

¡Y no es cara! ¡No es cara! Algo increíble.

Es como una mujer en bikini en un cóctel, un escándalo. Todo el mundo piensa que es un escándalo, excepto yo, claro. Yo creo que es algo gracioso. Y sexy. Y es uno de los pegotes de pintura más feos que he visto nunca.

Es lo más. Una exquisitez.

¿Qué opina usted?

Debo de haber nacido con el gusto por lo raro. No es algo que se pueda aprender.

Y lo que más feliz me hace son las obras de mi época. Son mi reflejo.

IV

Hay una alteración en el comportamiento de la empleada. Es menos circunspecta y más práctica. Habla de modo más directo y pragmático. Acorta las vocales y recalca las consonantes, resaltando cada palabra de la frase. Aparentemente muestra más interés. Emplea con los objetos y con la visitante la clase de ánimo diligente y atento con el que abordaría la solución de un problema. Un problema que no prevé que vaya a presentar grandes dificultades.

Mis clientes preferidos han sido siempre los que buscan lo marginal, incluso cuando disponen de recursos ilimitados, que no son la mayoría. Es mejor comprar artistas que buscan otros caminos, estar con ellos en primera línea. Si están ya en los museos y en las galerías es ir a lo seguro, no hay descubrimiento.

Mire, yo me crié en un sitio donde no había nada de arte. Apenas algunas cosas de la familia, cuadros heredados. Pero no había cultura. Yo soy la primera de mi familia que ha llegado, o casi, a la universidad. Tuve que dejarles a todos atrás. Para ellos esto no tendría

sentido. Sólo entenderían que he tenido éxito. Lo cual demuestra qué chatas son *sus* vidas.

Yo siempre he querido que el arte cuestione lo que ya conozco, que me abra como ser humano para que mi vida tenga un sentido más profundo.

(Uno de los Surrogates atrae su atención. Lo utiliza para apoyar su argumentación.)

Aquí tenemos una pieza que me parece enormemente provocativa, ¿no?

Es una obra que nadie que no tenga nuestra precisa historia personal y nuestra formación conseguiría entender.

¿Quiere usted creer que aún hay personas que vienen con la vieja pregunta de si esto es arte? ¿Se lo imagina?

Es una cuestión de procesos. De procedimientos. Resulta demasiado cómodo decir: “Está en una galería”.

Porque ella es una intelectual de verdad: equilibrada, reflexiva. Y en esta obra obliga al espectador a que también reflexione.

(Se detiene un momento para reflexionar sobre la obra. La observa, asintiendo levemente. Todavía asintiendo mira a la visitante y luego vuelve a la obra.)

Es un trabajo muy arriesgado. Crítico. Éste es el tipo de obra que ella se atreve a hacer. Jamás en su vida ha tomado una decisión segura. No sabe cómo. Es estupendo.

Durante mucho tiempo ni siquiera hacía cosas para vender.

(Deja de observar la obra.)

Esto está muy lejos del mundo racional y cuantitativo de los negocios y las finanzas. Pero lo mismo que en los negocios, hay que correr riesgos si se quiere tener posibilidades. El arte mantiene la mente ágil.

Yo prefiero siempre el riesgo: crear, construir, inventar, invertir en visiones de cambio y de oportunidad.

Estaba yo el otro día almorzando con David Rockefeller en el Modern, y David me dijo... me dijo...

(Por un momento adopta la voz y las maneras de la empleada de la galería en la primera sección de la performance.)

“Andrea, en la junta directiva no hay sitio para ti. Vuélvete al Now Museum o adonde sea que tú...”

¡Imáginese! Eso es lo que yo quiero. Dinero de alcurnia. Eso no es cultura. Es sangre.

v

Hay una alteración en el comportamiento de la empleada. Su cuerpo y su discurso se vuelven nerviosos. Se interrumpe y se corrige, como observándose a través de los ojos de la visitante.

Ah, sí. En donde yo me crié no había arte. No había cultura.

Vivíamos cerca de la parte rica de la ciudad. En realidad no nos querían. Yo nunca hubiera invitado a casa a mis amigas. A los vestidos de mi madre siempre les faltaban botones.

(Mira en torno del espacio de exposiciones.)

Yo iba a los museos y las galerías para ver cómo sería vivir en una casa grande, limpia y tranquila.

(Observa absorta los zapatos de la visitante.)

Aprendí a fuerza de mirar.

(Alza la cabeza y sonríe.)

Siempre quise ser una persona agraciada.

(Se vuelve a uno de los Surrogates. Mientras habla del objeto sigue sonriendo, demostrando cómo le complace el trabajo.)

Interesante, ¿verdad? Es abstracto. Está como simplificado, en cierto modo reducido, purificado, tal vez.

(Observa la ropa de la visitante.)

Pero esencialmente es bello por los colores y las relaciones formales.

Me gusta.

Tiene algo así como una presencia. Es original. Y evidentemente es muy sofisticado. Es, es casi...

(Vuelve al objeto.)

Es casi...

(Mira fijamente el objeto. Lo mira para ganar tiempo y encontrar las palabras adecuadas con que describirlo, y también para arreglarse ella misma, la camisa, el pelo. Mira a la visitante y luego otra vez al objeto, casi como si se inspeccionase en el espejo. Al volverse por última vez hacia la visitante se le borra la sonrisa dejando una expresión de derrota. De nuevo se vuelve a la pieza de escayola y sigue hablando, esta vez más a sí misma que a la visitante.)

Oh, no sé cómo decirlo. ¿Es... es el tema o es la técnica?

¿Qué opina?

VI

Hay un cambio en el comportamiento de la empleada. La derrota se convierte en cansancio y hastío. Deja caer los brazos y entrelaza ligeramente las manos delante del cuerpo. Habla sin preocuparse, confiada, como con alguien de la casa, igual que si hiciese una pausa al retirar las tazas de café a la cocina.

¿Verdad que es bonito? Es lindo. Alegre.

Tal vez sea un cuadro tonto para que me guste a mí.

Todos los días me paro delante una o dos veces y lo miro, y de alguna manera me siento mejor. No me pregunte por qué. Puedo estar cansada, sentada en una silla con la cabeza casi a ras de suelo, y levanto la vista y ahí está.

No pretendo ser una entendida.

Me gusta el arte, pero no conozco demasiados nombres de artistas. Ya me gustaría, pero no tengo tiempo.

Es siempre la misma historia: hace falta tener tiempo.

(Va animándose.)

Tengo un montón de chismes y cachivaches que he ido encontrando en los desvanes de mis tíos. Estaban muy oxidados y sin brillo pero los he limpiado, y ahora que están limpios son trastos que valen algo.

(Hace un gesto en torno al espacio expositivo.)

Este sitio no es un museo, pero los jarrones no están ahí acumulando polvo. Todos se usan para algo.

(Señala un surrogate y va hacia él.)

Lo del jarrón. Me hacía falta un jarrón porque quería tener flores, y cuando me preguntaron lo que quería, dije: “un jarrón”. Y me lo compraron porque sé cómo sacarle partido.

(Saca de la manga un pequeño pañuelo. Lo desdobla y vuelve a doblarlo, luego le quita el polvo al Surrogate mientras habla.)

Saben muy bien qué cosas no comprarme porque no las voy a usar.

El dinero no me sobra.

No estoy de acuerdo cuando dicen: “Tendrías que buscarte algo que te agrade”. En la vida a menudo hay que hacer cosas que de entrada no te gustan, pero tienes que hacer que te gusten.

(Vuelve a guardarse el pañuelo en la manga y durante un momento mira el Surrogate.)

A mi madre le gustaba tener las cosas limpias.

(Volviéndose hacia la visitante.)

Mi madre limpiaba el polvo y a veces ayudaba a cocinar, aunque su trabajo no fuese el de cocinera. Había otra mujer que se encargaba

de cocinar. Mi madre volvía y contaba cómo era la casa. Muchos cuadros, sábanas limpias y flores.

Mi madre falleció. Una muerte lenta en una habitación pequeña y horrenda.

VII

El comportamiento de la empleada vuelve a cambiar ligeramente una vez más. Habla ahora con despreocupación en el espacio de la galería, y ahora con una desconocida, de cosas que para ella son corrientes. Se vuelve hacia el mismo Surrogate.

Puede que sea una obra de arte estupenda, pero no es para mí. Yo no sabría qué hacer con ella.

Es el tipo de cosas que sólo significan algo para un cierto tipo de personas. No crea que no la entiendo. Sí que la entiendo. Entiendo que la han *producido* para desconcertarme, que la han *producido* para excluirme.

(De pie frente al objeto se vuelve hacia la visitante.)

Sabe usted, si no se es una de esas personas que fingen tener historia, y la mayoría de nosotros no lo somos, ¿cómo se puede disfrutar buscando un sentido personal en los recuerdos de esa clase de personas que manipulan la historia para excluirnos? Pienso que la identificación tiene que cegarte mucho de alegría para que acabes disfrutando con el poder de otros para excluirte.

Cuando frecuento galerías o museos, acabo a menudo enfadada e impotente. Me pongo a pensar: “Pero ¿quién es esta gente? ¿De dónde han sacado el dinero? ¿Qué tiene que ver todo esto con mi experiencia?”

No me hace falta venir aquí para que me digan que éste no es mi sitio.

No necesito venir aquí para conseguir cultura.

La cultura es algo corriente, común...

(La empleada señala a la sala. Se ha fijado en otro visitante. Yendo hacia él, la empleada adopta de nuevo los modales con que comenzó la performance.)

Una maravilla de exposición, ¿verdad?

Y esta pieza...

(Va hasta uno de los Surrogates.)

... es una preciosidad...

REFERENCIAS POR SECCIONES

I

“For Love Not Money”, *Artnews* (diciembre de 1990).

“Holly Solomon”, *Flash Art* (enero/febrero de 1990).

De entrevistas con Betty Parsons y Andre Emmerich citadas por Laura de Coppet y Alan Jones (eds.), *The Art Dealers*, Nueva York, Clarkson N. Potter Inc. Publishers, 1984.

De la entrevista con un abogado cuya “familia pertenece a la *grande bourgeoisie* parisina”, citado por Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, trad. de Richard Nice, Cambridge, Harvard University Press, 1984. Edición en español, Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1999.

Coen, Ester, *The Collection of Lydia Winston Malbin*, Nueva York, Sotheby's, 1990.

Guide, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1984.

Saarinen, Aline B., “Provincial Princess: Mrs. Potter Palmer” y “C'est mon plaisir: Isabella Stewart Gardener”, *The Proud Possessors*, Nueva York, Random House, 1958.

II

De una entrevista con un contable de Boston, citado por Robert Coles, “The Art Museum and the Pressures of Society”, en Shermon E. Lee (ed.), *On Understanding Art Museums*. Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall Inc., 1975.

Bourdieu, Pierre, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, *op. cit.*

Harrington, Michael, *The Other America*, Nueva York, Penguin, 1962.

Saarinen, Aline B., “Provincial Princess: Mrs. Potter Palmer”, *The Proud Possessors*, Nueva York, Random House, 1958.

Woolf, Virginia, *Mrs. Dalloway*, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1925.

III

“The Art of the Dealer: Keeping Pace with Arne Glimcher”, *New York* (10 de octubre de 1989).

De entrevistas con Betty Parsons y Andre Emmerich citadas por L. de Coppet y A. Jones (eds.), *The Art Dealers*, Nueva York, Clarkson N. Potter Inc. Publishers, 1984.

De la entrevista con un abogado cuya “familia pertenece a la *grande bourgeoisie* parisina”, Pierre Bourdieu, *op. cit.*

Archer, Micheal, “I Don't Like Eggs: Janet Green, British Collector, Speaks Out on Art and the Art World”, *Artscribe* (verano de 1990).

Brown, Christie, “They Reflect Me: Ileana Sonnabend”, *Forbes* (1 de mayo de 1989).

Hughes, Langston, "Slave on the Block", *The Ways of White Folks*, Nueva York, Vintage, 1933.

McGuigan, Cathleen, "Bit by the Collecting Bug", *Newsweek* (13 de mayo de 1985).

Saarinen, Aline B., "Americans in Paris: Gertrude, Leo, Michael and Sarah Stein", *The Proud Possessors*, Nueva York, Random House, 1958.

IV

"For Love Not Money", *Artnews* (diciembre de 1990).

"Barbara Gladstone", *Flash Art*.

Gilder, George, *Wealth and Poverty*, Nueva York, Bantam Books, 1981.

Politi, Giancarlo, "Peter Halley", *Flash Art* (enero-febrero de 1990).

V

De entrevistas con una enfermera y un maestro parisinos, citados por Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, *op. cit.*

Monteflores, Carmen de, *Cantando Bajito/Singing Softly*, San Francisco, spinsters/aunt lute, 1989.

VI

De una entrevista con una persona desempleada de Boston, citado por Coles, "The Art Museum and the Pressures of Society", en Shermon E. Lee (ed.), *On Understanding Art Museums*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall Inc., 1975.

De entrevistas con la "mujer de un panadero" y con la "mujer de un capataz", en Grenoble, citado por Bourdieu: *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, *op. cit.*

Baldwin, James, "Down at the Cross", *The Fire Next Time*, Nueva York, Dell, 1962.

VII

De una entrevista con una persona desempleada de Boston, citado por Coles, "The Art Museum and the Pressures of Society", *op. cit.*

Robbins, David, "An Interview with Allan McCollum", *Arts Magazine* (octubre de 1985).

Williams, Raymond, "Culture is Ordinary", *Resources of Hope*, Nueva York, Verso, 1989.

DISCURSO DE APERTURA*

Gracias. Gracias. Muchísimas gracias.

En nombre de los artistas participantes... a los que por cierto han sentado en la parte de atrás... ¡Hola!

(*La oradora les saluda con la mano.*)

Buenas noches y bienvenidos a inSITE97.

Como exposición artística, inSITE97 se centra en la exploración e incentivación del espacio público.

Creo poder hablar en nombre de todos los artistas si digo que esta es una meta de la máxima importancia. En especial en estos momentos en que aquí y en las Américas todas las facetas del ámbito público están siendo atacadas; cuando se está reduciendo el sector público, privatizando los servicios públicos, acorralando el espacio público, controlando la palabra en público y sustituyendo todo tipo de bienes públicos por la primacía de objetivos particulares: el prestigio, el privilegio, el poder o la ganancia.

El arte público no puede soslayar las fuerzas que coartan nuestras vidas públicas. Pero sí puede recordarnos aquello que estamos perdiendo, como la sencilla democracia del trato diario, cuando nos encontramos como iguales delante de lugares y cosas por las que no hace falta pagar y que no se pueden comprar; o la democracia práctica de unos foros de expresión pública donde las diferencias de estatus no determinan el lugar que ocupamos en el estrado.

* *Inaugural Speech* se pronunció el 26 de septiembre de 1997 en San Diego durante la inauguración de inSITE97. Los actos de la velada comenzaron con discursos de los organizadores de la muestra y de políticos (se leyeron cartas de felicitación de los presidentes de Estados Unidos y México, Clinton y Zedillo) y se cerraron con una performance de Laurie Anderson. Para la ocasión, se transformó en escenario un muelle de carga de una antigua fábrica del centro de San Diego reconvertida en centro cultural. Se cerró la calle, se montaron asientos para dos mil personas y se vendieron entradas. Uno de los codirectores de la exposición anunció mi performance con estas palabras: "Ahora me complace presentar a una artista participante en inSITE97, Andrea Fraser, quien como contribución a inSITE97 presentará un discurso. Muchas gracias." El guion de *Inaugural Speech* se publicó por primera vez en el catálogo de inSITE97 en Sally Yard (ed.), *Private Time in Public Space*, San Diego/Tijuana, 1998, pp. 68-71.

FIGURA 8. Andrea Fraser, *Inaugural Speech* (performance), 1997, en el marco de inSITE97, San Diego. Cortesía de la artista.



I

Razón de más para que la oportunidad de dirigirme a ustedes esta noche sea tan *especial* para mí.

Aquí tenemos un ejemplo perfecto de por qué inSITE97 es tan enriquecedor para los artistas que participamos en él. Al ser una exposición de proyectos de arte público y trabajos para la comunidad nos da la oportunidad de dirigirnos a personas que en otras circunstancias nunca se pararían a mirar o escuchar. Aquí están todos ustedes esta noche, por supuesto, pero eso es sólo el comienzo. Hay decenas de miles de personas que se espera que visiten los lugares de la muestra. Y hay centenares de miles más que, sin proponérselo, simplemente se encontrarán con nuestros trabajos en los parques, plazas o calles por donde pasen.

Encontrarán ustedes nuestras obras al pasear por las playas, sentarse en los cafés, acudir a las escuelas o ver películas para adultos; al esperar el autobús, hacerse un tatuaje, pescar, deambular o, desde luego, al cruzar la frontera.

Ustedes son los residentes, turistas, estudiantes, marineros, emigrantes; son jóvenes y viejos, homosexuales y heterosexuales, estadounidenses, mexicanos y chicanos; son de clase alta, media, obrera, desempleados; viven en grandes fincas amuralladas o en complejos exclusivos, en urbanizaciones o en parques de caravanas, en chabolas o en el suelo de un portal.

inSITE97 se apoya en la participación activa de sus públicos. Ustedes son nuestro público de esta noche, y les doy mis más efusivas gracias por su asistencia.

Creo, por último, que hablo en nombre de todos los artistas al expresar mi gratitud por el extraordinario apoyo que hemos recibido de los organizadores de la muestra.

Gracias a ellos conseguiremos un grado nuevo de reconocimiento tanto en el ámbito local, nacional e internacional como dentro del mundo del arte y más allá de él.

Muchas gracias.

II

Muchas gracias. Gracias.

Y gracias *a ti*, Andrea, por esa presentación tan acertada.

Puedo decir, como uno de los organizadores de la exposición, que Andrea es un ejemplo cabal de los artistas que participan en este acontecimiento. Es un talento en alza que goza de reconocimiento internacional y que ha ahondado en el ajetreo y la pausa poética de esta extensión urbana discontinua, ensayando, excavando, rastreando, atravesando e interviniendo en el espacio público para poder descubrir dominios de diálogo y ensoñación.

Y Andrea es solamente uno de los más de cincuenta artistas y autores de once países participantes en nuestra muestra y en sus eventos. Componen el conjunto de figuras más influyentes en la cultura de las Américas. En esta velada rendimos homenaje a los extraordinarios logros de todas ellas.

Nos hallamos esta noche en un lugar intensamente metafórico. Un lugar de conflicto y contradicción, de disparidad y división, de fractura y enmarañamiento, todo ello unido a una confluencia de economías, trabajadores, lenguas, culturas artísticas y comunidades urbanas.

Es una matriz de fuerzas proclive a tensar las relaciones y que amenaza con alejarnos mutuamente.

Esta exposición demuestra el inmenso potencial del trabajo conjunto. La participación y el apoyo de gran número de agencias federales, estatales y municipales, de fundaciones nacionales y compañías internacionales demuestra que todas ellas comparten el convencimiento de que las artes son un medio excepcionalmente poderoso para promover el entendimiento por encima de las fronteras, para tender puentes entre grupos y descubrir un terreno común dentro de una sociedad multicultural cada vez más transnacional.

Ese es sin duda el terreno en que se están formando los nuevos ordenamientos de la “cultura global”.

Resulta imposible dar las gracias a todos aquellos que han contribuido a este acontecimiento. Pero sí queremos dedicar un agradecimiento muy especial a los miembros de nuestra junta de gobierno. La integra un grupo de personas que con enorme dedicación y generosidad ha brindado su tiempo, conocimientos y fortuna promocionando, estableciendo contactos y abriendo sus hogares para celebrar fiestas muy selectas.

¡Cómo olvidar esa velada!

Una gala benéfica en traje de etiqueta que ha estado a la altura de la creatividad pura, la exuberancia y el tono internacional de la propia exposición. Con música, baile, actuaciones en directo y una cocina excelsa, y todo ello en un ambiente suntuoso y espectacular.

Y eso es sólo una muestra de las mil maneras en que nuestros consejeros han movilizado sus amplios recursos en apoyo de nuestro proyecto. A lo largo de sus ilustres y dilatadas carreras han ocupado puestos de directores, vicepresidente ejecutivos, cargos estatales de designación, socios, agentes de bolsa, directores generales, secretarios generales, cónsules generales, vicepresidentes de desarrollo, cofundadores, consejeros delegados, propietarios, accionistas de referencia, directores registrados, directores financieros, directores ejecutivos y presidentes por todos los países de América.

A los miembros de nuestra junta de patronos me gustaría decirles que tenemos contraída una gran deuda con ustedes y que les estamos muy agradecidos.

III

Gracias a usted.

Muchísimas gracias. Le agradezco desde el fondo del corazón esta...

Es un honor para mí.

Es un verdadero honor para mí.

Trabajar con un grupo de artistas y expertos en arte tan capacitado y repleto de talentos ha sido realmente una experiencia única y enriquecedora. La cálida temperatura que tenemos esta noche es una metáfora perfecta de mis sentimientos hacia esas personas maravillosas y creativas.

Me siento muy orgullosa de ellos y de lo que han hecho por nosotros.

Este evento es para nosotros una ocasión excepcional de acceder a

la escena internacional. Queremos que la gente se dé cuenta de que por aquí ocurren *muchas* cosas.

Acogemos a numerosas instituciones respetadas internacionalmente; a ganadores del premio Nobel; a autores, artistas, celebridades; a personas que tienen casas con vistas al mar diseñadas a medida, boutiques, lujo, encanto, sofisticación y a la *jet set* venida de todas las partes del mundo.

Y si no me creen, miren a su alrededor. Ésta *no* es su gente. Esta gente es *el no va más* de la vanguardia. Palabras *mayores*. ¡Y además a nivel *internacional!*

No somos provincianos.

Somos la gran puerta hacia el Pacífico y Latinoamérica. Somos el nudo central de información del convenio NAFTA.¹ Somos un centro de primer orden en tecnología avanzada, software, medios de comunicación y servicios financieros.

Y también deberíamos ser un centro de primer orden en el arte.

Nuestra fuerza binacional puede ayudarnos a conseguirlo.

Pero antes debemos dejar de lado los intereses localistas y entender que nuestra fuerza radica en los vínculos que forjamos y en las metas comunes que nos fijamos.

La nacionalidad y el origen nunca han importado mucho en nuestra comunidad cosmopolita. Y en esta nueva era de cultura y capital globales significan cada vez menos.

A medida que nuestros amigos latinoamericanos están más presentes en las juntas de nuestros museos y en los clubes de campos o adquieren propiedades inmobiliarias cerca de nosotros, descubrimos que tenemos mucho más en común que el arte, el golf y la afición a los caballos. También compartimos intereses políticos y económicos. A través de proyectos en colaboración como éste estamos tanteando el terreno para nuevos híbridos; estamos plantando unas semillas que florecerán en hermosas iniciativas mixtas, en victorias electorales y en influencia sobre las estrategias de todo el continente.

Es evidente que no podremos aproximarnos a esas metas sin el apoyo de los gobiernos, del nuestro y del de los demás países. Por ese motivo quiero agradecer de manera muy especial a nuestros amigos de los organismos municipales, estatales y federales, puesto que con su ayuda esta empresa ha sido un éxito.

En representación de nuestros patrocinadores públicos esta no-

¹ North American Free Trade Agreement.

che, estoy encantado de presentar a un hombre que ha sido elegido y reelegido por aplastante mayoría por una pequeña minoría de la población en edad de votar.

A lo largo de toda su carrera ha dado pruebas de optimismo y valor.

Es un líder nacional empeñado en erradicar la ilegalidad.

Alguien que ha entendido la necesidad de medidas duras y ha rebajado nuestros impuestos sobre la renta.

Alguien que ha demostrado una vez más su tesón yendo a la cámara en silla de ruedas, cuando todavía se recuperaba de una apendicitis, para decidir una votación a cara o cruz sobre reducción presupuestaria.

Alguien a quien le gustan los libros de historia y es hincha de los Chargers.

Creo que todos le debemos estar enormemente agradecidos.
Gracias.

IV

(*Aplausos*)

Gracias.

(*Aplausos*)

Gracias.

Les ruego que tomen asiento, por favor.

Gracias, muchísimas gracias. Gracias.

Es un honor excepcional y un gran privilegio para mí estar con ustedes en el estreno de esta sensacional iniciativa.

Y debo decir que me siento bastante intrigado por muchos de los proyectos artísticos que he visto hasta ahora.

Pero primero quiero mandar un saludo a mi esposa. Ella, una “profesional del voluntariado”, es un brillante ejemplo de lo mucho que puede conseguir una mujer, y de conseguirlo, además, con elegancia, con estilo, con clase. Ha estado tan volcada en su tarea que en realidad hace meses que no la veo. Es estupendo que hoy pueda estar aquí con nosotros.

Gayle y yo apoyamos denodadamente las artes y aplaudimos los esfuerzos de todos ustedes por traer un arte de calidad que refleje nuestras diversas culturas en todos los aspectos de la vida. Gracias a un

arte estimulante y con personalidad podemos mantenernos “a la vanguardia”. Y ningún sitio mejor que éste para estar “a la vanguardia”.

La nuestra es una región diversa, poblada por gentes muy diferentes. Hay personas que trabajan en nuestros campos o en floristerías, hoteles y fábricas. Y personas que votan. Hay personas que pagan impuestos. Y personas que crean fundaciones. Hay personas que envían a sus hijos a la escuela pública. Y personas que votan.

A pesar de esa diversidad nos mantenemos unidos porque creemos en la diversidad. Somos unos incondicionales de ese mito. Es nuestro mito. Es todo cuanto muchos de nosotros tenemos.

A lo largo de nuestra historia hemos respondido siempre a la adversidad con un sueño.

¡Al Oeste! Atravesamos praderas desoladas y montañas heladas y arriesgamos la vida para cruzar el gran río, hasta que por fin un día nos encontramos contemplando desde lo alto un valle dorado, lleno de promesas, que nos invitaba a gozar de una vida feliz.

Comunidades de calidad, estilos de calidad, una localización privilegiada. Bancos para sentarse y paisajismo. Vecindarios tranquilos para las familias, distritos vibrantes y polivalentes. Una combinación de estilo informal californiano, renacimiento inglés y *palazzo* italiano en 49 colores diferentes.

Alturas *múltiples*. Impactante.

Dentro de tres años no habrá una sola raza o grupo étnico mayoritario entre la población de la región.

Sabemos qué aspecto tendremos. ¡No hay más que mirar a la multitud que asiste esta noche!

¡Sí! ¡Así es!

¡Sólo soy el hijo paleta de un campesino pobre! Pero incluso yo entiendo los beneficios de la diversidad cultural en nuestra nueva sociedad global.

Somos apenas el 5% de la población mundial, pero disponemos del 20% de la renta total; estamos obligados a vender al otro 95% para poder mantener *nuestro* nivel de vida.

Estamos en una posición inmejorable para conseguirlo porque procedemos de todas las culturas de la Tierra.

Aceptamos el desafío de construir la primera sociedad que dé acogida a todos los grupos étnicos del planeta.

Compartiremos un futuro común.

Inventaremos ese futuro. Y lo exportaremos.

En estos momentos somos líderes en producciones de televisión

en estudio y en diseño de campos de golf: tan sólo en nuestra ciudad hay 117 campos de golf. ¡Eso sí que son excelentes noticias!

Hemos mejorado nuestra calidad de vida imponiendo sanciones más rigurosas a los grafiteros. Hemos prohibido que los jóvenes estén holgazaneando en los espacios públicos. Hemos aplicado políticas de toque de queda juvenil y una ordenanza de control de la circulación. ¡Y hemos confinado las manifestaciones dentro de zonas de aparcamiento!

Hemos atendido vuestras peticiones. Hemos escuchado lo que decíais: ¡basta ya de vertidos de residuos orgánicos sin tratar que tanto molestan a los residentes!

Ahora somos defensores de los negocios, no sus adversarios. Hemos reducido a la mitad los impuestos a los negocios, y después, de nuevo, a la mitad.

La nuestra es una economía en crecimiento que se basa en una mano de obra con salarios bajos motivada para rendir y que, al no disponer de prestaciones por desempleo ni de ayudas sociales, no tiene otro recurso que el trabajo para sobrevivir. Ello supone hasta un 80% de ahorro en costes laborales.

Nuestro éxito se debe a ustedes. Y ustedes son: el comercio, los propietarios de hoteles y restaurantes, los inversores, los profesionales.

Miembros legítimos de la comunidad.

Son quienes lo han hecho realidad y yo les doy las gracias.

Nuestras empresas patrocinadoras también merecen un agradecimiento especial por este éxito.

Como representante esta noche de nuestros patrocinadores empresariales, tengo el honor de presentarles a un hombre cuyo destacado liderazgo al timón de una organización puntera es digno de las mayores alabanzas. Gracias a su visión, espíritu competitivo, tenacidad e irrenunciable compromiso con la excelencia, ha hecho de su empresa insignia un número uno global.

Nos enorgullece poder considerarle uno de los nuestros.

Les doy las gracias.

v

Gracias.

¡Buenos días! Doy la bienvenida a cuantos han llegado de fuera.

Me hace feliz ver hoy aquí a muchos viejos amigos. Y también es emocionante ver tantas caras nuevas.

He de decir que vuestros éxitos me llenan de orgullo y satisfacción. A muchos de nosotros nos dijeron: “No puedes, no debes, no lo hagas”. Y sin embargo habéis sabido sortear esos obstáculos. ¡Porque se puede, se debe y se ha hecho!

Cada vez más, a medida que disminuye el gasto público, se solicita de la filantropía empresarial que ayude a sentar las bases de nuestras diferentes comunidades. Nosotros estimamos que nuestras aportaciones son una inversión en los lugares donde nuestra compañía está presente.

La globalización de la cultura hace que éste sea un momento especialmente propicio para nosotros. Películas, programas de televisión, música, deportes y productos clásicos están proliferando a lo largo y ancho del mundo.

Tenemos que maximizar nuestros lazos con la cultura.

Puede que seamos ya el mayor mercado del mundo, pero ese mercado mundial aún ofrece un enorme potencial de crecimiento.

Debemos actuar con determinación, abriendo caminos mediante una presencia fuerte y una inversión considerable.

Sin embargo, en nuestro afán por triunfar en todo el mundo, también debemos estar dispuestos a descubrir y valorar lo distintivo de cada mercado. En ese sentido hemos podido aprovechar la diversidad de nuestra mano de obra: personas que entienden *otras* culturas y hablan *otros* idiomas.

Hemos contratado personal *local*. Hemos establecido acuerdos *locales*. Hemos elegido sin ninguna duda al socio ideal en México, en Brasil. Argentina está creciendo rápidamente. Nuestro socio es el líder en Chile.

Y a medida que aumenten los ingresos personales en los países en vías de desarrollo, más gente habrá que pueda gastar dinero en bienes “de lujo” como los nuestros.

Trabajaremos para transformar las identidades regionales, las culturas autóctonas y las comunidades locales en unos mercados diferenciados.

Trabajaremos para crear el futuro que imaginamos, un futuro en el que en todos los lugares del mundo simbolizaremos las cosas buenas de la vida.

Nosotros somos... *la compañía cervecera del mundo.*²
*¡Gracias!*³

FUENTE DE LAS CITAS (POR SECCIONES)

I

inSITE94 [cat. exp.].
inSITE97, notas de prensa.
inSITE97, Guide/Guía.

II

inSITE94 [cat. exp.].
inSITE97, notas de prensa.
inSITE97, Guide/Guía.
 The Rockefeller Foundation, *Annual Report*, 1996.

III

inSITE94 [cat. exp.].
inSITE97, notas de prensa.
inSITE97, Guide/Guía.
Fodor's 97: San Diego, "Biography of Governor Pete Wilson".

IV

"Biography of Gayle Wilson, First Lady of California".
 "Remarks By President Ford, President Bush and President Clinton at Luncheon", Filadelfia, Pensilvania, 28 de abril de 1997.
 California Arts Council, "Message from Governor Pete Wilson", 1997.
 Clinton, Bill (presidente), "Remarks by the President at University of California at San Diego Commencement", 14 de junio de 1997.
 Engstrand, Iris H.W., "San Diego, Gateway to the Pacific: A Christopher Columbus Quincentennial Commemorative", 1992.
 Golding, Susan (alcaldesa), "The City of Infinite Possibility", Fifth State of the City Address, San Diego, California, 4 de diciembre de 1996; Alfa Southwest Corporation: "Maquila Workers at a Tijuana Electronics Assembly Plant Are Typical of the Efficient Employees Who Characterize the Industry".

² En español en el original.

³ En español en el original.

Wilson, Pete (gobernador), "California: Forging America's Future", Second Inaugural Address, Sacramento, California, 7 de enero de 1995.

V

Bank America Foundation, *Report*, 1992-1993; Anheuser-Busch Companies, Inc.: *Annual Report*, 1996.

d'Aquino, Thomas, "Globalization, Social Progress, Democratic Development and Human Rights: The Responsibility of an International Corporation", alocución ante la Academy of International Business, Annual General Meeting, Banff, Canadá, 27 de septiembre de 1996.

Trujillo, Sol[omon], "American Hispanic Population: Reaching New Heights, Seeking New Horizons", discurso en la U.S. Hispanic Chamber, Denver, Colorado, 20 de septiembre de 1996.

¿VERDAD QUE ES UN LUGAR MARAVILLOSO? RECORRIDO DE UN RECORRIDO POR EL MUSEO GUGGENHEIM BILBAO*

Si es que todavía no lo ha hecho, aléjese del mostrador donde ha recogido esta guía y penetre en el gran espacio elevado del atrio central. ¿Verdad que es un lugar maravilloso? Es sublime. Es como una catedral gótica. Uno puede sentir cómo el alma se eleva con el edificio que lo rodea. Es el corazón del museo, y efectivamente funciona como un corazón que bombea a los visitantes hacia una u otra sala. Si uno alza la mirada verá pasarelas, ascensores y escaleras que suben o rodean los muros de la nave situada entre las salas. Son las arterias. Las diferentes salas se sitúan todas a los lados de este espacio central, de tal manera que para pasar de una a otra hay que regresar a este punto.

En los grandes museos de épocas pasadas, las salas se comunicaban unas con otras y había que visitarlas todas, una tras otra, creándose a veces la sensación de que no había escapatoria. Aquí, en cambio, sí hay escapatoria: es este espacio al que, después de entrar en cada una de las salas, uno puede regresar para tonificar el espíritu antes del siguiente encuentro con las exigencias del arte contemporáneo. Porque este edificio reconoce que el arte moderno es exigente, complejo, desconcertante, e intenta que uno se sienta cómodo para relajarse y absorber con mayor facilidad todo lo que ve.

Mirando a su alrededor verá que en este espacio todas las superficies se curvan. Lo único que permanece plano es el suelo. Son unas curvas suaves,

* *Isn't this a Wonderful Place? (A Tour of a Tour of the Guggenheim Bilbao)* es un texto escrito en la primavera de 2003. Inicialmente estaba pensado como contribución al simposio *Museums and Global Public Spheres*, celebrado en el verano de 2002 en el Bellagio Conference and Study Center de la Fundación Rockefeller. No me fue posible asistir a las jornadas, pero se me invitó a completar el ensayo para incluirlo en una recopilación de las ponencias del simposio, *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations* (Duke University Press, 2006). El audio del recorrido de presentación del Guggenheim de Bilbao con el que comienza el texto también inspiró una cinta de video titulada *Little Frank and His Carp* [figura 9] algunas de cuyas imágenes se reprodujeron en la publicación. El texto se puede leer en Anna Maria Guasch y Joseba Zulaika (eds.), *Learning from the Bilbao Guggenheim*, Reno, Center for Basque Studies, University of Nevada, 2005, pp. 37-58.

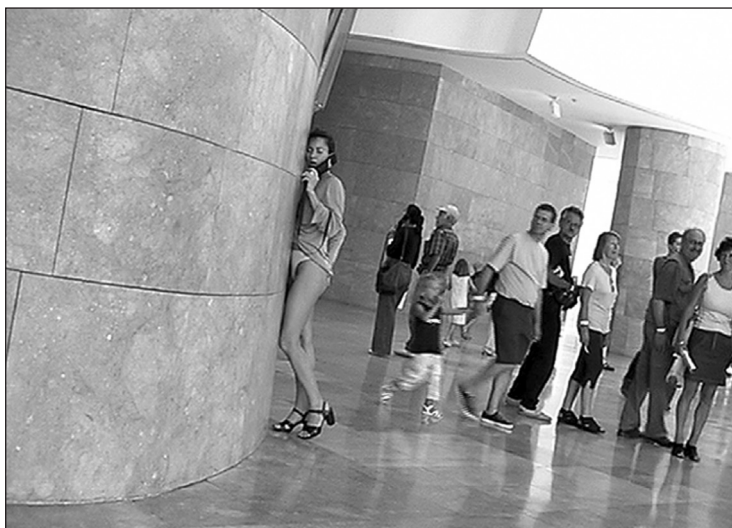


FIGURA 9. Andrea Fraser, *Little Frank and his Carp* (video), 2001. Colección MACBA. Fundación MACBA. Cortesía del Taller de la Fundació MACBA.

pero por su enorme tamaño resultan poderosamente sensuales. No será difícil que vea a alguien acercarse a las paredes y acariciarlas. También usted sentirá la tentación de hacerlo. Estas superficies curvas ejercen una atracción inmediata que nada tiene que ver con la edad, la clase social o la educación. Le dan al edificio calidez y una sensación acogedora. Así es como el atrio central intenta que usted se sienta a gusto y le prepara para lo que es el objetivo del edificio: el arte que alberga.

Observemos más de cerca una de las columnas revestidas de piedra. Si se para de espaldas a la entrada verá una a mano derecha sustentando una gran caja de piedra que, en realidad, contiene una pequeña sala. Acérquese. La columna está revestida con placas de piedra caliza. Pásele la mano por encima. Mire de refilón su superficie y sienta lo lisa que es.

Paradójicamente estas curvas tan sensuales han sido creadas con tecnología informática. Debido a la forma en que la superficie de la columna se curva, cada una de sus placas es ligeramente distinta de las otras. No hay dos que sean iguales. Y lo mismo ocurre con todos los muros curvos del edificio. Si estas placas se hubiesen fabricado por métodos convencionales, el museo todavía estaría en construcción y el coste sería astronómico. Sin embargo, fueron cortadas y acabadas por robots operados mediante un programa in-

formático ideado para el diseño de aviones. Para un ordenador los problemas matemáticos que se plantean al encajar todas las piezas de este enorme rompecabezas son sencillísimos.

Es un procedimiento muy novedoso que podría llegar a suponer una revolución en la forma de trabajar de los arquitectos, puesto que les permitirá materializar con mayor libertad los productos de su imaginación y al mismo tiempo abaratar los costes y mejorar la calidad.

Ahora vuélvase hacia su derecha y observe la torre de cristal que acoge dos de los ascensores. Su superficie acristalada también se curva, y ello se logra una vez más mediante paneles ensamblados, que en esta ocasión se superponen como las escamas de un pez. Y no se trata de una metáfora gratuita. Frank Gehry, el arquitecto que diseñó este edificio, siempre ha hallado inspiración en los peces. Según él, es una obsesión que se remonta a los días en que solía ir al mercado con su abuela para comprar una carpa viva que luego permanecía inmersa en la bañera de casa hasta el momento de prepararla. Al pequeño Frank le gustaba jugar con la carpa y así es como de algún modo la magia de las formas escamosas y sinuosas del pez se le inoculó en la sangre.

Si ahora mira usted hacia su izquierda, al otro lado de la columna que soporta la caja de piedra que hemos visto hace un momento, observará la entrada a un espacio enorme. Es la sala más grande del museo y, aunque no lo crea, se la conoce como la Sala del Pez debido a que la forma alargada y curvilínea de esta parte del edificio se inspira de nuevo en la anatomía de los peces. Pasemos a ella. Pero antes, pulse el botón de pausa del aparato hasta que estemos dentro.

Se encuentra usted en una sala de 3200 metros cuadrados. Tiene 150 metros de largo y una altura que varía entre los 12 y los 25 metros. Y es que el arte contemporáneo es de muy grandes dimensiones. Hay obras que tienen un tamaño enorme y este espacio ha sido diseñado para acoger las gigantes cas piezas que ahora mismo están creando los artistas.

Audioguía Oficial del Museo Guggenheim Bilbao¹

¹ Presentación del Museo Guggenheim Bilbao de la audioguía oficial; transcripción de Andrea Fraser, junio de 2001.

Me gustaría agradecer a Franck Larcade, María Mur y Arantxa Pérez su colaboración en la investigación de los datos recogidos en este ensayo. En la investigación participó también Yasmine Nessah.

Sí, “en los grandes museos de épocas pasadas, las salas se comunicaban unas con otras y había que visitarlas todas, una tras otra, creándose a veces la sensación de que no había escapatoria”.

Pero “aquí, en cambio, sí hay escapatoria”. Escapatoria del orden: orden secuencial; orden de una progresión racional y lineal de salas, objetos y exposiciones; orden del movimiento regulado; orden de la mirada; orden de mirar, de mirar a todo y únicamente mirar. Pero aquí se nos invita a sentir. Se nos invita a tocar.

Aquí es posible escapar de las normas de comportamiento que siempre nos han prohibido tocar. Se nos hace ser conscientes de nuestro deseo de tocar, un deseo muy directo que compartimos con quienes están a nuestro alrededor y que trasciende la edad, la clase social y la educación.

Aquí podemos escapar de nuestro Yo social, de la determinación social.

Aquí podemos escapar de la identidad en un lugar de diferenciación perpetua. Podemos escapar de nuestro lugar de origen. Podemos sentirnos como en casa lejos de casa.

Aquí podemos escapar de los límites de nuestros cuerpos discretos. Nos hacemos materia sin forma, fluida, bombeada a través del corazón del edificio, de sus arterias, de sus conductos corporales; unos conductos formados por recuerdos masturbatorios (¿qué otra cosa podría estar haciendo el pequeño Frank con aquel pez en la bañera?); fantasías de curvas sensuales, formas sinuosas y escamas poderosas; fantasía de dominar la debilidad e insignificancia de las pequeñas individualidades con la magia de unos miembros cibernéticos gigantes. El arte contemporáneo es “de muy grandes dimensiones”. De hecho, “hay obras que tienen un tamaño enorme”.

Aquí incluso podemos escapar de las fuerzas de la gravedad. Sentimos cómo nuestras almas alcanzan el vuelo con las extremidades convertidas en alas de avión.

Aquí, igual que los arquitectos y los artistas, somos libres para materializar los productos de nuestra imaginación.

Y ese es el efecto revolucionario del museo.

En los grandes museos de épocas pasadas las salas se comunicaban unas con otras y había que visitarlas todas, una tras otra, creándose a veces la sensación de que no había escapatoria.

Suele atribuirse a Douglas Crimp el mérito de haber introducido

la teoría foucaultiana en el estudio de los museos. En su ensayo de 1980 “Sobre las ruinas del museo”, Crimp escribe:

Foucault analizó las instituciones modernas de confinamiento –el manicomio, la clínica y la prisión– y sus respectivas formaciones discursivas –la locura, la enfermedad y la criminalidad–. Existe otra institución de confinamiento –el museo– y otra disciplina –la historia del arte– a la espera de un análisis arqueológico.²

Tony Bennett asumió ese desafío con su ensayo de 1988 “El complejo expositivo”. Sin embargo, al comienzo de su texto malinterpreta la propuesta de Crimp: “Parece sugerir”, escribe Bennett, “que anteriormente las obras de arte vagaban por las calles de Europa”.³ Es una imagen maravillosa, pero por desgracia no tiene nada que ver con el argumento de Crimp, que fundamentalmente se refiere a la forma en que las tecnologías de reproducción pueden menoscabar el ordenado discurso del museo. Una aplicación mucho más literal de los trabajos de Foucault acerca de las instituciones carcelarias puede hallarse en mi texto *De visita por el museo*.⁴ En esa performance de 1989 se recrea el recorrido por un museo confrontando los museos a otra institución de confinamiento –el asilo de beneficencia– y desarrollando la hipótesis de que aquellos surgieron en el contexto de formación de las esferas públicas urbanas como sistemas de incentiación y disuasión respecto a formas concretas de comportamiento social y de identificación cultural.

El interés principal de Bennett no son, en cualquier caso, las exposiciones sino el público que conforma las exposiciones; un público que, siguiendo su propia argumentación, *podría* decirse que ha estado vagando por las calles como díscolas muchedumbres hasta el momento en que es constituido como grupo de ordenados espectadores de y por unas ordenadas exposiciones organizadas para su formación. Bennett hace una distinción entre las instituciones carcelarias y los

² Douglas Crimp, “On the Museum’s Ruins”, en Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic*. Seattle, Bay Press, 1983, p. 45. Edición en español: “Sobre las ruinas del museo”, en Jesús Carrillo (ed.), *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, Madrid, Akal, 2005, p. 63.

³ Tony Bennett, “The Exhibitionary Complex”, *The Birth of the Museum*, Londres y Nueva York, Routledge, 1995, p. 59.

⁴ Andrea Fraser, “De visita por el museo” (*Museum Highlights: A Gallery Talk*). Véase p. 61 de esta publicación.

museos, exposiciones, panoramas y pasajes del siglo XIX, a los que denomina “el complejo expositivo”. Siguiendo a Foucault, Bennett considera las instituciones sobre todo como tecnologías del orden y la disciplina, “instrumentos de reglamentación moral y cultural de las clases obreras”.⁵ No obstante, aun cuando las instituciones de confinamiento desarrollaron tecnologías de vigilancia que hicieron visible al pueblo ante las fuerzas del orden, las instituciones expositivas sirvieron más bien “para hacer visibles las fuerzas y principios del orden a las masas”. En cuanto tales, constituyen “un conjunto de tecnologías culturales interesadas en organizar una ciudadanía voluntariamente autorregulada”.

Con tales ejemplos prácticos de poder –el poder de dirigir y disponer las cosas y los cuerpos para su exposición pública– se buscaba permitir a la gente, como *masa* más que individualmente, conocer antes que ser conocida; asumir el papel de sujetos y no el de objetos de conocimiento. Pero idealmente también se buscaba que el pueblo se conociera y de ese modo se autorregulara; que al verse a sí mismo del lado del poder acabase siendo a la vez sujeto y objetos de conocimiento, que fuese conocedor del poder y de lo que el poder conoce, y que sabiéndose (idealmente) conocido por el poder, interiorizase la mirada de éste como principio de autovigilancia y, por ende, de autorregulación.⁶

Me pregunto si el anónimo autor de la audioguía de presentación del Guggenheim de Bilbao leyó alguna vez “Sobre las ruinas del museo” o “El complejo expositivo”. Supongo que es algo irrelevante. Las reflexiones sobre la función y la finalidad, el significado y los efectos de los museos y de su arquitectura –todo lo cual puede encontrarse ahora en los campos del arte, la historia del arte, la arquitectura, la antropología, la sociología, la historia y los estudios culturales, y que han desembocado en la formación de su propia disciplina, la museología– están determinando también, directa o indirectamente, nuevos desarrollos en el campo museístico. En los museos de arte contemporáneo en particular puede afirmarse que la mayoría de los pedagogos que preparan el material didáctico, los comisarios que preparan las exposiciones, los directores que fijan las políticas y planifican las ampliaciones, así como los arquitectos

⁵ Bennett, “The Exhibitionary Complex”, *op. cit.*, p. 73.

⁶ *Ibid.*, p. 63.

que desarrollan nuevas estructuras físicas, están por lo menos al corriente del discurso crítico sobre los museos. No es, pues, sorprendente percibir el eco de este discurso en las mismas salas de los nuevos museos de arte, incluso o especialmente en forma de representaciones negativas, esto es, de lo que los nuevos museos no quieren ser. Prisiones. Instituciones carcelarias. Instituciones de confinamiento, de disciplina, vigilancia, orden y reglamentación. Fábricas de la educación y del gusto.

AQUÍ, EN CAMBIO, SÍ HAY ESCAPATORIA...

Desde luego, la audioguía no nos está diciendo nada que no haya sido proclamado ya en la ingente literatura generada por el Guggenheim de Bilbao de Frank Gehry, un edificio que parece ir camino de convertirse en una de las construcciones sobre las que más se haya escrito en la historia de la arquitectura. “Erupción exultante”, “explosión congelada”, “volúmenes agitados”, “esplendor floral”, “tentáculos de titanio”, “Torre de Babel”, “bomba vasca”, “Lourdes para una cultura tullida”, “la reencarnación de Marilyn Monroe” son algunas de las metáforas recopiladas por un crítico en su informe sobre los textos dedicados al tema.

El edificio ha sido descrito como “un mundo de castillos de arena y cuentos de hadas”, un mundo eufórico de “heterogeneidad radical” y un “lugar de fronteras disputadas”, como el propio País Vasco. El edificio encuentra belleza y sentido en la “fragmentación social” y la “diversidad”, demostrando que “múltiples lenguajes pueden no sólo coexistir sino también parlotearse aquí y allá dentro de un panorama amplio y vibrante del mundo”.

Es una declaración “a favor de la irregularidad”.

Está “vivo con un espíritu de riesgo y experimentación”.

Es un “santuario de la libre asociación. Es un pájaro, es un avión, es Superman. Es un barco, una alcachofa, el milagro de la rosa”.

Sus “superficies ondulantes, que fluyen libremente” constituyen la viva “imagen de la libertad arquitectónica” y un monumento al arte “entendido como un sueño de libertad excesivo, imposible y hasta esperpéntico”.

“Si existe algún orden en esta arquitectura, no será predecible partiendo de uno o dos cortes visuales de su geometría libre y minucio-

samente calculada. Pero resulta difícil no percatarse del espíritu de libertad del edificio.”⁷

Sí, el espíritu de libertad.

... es este espacio al que, después de entrar en cada una de las salas, uno puede regresar para tonificar el espíritu antes del siguiente encuentro con las exigencias del arte contemporáneo. Porque este edificio reconoce que el arte moderno es exigente, complejo, desconcertante, e intenta que uno se sienta cómodo para relajarse y absorber con mayor facilidad todo lo que ve.

Al final, ¿han conseguido museos nuevos como el Guggenheim Bilbao reemplazar la pedante disciplina decimonónica de catalogación de las cosas por las fluidas libertades de unos flujos no programados? ¿Es de verdad el “efecto Bilbao” la realización del “mito de la realidad futura” en unos espacios heterotópicos de heterogeneidad radical? ¿O no será acaso el “espectáculo de Bilbao” más que otro síntoma de la espectacularización de los museos y de la conversión de unas instituciones públicas educativas en complejos empresariales de entretenimiento, dentro de un proceso del que el Guggenheim sería la avanzadilla?

La audioguía, sin embargo, nos recuerda explícitamente que los museos de arte no son sólo juego y diversión. Al menos el arte contemporáneo es “exigente, complejo, desconcertante”. El arte sigue siendo un desafío, una píldora amarga que requiere después “tonificar el espíritu” con una buena dosis de exuberancia espacial. La arquitectura admite que esto es así. La arquitectura sabe. La arquitectura comprende. No sólo ve (y habla), sino que además escucha a sus visitantes. Por eso en su sabiduría comprensiva trabaja, no con la idea de reforzar las imposiciones del arte, sino para mitigar un poco los trastornos que este provoca. De la misma manera que el dentista inyecta un calmante a una raíz inflamada. Relájese. Esto le aliviará el dolor. Pero la intervención es necesaria.

Aquí sigue operando otra clase de disciplina, aun cuando al menos la “arquitectura” la contradiga abiertamente. No es en modo alguno

⁷ Entre las fuentes de estas descripciones del Guggenheim de Gehry se cuentan: Herbert Muschamp, “The Miracle in Bilbao”, *The New York Times Magazine* (7 de septiembre de 1997), pp. 54-59; Joan Ockman, “Applause and Effect”, *Artforum* (verano de 2001), pp. 140-149; Anthony Vidler, “Aformal Affinities”, *Artforum* (verano de 2001), pp. 140-149.

una disciplina impuesta *por* la institución del museo, sino *dentro* del museo, y aparentemente por la propia institución del arte. ¿O tal vez podríamos decir que impuesta por el museo de arte como forma institucionalizada de arte?

Efectivamente se nos propone un recorrido programado. Podemos pasar de una sala a otra según nos plazca, pero siempre tendremos que volver “aquí”. No se trata de un movimiento lineal a través de salas sucesivas, sino más bien de una espiral ascendente a través del espacio. Las grandes escalinatas de los museos de bellas artes nos elevaban hasta la civilización. Para entrar en el Guggenheim de Bilbao, por el contrario, primero es necesario descender hasta el vestíbulo del museo por unas escaleras que forman una especie de embudo. Sólo desde allí abajo podemos comenzar a ascender. Circulando sin cesar de las salas al atrio y del atrio a las salas pasamos de la inspiración al asombro y de ahí a la comunión sensual y a la exigencia de confrontación hasta alcanzar por fin nuestra mágica liberación, en una dialéctica de transformación estética que promete sublimarnos en fluido y tal vez al final en aire.

Aquí, en cambio, sí hay escapatoria.

Mirando a su alrededor, verá que en este espacio todas las superficies se curvan. Lo único que permanece plano es el suelo. Son unas curvas suaves, pero por su enorme tamaño resultan poderosamente sensuales. No será difícil que vea a alguien acercarse a las paredes y acariciarlas. También usted sentirá la tentación de hacerlo.

Cabría hablar de unas tecnologías de disciplina que son comunes a todo un espectro de instituciones “expositivas”: desde los panoramas y los dioramas hasta las exposiciones universales, las ferias y la cada vez más numerosa familia de los museos. No obstante, para poder comprender las funciones, significados y efectos de los museos de arte como una clase particular de institución “expositiva”, es necesario considerar la forma especial de disciplina que éstos imponen.

Muy bien podría ser esto lo que Crimp tenía en mente cuando reclamaba llevar a cabo un análisis foucaultiano del museo de arte. Al apelar a Foucault en su texto, Crimp no lo hace refiriéndose a la prisión o al manicomio, sino a una reflexión sobre la obra de Manet en la cual el pensador francés detectaba el reconocimiento de “la nueva y substancial relación de la pintura hacia sí misma, como una manifestación de la existencia de los museos y de la realidad particu-

lar y la interdependencia que las pinturas adquieren en los museos”.⁸

Tal vez lo que hizo que el arte moderno se volviera tan “exigente” en el siglo XIX no fue el encierro físico del espacio de los museos sino la aparición de una clase de cierre discursivo que, en palabras de Pierre Bourdieu, “exige *categorícamente* una disposición puramente estética que sólo condicionalmente exigía el arte anterior. [...] Como objetivación de esta exigencia, el museo artístico es la disposición estética constituida en institución”.⁹

En él, podríamos añadir, la disposición estética también se convierte en una disciplina social conforme la dialéctica de la transformación estética va insertándose en una economía específicamente moral de libertad y renuncia, sacrificio y autorrealización.

La disciplina estética institucionalizada en el museo se manifestaba en el ascetismo, silencio y quietud asociados a estos lugares hasta hace bien poco. Era una disciplina practicada mediante la renuncia a lo que tanta estética filosófica ha definido como satisfacción directa, inmediata, obvia y fácil de los sentidos. Una disciplina llevada a la práctica dejando de lado las carencias corporales y las necesidades materiales, los intereses económicos y los prejuicios sociales. Una disciplina, en suma, hecha realidad mediante la neutralización de las “urgencias ordinarias” y los “fines prácticos”, neutralización ésta que se consideraba prerequisite del gusto, el placer estético, la contemplación y la reflexión, e incluso de la distancia crítica y la reflexividad; es decir, el requisito previo a todo aquello que puede obtenerse del encuentro con las obras de arte en un museo.

La construcción de los museos, así como la colección y el ordenamiento de sus contenidos, tenían por objeto efectuar esa neutralización estética. El entorno social, con todo su ruido, sus movimientos, ansias y proyectos, quedaba desterrado en el silencio y quietud de unas estancias sin ventanas. El uso de los objetos y las representaciones quedaba neutralizado, por una parte, por su exclusión de la vida cotidiana y, por otra, por la yuxtaposición de formas “originariamente subordinadas a funciones muy distintas e incluso incompatibles”.¹⁰ Y por encima de todo, quizá, al entrar a formar parte de las coleccio-

⁸ Michel Foucault citado en D. Crimp: “On the Museum’s Ruins”, *op. cit.*, p. 47. Edición en español: “Sobre las ruinas del museo”, *op. cit.*, p. 64.

⁹ Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* [1979], Cambridge, MA, Harvard University Press, 1984, p. 30. Edición en español: *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1999, pp. 27-28.

¹⁰ *Ibid.*, p. 28 (de la edición en español).

nes de unas instituciones públicas, el valor económico de los objetos tomados como mercancía era neutralizado por su alejamiento permanente del ámbito del consumo privado y del intercambio material.

Estas superficies curvas ejercen una atracción inmediata que nada tiene que ver con la edad, la clase social o la educación.

En el análisis de Bourdieu, sin embargo, la neutralización estética institucionalizada en los museos de arte es cualquier cosa menos neutral. Los principios estéticos existen más bien como “universalización de las disposiciones asociadas con una condición [social y económica] particular”.¹¹ La disposición estética es “una dimensión de una relación global con el mundo y con los otros, de un estilo de vida en el que se exteriorizan, bajo una forma irreconocible, los efectos de unas condiciones particulares de existencia”. Como ocurre con las donaciones filantrópicas mediante las cuales tantos objetos hallan cabida en las colecciones museísticas (y de las que tanto dependen los propios museos), lo estético y sus instituciones son a la vez el producto y la manifestación de un alejamiento de la necesidad económica: de un poder económico, que es “en primer lugar, un poder de poner la necesidad económica a distancia”. El mundo de la libertad artística institucionalizado en el museo es un mundo “arrancado, por el poder económico, de esta necesidad”: el “paradójico producto de un condicionamiento económico negativo”.

En otras palabras, según Bourdieu, lo estético y sus instituciones presuponen “una distancia con respecto al mundo [...] que constituye el principio de la experiencia burguesa del mundo”.¹² Una experiencia del mundo que (aun a riesgo de sugerir una correspondencia demasiado directa) podríamos decir que comparten los mecenas de los museos de arte, antiguos propietarios de buena parte de sus colecciones y, muy en la tradición norteamericana, asimismo fundadores y patrocinadores de dichas instituciones.

El poder simbólico particular de lo estético reside en la casi completa circularidad de su esencialismo: otra clase de cierre institucional, quizá; otra especie de prisión. Como repetidamente demuestra Bourdieu en *La distinción*, la disposición a la experiencia estética es un claro producto de unas condiciones económicas y sociales como

¹¹ *Ibid.*, p. 505.

¹² *Ibid.*, pp. 51-53.

son “la edad, la clase social y la educación”. Ahora bien, dicha disposición existe como manifestación de tales condiciones precisamente en la medida en que niega y se distancia de ellas afirmando la “atracción inmediata” de la superficie, la figura, el color y la forma. Y es ese distanciamiento el que define la experiencia que produce. Lo estético es, por tanto, el producto perfecto de una determinación: nos libera justamente a través de la negación de las determinaciones (negativas) de la libertad, esa misma libertad de la cual es el “producto paradójico”.

Como todas las ideologías esencialistas, lo estético ejerce su seducción valiéndose de un engaño cruel: la promesa de que los placeres y las satisfacciones, ventajas y capacidades –en una palabra, las libertades– determinadas por unas condiciones sociales y económicas particulares pueden alcanzarse gracias a un esfuerzo individual de la mente y a un adiestramiento tenaz del cuerpo. Hacer que los visitantes de un museo sean “liberados de la ‘lucha impuesta por las necesidades materiales’”, como prometía en 1922 un folleto del Museo de Arte de Filadelfia, es algo que se lograría, entonces, no mediante la satisfacción de tales necesidades, sino a través de su distanciamiento, desplazamiento, dominio y renuncia a ellas: una liberación que se conseguiría no mediante la sumisión a la omnipotencia de la mirada vigilante del poder, sino a la omnipotencia de la mirada neutralizadora del esteta institucionalizada en los museos de arte.¹³

Le dan al edificio calidez y una sensación acogedora. Así es como el atrio central intenta que usted se sienta a gusto y le prepara para lo que es el objetivo del edificio: el arte que alberga.

Pero los museos han dejado de ser así. No son ni ascéticos ni silenciosos ni tranquilos, sino cálidos, acogedores, abiertos a la calle y repletos de vida cotidiana. Y tampoco son sólo para las clases medias y altas, mejor educadas, sino que a ellos acude la gente más diversa con los más diversos intereses y razones para estar allí. “El museo es realmente un espacio libre. La gente hace lo que quiere”, desde “dormir hasta ver obras de arte, pasando por comer [...] o encontrarse con otras personas”.¹⁴

¹³ Citado en Fraser: “De visita por el museo”, *op. cit.*

¹⁴ En palabras de Terence Riley, conservador jefe del área de arquitectura del Museum of Modern Art, en Hal Foster *et al.*, “The MOMA Expansion: A Conversation

Puede ser que el esteticismo aún esté presente en algún rincón moderno de la colección, pero el visitante también encuentra arte pop, y hasta cultura pop –moda, películas y motocicletas– además de arte contemporáneo en toda su diversidad: no sólo pintura sino también performance, fotografía, arte digital, grandes planchas de hierro oxidado y cachorros monumentales hechos de flores.

Y lo que es más importante, los museos ya no dejan a sus visitantes a merced de un arte tan exigente, complejo y desconcertante. Aprendiendo de estudios tan pioneros como *The Love of Art*,¹⁵ los museos ofrecen actualmente una amplia gama de materiales y programas educativos para servir de guía por el museo a los visitantes con pocos conocimientos de arte.

Como es el caso de esta misma audioguía.

Y ahora...

Observemos más de cerca una de las columnas revestidas de piedra. Si se para de espaldas a la entrada verá una a mano derecha sustentando una gran caja de piedra que, en realidad, contiene una pequeña sala. Acérquese. La columna está revestida con placas de piedra caliza. Pásele la mano por encima. Mire de refilón su superficie y comprobará lo lisa que es.

Como muchos otros visitantes, obedientemente paso mi mano por los paneles de piedra. Sí, se siente lo suaves que son. Aprieto mi cuerpo contra la columna. Me levanto el vestido y empiezo a frotarme contra las “sensuales curvas”. Nadie se mueve para impedírmelo: ni los guardias de seguridad (hombres de uniforme armados) que patrullan por los pasillos-arterias, ni las azafatas de sala (vestidas con falda gris, elegantes chaquetas rojas y unos vistosos pañuelos de seda cuidadosamente anudados de tal modo que en las solapas la palabra “seguridad” se distinga claramente); al fin y al cabo sólo estoy siguiendo una sugerencia de la audioguía oficial. Entonces alguien saca una cámara para tomar una foto y de inmediato el ofensivo aparato se ve rodeado por un enjambre de mujeres de rojo.

Según parece, la libertad todavía tiene sus límites.

La amenaza de atentados por parte de ETA explica la presencia de

with Terence Riley”, *October*, núm. 84 (primavera de 1998), pp. 3-30.

¹⁵ Pierre Bourdieu et al., *The Love of Art: European Art Museums and Their Public*, 1969, Stanford, Stanford University Press, 1991. Edición en español: *El amor al arte. Los museos europeos y su público*, Barcelona, Paidós, 2003.

una máquina de rayos x junto al mostrador de la consigna, así como la de guardias armados en las pasarelas. La explanada situada frente al museo lleva el nombre de un policía asesinado en ese mismo lugar por miembros de ETA a los que sorprendió cuando colocaban una bomba en una jardinera dispuesta para la ceremonia de inauguración. De todos modos, la principal tarea de los guardias y azafatas parece consistir en evitar que la gente grabe en video o tome fotos del arte y la arquitectura del museo. Se anima a los visitantes a que acaricien los muros, pero tienen estrictamente prohibido fotografiarlos. El museo es agresivo en el ejercicio de sus derechos sobre la imagen del edificio y ha amenazado con emprender acciones legales contra las reproducciones no autorizadas. Cuando un artista local que tiene una tienda de pasta empezó a vender macarrones secos con la forma del edificio de Gehry la respuesta de los abogados del museo fue inmediata y clara: o dejaba de fabricar aquel macarrón o sería demandado.¹⁶

Ese control de la imagen se percibe en otros aspectos del interior del museo. Del mismo modo que las azafatas de sala y el personal de información van impecablemente ataviados y que su actitud y comportamiento se ajustan estrictamente a las normas fijadas en un manual de empleados, el museo está impoluto. Según se dice, las paredes blancas se retocan a diario. Los cristales están siempre resplandecientes y el suelo también parece tan limpio como para acariciarlo. En su conjunto, la seguridad, hospitalidad corporativa y el brillo le dan al vestíbulo un aire mezcla de hotel para ejecutivos y de aeropuerto. No faltan más que los carritos cargados de maletas, que por lo demás tampoco llamarían mucho la atención en un museo que se precia de que entre el 85 y el 90% de sus visitantes provienen de fuera de la comunidad.

¹⁶ Carta del despacho de abogados Uría & Menéndez a Fausto Grossi (Bilbao, 4 de julio de 2000) que el artista dio a conocer como parte de su proyecto artístico. El hecho de que Fausto Grossi se llevase un varapalo por unos macarrones mientras que yo puedo exhibir impunemente un video rodado en el museo con cámaras ocultas –y hasta en unas jornadas organizadas por el propio Guggenheim (“Museum as Medium”, México D.F., abril de 2002)– es un ejemplo perfecto de cómo los museos corporativizados y un mundo del arte “famoso” se confabulan para privatizar principios universales como la libertad de expresión, que cada vez más aparecen como algún tipo de privilegio. Para una discusión detallada de estas cuestiones, véase mi “A ‘Sensation’ Chronicle”, *Social Text*, núm. 67, 2001, pp. 127-156.

Paradójicamente estas curvas tan sensuales han sido creadas con tecnología informática.

Si la disciplina impuesta por el museo de arte ha sido siempre, en algún sentido, un orden de libertad, lo que el Guggenheim de Bilbao representa quizá no sea tanto la trasgresión del orden y la disciplina del museo de arte como la imposición de otro tipo de libertad: el “producto paradójico”, tal vez, de un nuevo conjunto de condiciones sociales y económicas.

El Guggenheim Bilbao se ha convertido inevitablemente en el ejemplo del éxito de los planes de rehabilitación urbana estimulados por museos. Creado con el apoyo del gobierno conservador del Partido Nacionalista Vasco (PNV) y con una financiación pública de hasta 150 millones de dólares aportados por distintos departamentos del gobierno de la Comunidad Autónoma del País Vasco, el Guggenheim Bilbao es menos el resultado de una política cultural que el producto de una política económica.¹⁷ Como es sabido, la degradación social, económica y medioambiental de Bilbao había alcanzado proporciones catastróficas hacia mediados de los años noventa. Tras el hundimiento de la minería, la industria siderúrgica y los astilleros, el área metropolitana había perdido en las dos décadas precedentes un 20% de su población y un 47% de los empleos industriales. La tasa de natalidad había descendido casi a la mitad, hasta un 7.4 por cada mil habitantes. Se estimaba que la superficie industrial abandonada era de 465 hectáreas, y en algunos municipios suponía hasta el 50%.

¹⁷ Respecto a la suma abonada por el gobierno vasco, véase Kim Bradley, “The Deal of the Century”, *Art in America* (julio de 1997), p. 48.

Que el Guggenheim de Bilbao ha sido el producto de una política económica y no cultural es una respuesta al enigma de por qué un partido nacionalista gobernante en una de las regiones más nacionalistas del mundo habría de gastarse 150 millones de dólares en un museo donde casi con total seguridad su cultura “nacional” no tendría presencia. Otra respuesta es que el museo también puede ser considerado producto de una política de relaciones internacionales. Con el proyecto del museo, el PNV intentó una operación de globalización anti-Madrid al saltarse los cauces de la política cultural española y establecer una relación directa con una organización internacional como es la Fundación Solomon R. Guggenheim. Al parecer el PNV entiende muy bien los mecanismos de la esfera pública global, que no viene definida por los estados-nación, sino por unos centros financieros y culturales para los que las fronteras nacionales son cada vez menos relevantes, especialmente en el contexto de una Europa unificada. Analizar el Guggenheim de Bilbao como producto de un nacionalismo neoliberal por parte del PNV sería un interesante tema para otro estudio.

Valles enteros estaban devastados por la polución; había montes salpicados de balsas tóxicas creadas al inundarse las minas a cielo abierto; la ría había quedado reducida a un cauce de espumeante lodo naranja. Y como remate, no menos importante, Bilbao era el centro metropolitano de una región golpeada por un movimiento separatista que desde los años sesenta se había cobrado ya más de 800 vidas.¹⁸ El Museo Guggenheim de Bilbao se convirtió en la piedra angular de un plan para cambiar la ciudad de arriba abajo: restaurando su imagen, revitalizando su economía y transformándola, si no en una metrópoli global, sí al menos en una ciudad internacionalmente competitiva en las áreas de la cultura y los servicios avanzados.

El alcance de las ambiciones del gobierno vasco queda de manifiesto en el *Plan Estratégico para la Revitalización del Bilbao Metropolitano* esbozado por Bilbao Metropoli-30, un grupo creado con capital público y privado para promover la regeneración de la urbe.¹⁹ En este plan el Guggenheim forma parte de una serie de iniciativas como la revitalización de la Bolsa, la ampliación del puerto, un metro de nueva planta diseñado por Norman Foster, un nuevo aeropuerto de Santiago Calatrava, el nuevo Palacio Euskalduna de Congresos y de la Música, diseñado por Federico Soriano y Dolores Palacios, el Instituto Europeo de Software y el Parque Tecnológico del País Vasco. Otros proyectos eran la nueva estación central ferroviaria de James Stirling y, muy próxima al museo, la zona de Abandoibarra, una superficie de 30 hectáreas a orillas del río que, diseñada por César Pelli, se destinaba a servicios avanzados, viviendas de alto *standing*, locales comerciales y centros de ocio y cultura.²⁰

La “centralidad cultural” es uno de los “ocho temas críticos” identificados por el plan “que permitirá al Bilbao Metropolitano competir con éxito en el sistema europeo de ciudades”. “Centralidad cultural”

¹⁸ Véase Mark Kurlansky, *The Basque History of the World*. Nueva York, Walker Publishing Company, 1999; Joseba Zulaika, “‘Miracle in Bilbao’: Basques in the Casino of Globalism”, en William A. Douglass *et al.* (eds.), *Basque Cultural Studies: Basque Studies Program Occasional Papers Series*, núm. 5, 2000, pp. 265-274; Arantxa Rodríguez *et al.*, “Bilbao: Case Study 2”, *Urban Redevelopment and Social Polarisation in the City (URSPIC)*, Unión Europea en colaboración con el Departamento de Economía Aplicada de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Bilbao, <www.ifresi.univille1.fr/PagesHTML/URSPIC/Cases2/Bilbao/BILBAO2.htm>.

¹⁹ Rodríguez *et al.*, “Bilbao: Case Study 2”, *op. cit.*; Bilbao Metropoli-30: *Plan Estratégico para la Revitalización del Bilbao Metropolitano*, 1998, en <www.bm30.es./plan/pri_uk.htm> (11 de enero de 2005).

²⁰ Bilbao Metropoli-30, *Plan Estratégico*, *op. cit.*

significa que “su ventaja competitiva frente a las ciudades de su entorno vendrá determinada por su nueva situación como núcleo cultural de dimensión internacional”, constituyendo “un obligado punto de referencia de los circuitos e industrias culturales que se desarrollan a nivel internacional”.²¹ Esta “centralidad cultural” aparece vinculada a la expansión del turismo, a la capacidad de la ciudad para atraer congresos y ferias y, fundamentalmente, a la creación de un entorno favorable para el desarrollo de servicios avanzados.

Cuando el Museo Guggenheim abrió sus puertas a orillas del Nervión en 1997 el área metropolitana de Bilbao parecía estar en vías de lograr la renovación económica prevista en los planes estratégicos. Según un estudio hecho a partir de indicadores de 1996 y realizado por Arantxa Rodríguez, Galder Guenaga y Elena Martínez, los empleos en el sector servicios ya habían compensado en gran parte los puestos de trabajo industrial perdidos entre 1975 y 1996, con un incremento de su participación en la economía desde el 41.7% hasta el 65.2%, en tanto que la industria de fabricación había descendido del 45.5% al 26.9%.²² Con todo, los servicios, y especialmente el empleo en el sector de servicios avanzados, se hallaban fuertemente concentrados en Bilbao y en las localidades históricamente más prósperas de la margen derecha del Nervión. En las zonas industriales de la margen izquierda, tradicionalmente de clase obrera, el desempleo y las tasas de pobreza habían seguido aumentando. La reestructuración económica del área metropolitana de Bilbao no solamente parecía reproducir y recrudecer “viejas pautas de diferenciación entre los habitantes de ambas orillas”, sino que además estaba produciendo “nuevas formas de exclusión social y espacial, un declive demográfico, el crecimiento del desempleo y un aumento de los niveles de pobreza”. Según el análisis avanzado por el estudio, las altas tasas de desempleo “son tan sólo el efecto más visible de una dinámica más profunda ligada a una mayor desregulación y a la flexibilización del mercado de trabajo”, que corrían en paralelo a la expansión de los servicios: “la precarización de las condiciones de trabajo, como se evidencia en la proliferación de formas debilitadas de relación laboral (contratos a tiempo parcial, temporales, intermitentes, etc.), tiene aún más importancia”.²³

²¹ *Ibid.*

²² Rodríguez *et al.*, “Bilbao: Case Study 2”, *op. cit.*

²³ *Ibid.*

Debido a la forma en que la superficie de la columna se curva, cada una de sus placas es ligeramente distinta de las otras. No hay dos que sean iguales. Y lo mismo ocurre con todos los muros curvos del edificio.

Saskia Sassen comienza uno de los capítulos finales de *Cities in a World Economy* con una pregunta: “¿Qué impacto tiene el predominio de los servicios financieros y productivos sobre la estructura social y económica general de las grandes ciudades?”²⁴ El tránsito de la economía del Bilbao metropolitano hacia el sector terciario muestra todos los signos de las pautas de incremento de la polarización social analizadas por urbanistas como Sassen. Cuando la fabricación era el sector puntero de las economías urbanas, eran más fáciles la sindicalización y otras formas de influencia política obrera.²⁵ Al tratarse de una economía basada en el consumo doméstico, los niveles salariales tenían importancia. En la actualidad “algunos elementos del proceso de trabajo que hasta hace apenas diez años se realizaban en la fábrica [...] han sido sustituidos por una combinación máquina/empleado de servicios o empleado/ingeniero”, por lo general a través de la informatización. El trabajo que antaño era una “producción estandarizada y masiva, hoy en día se caracteriza cada vez más por la personalización, la especialización flexible, las redes de subcontratación y la informalización del trabajo”. Los regímenes económicos “centrados

²⁴ Saskia Sassen, *Cities in a World Economy*, Thousand Oaks, Londres y Nueva Delhi, Pine Forge Press, 2000, 2a. ed., p. 117.

²⁵ Sería importante señalar aquí que además del conocido historial de separatismo nacionalista militante, el País Vasco y Bilbao en particular tienen asimismo una larga historia de actividad sindical y de política socialista. Bilbao acogió una de las asambleas iniciales de la Primera Internacional; allí tuvieron lugar el primer congreso en España del Partido Socialista y la primera huelga general de la península Ibérica, y también de allí salió Dolores Ibárruri, *la Pasionaria*. Durante la primera mitad de los años setenta más del 35% de todos los conflictos laborales en España se produjeron en el País Vasco. Y aunque el viejo capital financiero e industrial vasco que respalda al PNV se haya podido doler del ocaso del poder industrial bilbaíno, no es probable que haya derramado una sola lágrima por la desaparición de sus sindicatos. De todos modos, para ser justos con el PNV, fue el PSOE el que desde Madrid apostó por una política de “liberalización” de una industria pesada vizcaína que durante el régimen de Franco había estado subvencionada. Esa política no fue ajena a la afiliación en partidos de izquierda radical y nacionalistas de algunos socialistas decepcionados, entre ellos bastantes inmigrantes llegados en tiempos de Franco de otras partes de España y sus descendientes.

Véanse Cyrus Ernesto Zirakzadeh, *A Rebellious People: Basques, Protest, and Politics*, Reno y Las Vegas, University of Nevada Press, 1991, pp. 54-55, 65; John Hooper, *The New Spaniards*, Nueva York, Penguin Books, 1995.

en la producción y el consumo masivos” redujeron las “tendencias sistémicas hacia la desigualdad”. Y lo mismo ocurrió, añade Sassen, “con las formas culturales que acompañaban dichos procesos”.²⁶

¿Y con las formas culturales que acompañan a los nuevos procesos de producción?

Durante mucho tiempo los museos de arte estuvieron considerados como instituciones fundadas en oposición a la cultura popular de masas. En Estados Unidos, los artículos de fabricación barata, el jazz, la revista y la literatura *pulp* están entre las formas emergentes de cultura popular que mencionaban los primeros documentos del Museo de Arte de Filadelfia. Contra esos males culturales, filántropos y reformistas intentaron imponer mediante los museos sus formas culturales particulares y exclusivas como la única cultura pública legítima. ¿Acaso las tendencias actuales hacia la popularización de los museos de arte representan la quiebra de este proyecto? Muchos observadores creen que sí e incluso ofrecen como ejemplo de ello algunas de las concurridísimas exposiciones que ha presentado el Guggenheim: entre ellas *El arte de la motocicleta*, *Giorgio Armani* o la retrospectiva de Norman Rockwell. Pero lo que exposiciones de este tipo probablemente representan, sobre todo en el contexto de museos que, como el Guggenheim, se promocionan mediante agresivas campañas publicitarias en los medios de comunicación, no es la popularización del museo, sino más bien lo contrario: un nuevo sometimiento de los bienes culturales producidos para la distribución y el consumo masivos a los modos de apropiación distintivos y exclusivos que, en última instancia, señalan la diferencia entre alta y baja cultura, entre cultura elitista y cultura popular.

En el interior de estos museos de arte cada vez más populares, los bienes culturales son sometidos a un proceso de inversión simbólica. Por un lado, la cultura “popular” se articula en el interior de aquellos sistemas de percepción, apreciación y clasificación distintivos, y social y funcionalmente neutralizadores, que definen la apropiación estética. Por otro lado (y al mismo tiempo), se insertan estas formas de apropiación exclusivas y excluyentes en las redes culturales populares, mientras que el propio museo de arte se convierte en una institución cada vez más “popular”. Y, dado que la neutralización simbólica efectuada por los museos es inseparable de la neutralización económica que define su carácter público, este sistema distintivo se separa de las

²⁶ Sassen, *Cities in a World Economy*, *op. cit.*, pp. 118-119.

condiciones sociales de su producción y realización. El resultado no es la democratización del museo sino la mercantilización masiva de unos gustos elevados que reflejan determinadas condiciones económicas bajo una forma simbólica fundamentalmente irreconocible.²⁷

Los objetos y ambiente únicos, personalizados e individualizados que el Guggenheim representa arquitectónicamente y que a la vez contiene, pueden entenderse como unos productos ejemplares de los procesos de producción dominantes en el nuevo régimen económico. Podría ocurrir, también, que la mercantilización masiva de unos gustos únicos, distintivos y elevados que están llevando a cabo museos cada vez más populares fomente una mayor demanda, por parte del consumidor, de productos y servicios aún más individualizados, demanda que a su vez contribuiría a la expansión de los procesos de producción –y de las relaciones laborales– necesarias para poder suministrarlos.

Si estas placas se hubiesen fabricado por métodos convencionales, el museo todavía estaría en construcción y el coste sería astronómico. Sin embargo, fueron cortadas y acabadas por robots operados mediante un programa informático ideado para el diseño de aviones. Para un ordenador los problemas matemáticos que se plantean al encajar todas las piezas de este enorme rompecabezas son sencillísimos.

Si entonces los museos, como escribe Bennett refiriéndose a las exposiciones universales de finales del siglo XIX, siempre han servido “menos como mecanismos de educación técnica de las clases trabajadoras que como instrumentos para idiotizarlas frente a los productos reificados de su propio trabajo”, el Guggenheim de Bilbao existiría como un monumento a la obsolescencia de este trabajo.²⁸ Todo el museo es un producto de ordenadores y robots, de la obsesión y la magia, de la fantasía y la imaginación, de la pericia y la libertad. Es el producto de un mundo donde el trabajo humano de producción no existe.

La construcción del Museo Guggenheim Bilbao empezó en 1993 a orillas del Nervión, no muy lejos aguas arriba de los antiguos astilleros navales Euskalduna, cuyas instalaciones fueron cerradas a finales de los años ochenta en medio de violentas protestas que se saldaron con la muerte de un manifestante. El Palacio Euskalduna de Congresos y

²⁷ Véase mi “A ‘Sensation’ Chronicle”, *op. cit.*

²⁸ Bennett, “The Exhibitionary Complex”, *op. cit.*, p. 81.

de la Música, que ahora ocupa esos terrenos, se diseñó de tal forma que tuviera el aspecto de un buque varado. Entre el palacio y el museo se extienden las 30 hectáreas del área de desarrollo de Abandoibarra.

La fuerte oposición que encontró el museo durante su etapa de planificación parece haber dado paso a la aceptación de sus efectos positivos sobre la imagen de la ciudad y su contribución a la regeneración urbana. Aunque las interpretaciones de las cifras difieren, se afirma que en su primer año de funcionamiento el museo generó una actividad económica que elevó un 0.47% el producto interior bruto del País Vasco y contribuyó al mantenimiento de 3800 puestos de trabajo, en su mayoría vinculados al turismo. Incluso si estas cantidades fuesen menores, la inversión pública en el museo se habría recuperado en tan sólo tres años gracias al aumento de los ingresos fiscales. Bilbao y el País Vasco aparecen cada vez más en los medios internacionales por asuntos que ya no guardan relación con el terrorismo. Y si bien las entradas de capital extranjero no parecen haber progresado significativamente, el papel crucial del museo y de los proyectos conexos de rehabilitación urbana en la transformación de Bilbao no ha de calibrarse solo en términos de inversión directa. Como señalan en su análisis Rodríguez y compañía, al combinar en el mismo centro de la ciudad la cultura, el ocio, el comercio, los servicios avanzados y las viviendas de alta gama, se “ponen las bases para un nuevo modelo de identificación colectiva fundado en los estilos de vida y las aspiraciones de los grupos de poder emergentes y la nueva élite urbana”.²⁹

A la mayoría de los vecinos de Bilbao les resulta difícil imaginar que las exposiciones del museo sean, como sugiere Bennett hablando de los museos del siglo XIX, lecciones de orden cívico. Los habitantes de la ciudad apenas entran en él (sólo entre un 10 y un 15% del total son visitantes locales). El museo como tal, con su caos de curvas y superficies, serviría más bien de lección y ejemplo del *trastorno* causado en las vidas de los ciudadanos por un nuevo régimen económico. Son otros, sin embargo, quienes se benefician de las promesas de ese régimen. Considerado como lugar de trabajo, el museo proporciona una prueba de la clase de empleos que puede esperarse que traiga la nueva economía. El personal de información lo forman becarias que trabajan por menos del salario mínimo y son proporcionadas por la Escuela de Turismo de la Universidad de Deusto, situada enfrente, al otro lado de la ría. Los guías trabajan como autónomos y casi siempre son estudian-

²⁹ Rodríguez *et al.*, “Bilbao: Case Study 2”, *op. cit.*

tes. Las azafatas y los guardas pertenecen a empresas subcontratadas. A los encargados de los montajes se los contrata por exposiciones individuales, sin subsidio de paro ni seguro contra accidentes. No es precisamente el tipo de empleos que pueda proporcionar a los habitantes de la ciudad una base material para alcanzar las nuevas libertades que representa el museo. Antes bien impone otra clase de “libertades”: la libertad de trabajar por cuenta propia, la libertad del trabajo temporal y los horarios flexibles, la “libertad” de la inseguridad. Sin embargo, también son justamente el tipo de empleos flexibles, a tiempo parcial y relacionados con el arte que prefieren tradicionalmente los artistas, que quieren disponer de tiempo para “materializar con mayor libertad los productos de su imaginación”.

Es un procedimiento muy novedoso que podría llegar a suponer una revolución en la forma de trabajar de los arquitectos, puesto que les permitirá materializar con mayor libertad los productos de su imaginación y al mismo tiempo abaratar los costes y mejorar la calidad.

Hal Foster concluye su ensayo “Master Builder” (2001) dirigiendo una pregunta a la arquitectura de Gehry y después a sí mismo: “¿Y en qué consiste esta visión de la libertad y la expresión” que tantos admiradores de la obra de Gehry proclaman? “¿Es perverso por mi parte encontrarla perversa, incluso opresiva?” Y Foster responde:

Es opresiva porque, como Freud sostenía hace mucho tiempo, el artista es la única figura social a la que se permite ser libremente expresiva en primer lugar, la única exenta de muchas de las renuncias instintivas a las cuales estamos sometidos la mayoría de nosotros como algo de lo más natural. De ahí que su expresión libre implica nuestra inhibición no libre, lo cual equivale a decir que su libertad es sobre todo un privilegio.³⁰

Ahora bien, según Freud a cambio de esas satisfacciones de los instintos el artista debe pagar un precio, el de su alejamiento de la realidad.³¹ El arte se convierte en lo que Bourdieu llamaría una profe-

³⁰ Hal Foster, “Master Builder”, *Design and Crime (and Other Diatribes)*, Londres, Verso, 2002, pp. 40-41. Edición en español: “El maestro constructor”, *Diseño y delito*, Madrid, Akal, 2004, p. 40.

³¹ Sigmund Freud, “Formulations Regarding the Two Principles in Mental Functioning”, en Philip Rieff (ed.), *General Psychological Theory*, Nueva York, Collier Books, 1963, pp. 21-28.

sión de fantasía social. Para el artista esas posiciones flexibles y esas relaciones individualizadas “vagas y mal definidas, mal localizadas en el espacio social” no resultarían tan atractivas si no “dejaran un margen tan grande a sus aspiraciones”.³² Y si el “privilegio” de la libertad –de la inestabilidad– estuvo antes reservado a los artistas y los intelectuales, ahora se extiende a todo un abanico de ocupaciones relacionadas con los servicios y aun más allá. Es decir que ya no somos sólo los artistas (y los mecenas) quienes proyectamos en nuestras fantasías las incertidumbres acerca de nuestro futuro. Esas fantasías se han confundido ya con lo que Bourdieu llamó la “utopía [neoliberal] de la explotación ilimitada”: un sistema de inestabilidad estructural no sólo en el empleo, sino en la “representación de la identidad social y de sus legítimas aspiraciones”.³³ Gracias a la publicidad cada vez más notoria generada por instituciones como el Guggenheim, los artistas (y algunos arquitectos) se han convertido ahora en las chicas y chicos anuncio de las delicias de la inseguridad, la flexibilidad, las indemnizaciones económicas en diferido, la alienación social, el desarraigo cultural y el desplazamiento geográfico, como si tan sólo fuese cuestión de elegir un estilo de vida sexy y rumboso.

En el contexto de los regímenes económicos neoliberales el museo de arte aparece como un lugar privilegiado para evaluar la precarización del trabajo. A través de las representaciones del arte y de los artistas, de la arquitectura y los arquitectos, de la flexibilidad, la espontaneidad, los productos a medida, las relaciones individualizadas de producción e incluso la propia inseguridad se presentan como valores positivos, como fuentes de creatividad, dinamismo y crecimiento. Los productos del recorte de poderes se transforman en promesas de libertad y placer no imaginados antes.

Ahora vuélvase hacia su derecha y observe la torre de cristal que acoge dos de los ascensores. Su superficie acristalada también se curva, y ello se logra una vez más mediante paneles ensamblados, que en esta ocasión se superponen como las escamas de un pez.

³² Bourdieu, *La distinción*, *op. cit.*, p. 155.

³³ Pierre Bourdieu, “L’essence du néolibéralisme”, *Le Monde diplomatique* (marzo de 1998), p. 3; Bourdieu, *La distinción*, *op. cit.*, p. 156. Tal vez sea en este sentido en el que la idea de libertad representada por Gehry responde efectivamente a “la lógica cultural’ del capitalismo avanzado”, tal como sugiere Foster en “El maestro constructor”, *op. cit.*, p. 41.

¿Por qué los museos de arte moderno y contemporáneo se han convertido en herramientas predilectas de los proyectos de regeneración y desarrollo urbanos? ¿Cómo es posible que unas formas culturales que hasta los propios museos reconocen que son “difíciles, exigentes y desconcertantes”, unas formas culturales que por lo general se identifican con el dogmatismo, el elitismo y la exclusión, unas formas culturales ridiculizadas en los medios de masas y sometidas periódicamente a la censura, al vandalismo y a la protesta, cómo es posible, digo, que semejante cultura se sitúe en el centro de planes de desarrollo multimillonarios cuya lógica se basa en la capacidad de atraer a un gran número de visitantes y la atención de los medios internacionales?

La pregunta ha recibido respuestas, aunque sólo para llegar a la conclusión de que hace falta volver a plantearla.³⁴ ¿Es que un museo de arte contemporáneo no ofrece más que una conjunción particular de atributos a semejanza del perfil de un producto que se ajustase al perfil de un público específico, de un mercado codiciado o de un sector económico concreto?

Tal vez pudiera despejarse el debate condensándolo en una lista de atributos sustanciales cuya suma refleje el conjunto de contradicciones del museo de arte. Una lista así nos proporcionaría bastante información. Revisando el texto de nuestro recorrido guiado podríamos poner la palabra “libertad” en cabeza de la lista. Luego vendrían “abierto”, como el espacio del atrio central y el plano del museo; y “flexible”, como los usos que se ha dado a los materiales del edificio y como el flujo de nuestro movimiento por sus entrañas. Un flujo que podemos llamar “dinámico, movedizo, automodificable”. Que nos permite experimentar el “futuro” de los museos, de la cultura y de la producción en toda su “novedad”. Que deja margen para el “crecimiento”: el crecimiento de la institución y de su arquitectura hasta escalas potentísimas; nuestro crecimiento como “individuos”; el crecimiento, quizá, del propio “individualismo” bajo las singulares formas, espacios y objetos del museo en toda su “diversidad” y populismo “democrático”.

³⁴ Para un repaso a las distintas perspectivas acerca de esta cuestión, véase Evdoxia Baniotopoulou, “Art For Whose Sake? Modern Art Museums and their Role in Transforming Societies: The Case of the Guggenheim Bilbao”, *Journal of Conservation and Museum Studies*, núm. 7 (noviembre de 2001).

Y no se trata de una metáfora gratuita. Frank Gehry, el arquitecto que diseñó este edificio, siempre ha hallado inspiración en los peces.

Mi lista, en realidad, la he tomado prestada. Los términos están sacados de un “esquema ideológico” de la retórica del neoliberalismo que compusieron Pierre Bourdieu y Loïc Wacquant. Cada uno de los términos figura en una serie de oposiciones:

Estado	mercado
represión	libertad
cerrado... ..	abierto
rígido	flexible
inmóvil, fosilizado	dinámico, movedido, automodificable
obsoleto, anticuado	futuro, novedad
estasis	crecimiento
grupo, <i>lobby</i> , holismo, colectivismo ...	individuo, individualismo
uniformidad, artificialidad	diversidad, autenticidad
autocrático (“totalitario”)	democrático*

El único término que no he incluido es el primero, “mercado”, una voz a la cual se refieren, directa o indirectamente, todas las demás de la columna de la derecha. Yo añadiría un último par a la serie de oposiciones: local y global.

Las fantasías de libertad vendidas por el Guggenheim Bilbao pueden sin duda leerse como manifestaciones simbólicas de una liberación del orden nacional, cívico o comunitario; de la tradición cultural y de la determinación social; de la reglamentación política y económica en las que se basan los programas neoliberales. Son libertades que se materializan de manera creciente gracias a la movilidad global del capital, la producción y las élites transnacionales (entre las cuales figura un número cada vez mayor de productores culturales). Y son igualmente libertades que cada vez codician y disfrutan más no sólo los artistas y los patrocinadores individuales o empresariales de los museos, sino asimismo las entidades corporativas en las que muchos museos de renombre se han convertido.

Un ejercicio más revelador consistiría en pensar que los términos de la columna izquierda representan todo lo que los museos eran y ya no quieren ser: instrumentos del “Estado”; instituciones de confi-

* Pierre Bourdieu y Loïc Wacquant, “New Liberal Speak: Notes on the new planetary vulgate”, *Radical Philosophy*, núm. 105 (enero-febrero de 2001), pp. 2-5.

namiento y “represión”; estructuras arquitectónica y discursivamente “cerradas” que seguían unos “rígidos” modelos organizativos y conceptuales que hoy resultan tan “inmóviles” y “fossilizados” como sus “anticuadas” exposiciones del “pasado”. Y así sucesivamente.

Porque no, aquí no estamos tratando con una “metáfora gratuita”, sino con unas homologías extremadamente activas, homologías que cumplen su función de estructuración enlazando ámbitos aparentemente distantes, incluso enfrentados, mediante oposiciones de series paralelas, unas oposiciones que también servirían de motor del propio “dinamismo” que invocan.

Es una obsesión que se remonta a los días en que solía ir al mercado con su abuela para comprar una carpa viva que luego permanecía inmersa en la bañera de casa hasta el momento de prepararla. Al pequeño Frank le gustaba jugar con la carpa y así es como de algún modo la magia de las formas escamosas y sinuosas del pez se le inculcó en la sangre.

Lo mismo que Frank Gehry, nuestro “maestro constructor”, el “Más Grande Artista Vivo” (como lo llama Foster con guasa), los museos de arte contemporáneo están transformando lo viejo (la cultura, las ciudades, las economías) en nuevo, incluso a la vez que ellos mismos se transforman.

Los simpáticos recuerdos de las pintorescas prácticas de consumo preindustriales de la abuela se despliegan hasta convertirse en unos miembros cibernéticos gigantes. Las obsesiones, lejos de ser patologías, cobran realidad a escala monumental. Las metáforas gratuitas se transmutan en actividad. Se las hace trabajar como robots, como ordenadores que cumplen con su magia productiva sin necesidad del esfuerzo humano.

Si el Guggenheim Bilbao representa una forma institucionalizada de arte, eso no se debe a que Gehry esté considerado un artista y su edificio una escultura. Tampoco lo es, como Foster y otros han insinuado, en el sentido de que el museo haya “engatusado” al arte contemporáneo, lo haya acaparado y se lo haya tragado entero, recuperando y asimilando sus transgresiones.³⁵ El Guggenheim de Bilbao no es una forma ni más ni menos institucionalizada de arte que los “grandes museos de épocas pasadas”. Más bien es una dimensión diferente del arte que se ha convertido aquí en institución; una parcela

³⁵ Foster *et al.*, “The MOMA Expansion”, *op. cit.*

diferente, si se prefiere, del campo artístico, cuyos productos de la imaginación y la libertad corresponden a una parcela diferente, y dominante, dentro del campo del poder.

Si ahora mira usted hacia su izquierda, al otro lado de la columna que soporta la caja de piedra que hemos visto hace un momento, observará la entrada a un espacio enorme. Es la sala más grande del museo y, aunque no lo crea, se la conoce como la Sala del Pez debido a que la forma alargada y curvilínea de esta parte del edificio se inspira de nuevo en la anatomía de los peces. Pasemos a ella. Pero antes, pulse el botón de pausa del aparato hasta que estemos dentro.

Peter Lewis, presidente de la Fundación Solomon R. Guggenheim, la corporación madre del museo de Bilbao, se ha descrito a sí mismo y al director de la entidad, Thomas Krens, como “agentes del cambio”. “Aceptar el *statu quo* es la muerte anticipada. El cambio tiene valor en sí mismo, con independencia de que suponga o no una mejora.”³⁶

Hemos pasado ahora de un esteticismo institucional que alcanzó su culminación con la modernidad y los museos de arte moderno, a lo que podríamos llamar una *transgresividad* institucional: la manifestación museológica de las tradiciones de la vanguardia cuyos legados dominan actualmente el campo del arte contemporáneo. Desacreditado tanto en el campo del arte como en los museos, el arte por el arte ha sido reemplazado, como diría Peter Lewis, por el cambio por el cambio.

Es interesante conocer que, a diferencia de la mayoría de directores de museos, Thomas Krens no posee un doctorado en historia del arte. En lugar de eso tiene dos titulaciones superiores: un máster en arte de taller y otro en negocios.³⁷ Su apropiación de modelos de negocio rentables, así como su agresiva política de globalización mediante una red internacional de museos-sucursales, sus nexos con grandes empresas, acuerdos con gobiernos extranjeros y exposiciones de lujosos productos de consumo, han suscitado abundantes críticas. Bajo la dirección de Krens, la Fundación Solomon R. Guggenheim ha llegado a ser calificada de institución sin escrúpulos y comparada

³⁶ Citado en Martin Filler, “The Museum Game”, *The New Yorker* (17 de abril de 2000), p. 100.

³⁷ *Ibid.*

con compañías fraudulentas como Enron.³⁸ Aun así, y a pesar de las opiniones adversas, la fundación se ha convertido en el modelo a imitar dentro del mercado sumamente competitivo que es hoy el campo de los museos de arte. Y el argumento de más peso a favor de ese modelo lo constituye, por encima de todo, el éxito del Guggenheim de Bilbao.³⁹

Se encuentra usted en una sala de 3 200 metros cuadrados. Tiene 150 metros de largo y una altura que varía entre los 12 y los 25 metros. Y es que el arte contemporáneo es de muy grandes dimensiones. Hay obras de un tamaño enorme y este espacio ha sido diseñado para acoger las gigantescas piezas que ahora mismo están creando los artistas.

Thomas Krens ha dicho que “el crecimiento es casi una ley. [...] O creces y cambias, o mueres.”⁴⁰

Como ha señalado Foster, las gigantescas dimensiones que actualmente se dan, no sólo en los museos de arte contemporáneo sino también en las obras que éstos albergan, son elementos de la espectacularización del arte y de sus instituciones.⁴¹ Son dos puntos dentro de una lógica de expansión que se justifica y perpetúa por sí sola y dentro de la cual funcionan como manifestaciones simbólicas. El arte grande requiere grandes espacios. Los grandes espacios requieren la

³⁸ Jerry Saltz: “Downward Spiral: The Guggenheim Museum Touches Bottom”, *Village Voice* (19 de febrero de 2002), p. 65. Véase también Michael Brenson, *The Guggenheim, Corporate Populism, and the Future of the Corporate Museum*, Nueva York, The New School/Vera List Center for Art and Politics, 2002.

³⁹ Ahora ya está claro que la estrategia de expansión del Guggenheim es ante todo una estrategia financiera. Cuando alcanzó el acuerdo con el gobierno vasco, el museo se hallaba en serios apuros económicos.

Los principales recursos de la institución eran su colección y su imagen. Pero ¿cómo consigue un museo generar ingresos a partir de sus colecciones si la recaudación por entradas no basta? El Guggenheim ya había intentado desprenderse de algunas de sus obras provocando con ello una gran controversia. Pero en lugar de vender las obras de su colección, al museo se le ocurrió la idea de alquilarlas, y, lo que es más, de alquilarlas a sí mismo. Unos museos-sucursales costeados por gobiernos y empresas extranjeros, pero completamente dirigidos por los administradores de Nueva York, pagarían al Guggenheim por el privilegio de presentar las exposiciones y fondos del museo. Este no sólo rentabilizaría así sus colecciones, sino que obtendría además plusvalías gracias a su solvencia profesional y al poder creciente de su imagen de marca global. Como a tantas compañías de los años noventa, la estrategia de expansión del Guggenheim le permitió atraer nuevas inversiones con las que compensar el déficit de su gestión.

⁴⁰ Filler, “The Museum Game”, *op. cit.*, p. 104.

⁴¹ Foster, “Master Builder”, *op. cit.*; Foster *et al.*, “The MOMA Expansion”, *op. cit.*

presencia de arte grande. El arte y la arquitectura grandes y espectaculares atraen grandes públicos. Al gran público general, que tiene un gusto menos específico por las tradiciones particulares del arte y la arquitectura modernos y contemporáneos, le atraen el arte y la arquitectura grandes y espectaculares. Los museos necesitan grandes espacios para poder acoger el gran arte y las grandes exposiciones junto al gran público que ambos atraen. Los museos necesitan exposiciones grandes y arte grande para atraer a un público grande con el que obtener grandes ingresos y así poder construir espacios grandes donde organizar grandes exposiciones con un arte grande que atraiga un gran público...

El crecimiento de las dimensiones físicas de museos como el Guggenheim de Bilbao no es, sin embargo, otra cosa que el síntoma más visible del expansionismo museístico. También puede verse como una manifestación de las ambiciones institucionales y de las estrategias utilizadas para hacerlas realidad. No parece accidental que dos de los espacios museísticos más grandes de Europa, la Sala del Pez en el Guggenheim de Bilbao y el Turbine Hall en la Tate Modern, hayan sido creados por instituciones que buscan expandirse mediante la apertura de sucursales: la Tate en Gran Bretaña y el Guggenheim en todo el mundo.

En la actualidad el Museo Guggenheim Bilbao es sólo una sucursal más entre muchas otras de la franquicia de museos que se extiende desde San Petersburgo hasta Berlín pasando por Las Vegas, Venecia y, muy pronto, Río de Janeiro. La creciente expansión internacional de la red de sucursales de la Fundación Guggenheim ha convertido a ésta en el modelo de globalización a emular, demostrándose así que el museo global tiene un potencial de patrocinio mundial que los museos con una sede única jamás podrán pretender conquistar.⁴² Ese potencial supone la obtención del patrocinio de intereses locales públicos y privados en una mayor diversidad de ciudades y además resultar atractivos para aquellas empresas globalizadas que con sus aportaciones buscan llegar a mercados más amplios.

Como en tantos otros campos, en el de los museos uno de los efec-

⁴² Lisa Dennison, comisaria del Guggenheim, afirma que el “concepto de patrocinio global” es uno de los “grandes secretos” del éxito Krens. Las corporaciones “quieren patrocinar un museo que tenga sedes en tantos lugares como sea posible. Eso significa, en teoría, que se llega a más mercados”. Citada en Filler, “The Museum Game”, *op. cit.*, p. 105.

tos principales de la globalización ha sido su transformación en un mercado altamente competitivo. Antaño los museos podían estar relativamente seguros de la financiación local, ya fuera pública o privada, individual o empresarial. Las naciones amparaban su patrimonio. La filantropía cultural, vinculada históricamente a los movimientos reformistas urbanos, tendía a ser local, incluso en el caso de las corporaciones, que, simbólicamente al menos, actuaban movidas por un orgullo cívico. Es verdad que los museos desempeñaron un papel en las competiciones entre naciones, ciudades y élites regionales y que en tales competiciones había de por medio intereses económicos, políticos, sociales y culturales. Por lo general, sin embargo, los tipos de rivalidad existentes entre los propios museos solían estar fuertemente sublimadas y eran disputas marcadas por los criterios de la especialidad de cada museo, como conservación e investigación en el terreno del arte, la historia, la etnografía, la ciencia, etcétera.

Con el *thatcherismo* en el Reino Unido y el neoliberalismo en el continente europeo y otros lugares, durante las últimas décadas la extensión del modelo estadounidense de mecenazgo privado ha hecho que los museos dependan cada vez más de patrocinios de ese tipo. Al mismo tiempo, sin embargo, estos nuevos financiadores privados, especialmente empresas, aunque también fundaciones y unas élites de creciente movilidad, han experimentado un proceso de globalización que hace que se interesen menos por las instituciones locales. A ello se suma que el enorme aumento del número de museos ha impulsado la competencia a todos los niveles. La combinación de estos tres factores puede haber reestructurado de hecho todo el campo museístico. De todos modos, por mucho que la competencia entre los museos haya existido siempre, en estos momentos parece que la *supervivencia* de muchos de ellos depende de su capacidad para competir local, nacional y globalmente en busca de patrocinios y también de públicos.

Diríjase ahora al lado izquierdo de la sala y mire hacia el techo. Verá un soporte de luces...

Vale, este recorrido empieza ya a parecerme interminable. ¿De verdad hace falta que nos fijemos en los soportes de luces? Apago la audioguía y vuelvo al atrio central. Quiero darle otro buen repaso a las paredes.

III

PALABRAS DE ARTISTA



DECLARACIÓN DE ARTISTA*

Freud finalizaba un artículo titulado “Sobre la dinámica de la transferencia” con esta afirmación: “... pues, en definitiva, nadie puede ser ajusticiado *in absentia* o *in effigie*”.¹

Mi interés en la *site-specificity* (especificidad de lugar) viene motivado por esa idea. Mi compromiso con la crítica institucional parte del hecho de que como artista, y como escritora en la medida en que escribo, las instituciones artísticas y académicas son los lugares donde se sitúa mi actividad. El psicoanálisis determina en buena medida mi concepción de esos lugares como conjuntos de relaciones, aunque yo pienso en esas relaciones como sociales y económicas, además de subjetivas. Y el psicoanálisis define igualmente, en gran medida, lo que para mí es un imperativo tanto práctico como ético en el momento de trabajar específicamente para un lugar.

El imperativo práctico está bien representado por la afirmación de Freud. Si uno considera la práctica –es decir, la práctica crítica, la contrapráctica– como la transformación de unas relaciones sociales, subjetivas o económicas, entonces el mejor, y tal vez el único, punto de compromiso con esas relaciones está en su escenificación. La cuestión no es dilucidar esas relaciones –puesto que existen en otros lugares– sino cambiarlas.

Freud diría que lo importante es *no* repetir o reproducir dichas relaciones, sino procurar liberarse de ellas, uno mismo y los demás, mediante una intervención. Intervención que puede incluir una explicación, pero cuya efectividad se limita a las cosas que se hacen “reales y manifiestas” en el lugar concreto de su operación.

* *An Artist's Statement* se escribió con el objetivo de combinar la performance académica de mi conferencia y la performance artística de autopresentación en las “charlas de artista”. Se presentó por primera vez en el simposio *Place Position Presentation Public* en la Jan van Eyck Academie de Maastricht en abril de 1992. El texto se publicó en Ine Gevers (ed.), *Place Position Presentation Public*, Maastricht, Jan van Eyck Academie, 1993, pp. 60-70 [cat. exp.].

¹ Sigmund Freud: “Sobre la dinámica de la transferencia” [1912], *Obras completas*, XII, *Trabajos sobre técnica psicoanalítica y otras obras*, Buenos Aires, Amorrortu, 1992, p. 105.



FIGURA 10. Andrea Fraser, *An Artist's Statement* (captura de video), 1993. En el marco de las conferencias *The Aesthetic Field*, Hochschule für Angewandte Kunst, Viena. Cortesía de la artista.

Este límite define la dimensión ética de la *site-specificity*. Marca la frontera, no entre lo eficaz y lo ineficaz, sino entre la repetición y la intervención; entre la reproducción de las relaciones y la posible transformación de éstas.

“Nadie puede ser ajusticiado *in absentia* o *in effigie*.”

Con toda seguridad en esta declaración Freud escribe sobre sí mismo, o más bien sobre la posición del psicoanalista, que ha recibido la autorización de las instituciones del psicoanálisis y de la medicina para encargarse de ejercer las funciones de autoridad de que adolecen sus pacientes; autoridad para representarlos, para representar sus historias, su futuro, sus deseos, sus oportunas demandas, los criterios según los cuales serían capaces de verse aceptables.

Lacan escribió que Freud “reconoció en seguida que ese era el principio de su poder [...] pero también que ese poder no le daba la salida del problema sino a condición de no utilizarlo”.²

Toda intervención o interpretación acabará reproduciendo ese poder puesto que depende de él.

El límite impuesto por la ética del psicoanálisis a aquellas cosas

² Jacques Lacan, “The direction of the treatment and the principles of its power”, *Écrits*, Nueva York, Norton, 1977, p. 236. Edición en español: “La dirección de la cura y los principios de su poder”, *Escritos*, vol. 2. México, Siglo XXI, 2009, p. 570.

que se han hecho “reales y manifiestas” en el lugar de su operación es, por lo tanto, primero, un límite a los usos que se le puedan dar a ese poder –pues cualquier recurso a un exterior no sólo lo reproduciría, sino que extendería su campo de autoridad– y; segundo, un límite impuesto al psicoanalista en cuanto a la posición que se le otorga dentro de ese lugar, pues todo intento de desplazamiento únicamente lo oscurecería.

Así es como me gustaría entender la práctica artística: como una forma de contrapráctica dentro del campo de la producción cultural.

Las relaciones que yo querría transformar pueden ser, o bien relaciones en las que me siento víctima, o bien relaciones en las que me siento causante. La dimensión ética del imperativo de especificidad de lugar atañe por entero a mi condición de causante; es decir, al papel de agente y a la autoridad que se me concede como productora y como sujeto de discurso por las instituciones en las que funciono y de cuya autoridad me convierto en representante. No importa verdaderamente si soy autora o no, si mi estatus como agente es real o ideológico. La posición que ocupo en el desempeño de las funciones de mi profesión es la de productora, autora, agente. Y esa posición es absolutamente privilegiada. Soy la representante de la institución y la agente de su reproducción.

Así pues, en cuestiones de crítica institucional yo soy la causante. Y no puedo ser ajusticiada *in absentia*, *in effigie*.

Soy artista. Como artista tengo el doble papel de emprender, por un lado, la producción especializada de cultura doméstica burguesa, y por otro, la reproducción, relativamente autónoma, de mi propia subcultura profesional.

Decir que esta actividad es relativamente autónoma es decir que existe dentro de un campo “capaz de imponer sus propias normas sobre ambos: la producción y el consumo de sus trabajos”.³ Estas normas vienen determinadas por la historia de ese campo, y expresan, sobre todo, la primacía de las capacidades particulares que definen la especialización de mi actividad; esto es, la manipulación de la forma de, o las relaciones formales en y entre, objetos, representaciones y discurso.

³ Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* [1979], Cambridge, MA, Harvard University Press, 1984, p. 3. Edición en español: *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1999.

Si bien el hecho de que la cultura que yo produzco funciona como cultura doméstica burguesa, de que es un hecho histórico de mecenazgo económico, no por ello depende de ese mecenazgo. En la medida en que el conocimiento, la inclinación y las capacidades que requiere constituyen una “competencia cultural específica”, adquirida fundamentalmente gracias al “aprendizaje implícito” de un contacto prolongado, la cultura que produzco es inseparable del capital económico y educativo exigido para su consumo.

Los museos extraen esta cultura de su emplazamiento social. La función primordial de los museos de arte es la conversión de la cultura doméstica burguesa en cultura pública. Inducir los hábitos y maneras de apropiación de esa cultura en quienes todavía no tienen inclinación hacia ella es lo que constituye la educación pública que, al menos en Estados Unidos, define a los museos como instituciones educativas. Este desplazamiento es el mecanismo por el cual se imponen en la esfera pública las inclinaciones culturales adquiridas gracias al privilegio económico, y con ello por todo el campo social, como competencias culturales exclusivamente legítimas.

No obstante, el desplazamiento que los museos llevan a cabo no es realmente una extracción. La autonomía de mi campo de actividad, y su especialización dentro de las divisiones del trabajo cultural —es decir, mi distancia respecto a la clase cuya cultura produzco—, son las condiciones de su posibilidad.

Los museos hacen realidad esa posibilidad autorizando mi actividad dentro de la esfera pública. Los museos definen la cultura legítima y legitiman el discurso cultural, y me conceden a mí, y a otros individuos autorizados, una prerrogativa exclusiva para producir cultura legítima y para poseer una opinión legítima. Ellos dividen el campo de la cultura material en cultura legítima y cultura ilegítima, o más bien no-cultura, toda vez que a lo ilegítimo se le niega una función representativa en la esfera pública enmarcada por esas instituciones. Y ellos dividen al público creado por esta esfera en productores y no productores de cultura.

Si bien en algunos casos los museos se apropian de objetos, yo produzco objetos para ellos. Los museos privilegian este último grupo, el de aquellas obras producidas dentro de su discurso privilegiado y que confieren directamente a ese discurso la autoridad para describirlas. Éstos son los objetos producidos como cultura común de los sujetos de ese discurso; la cultura doméstica de los patrocinadores que se los apropian materialmente y la cultura más o menos profesional de la

clase, definida por el capital educativo, que se los apropia simbólicamente. Algunos museos privilegian el modo de apropiación definido por la clase económica, el aprendizaje doméstico sistematizado como conocimiento experto, y ofrecen para su emulación maneras de relacionarse con los objetos artísticos: cómo y durante cuánto tiempo mirar, los acentos con que se pronuncian los nombres de artistas y obras, la pose y la expresión. Otros museos privilegian el aprendizaje culto definido por el capital educativo: formas de *saber* acerca de objetos artísticos, que pueden cambiar conforme a la evolución del arte contemporáneo y la historia del arte, así como de otras disciplinas académicas. La relación entre estos dos modos de apropiación es siempre de antagonismo.

La pugna entre las relaciones doméstica y culta con el arte y los modos de apropiación que ambas privilegian tiene lugar constantemente en cada uno de los museos de arte de Estados Unidos. Se desarrolla entre el sector voluntario del museo (sus patrocinadores y su junta de patronato) y su plantilla de profesionales. Aunque el primero de los grupos es claramente el centro del poder económico en los museos, yo diría que es la disputa entre estos dos sectores lo que constituye el discurso del museo, las condiciones de su reproducción y el mecanismo de su poder. Ello no se debe tan sólo a que los profesionales, en una competición por imponer su propio modo de apropiación, adoptan como propia la cultura doméstica burguesa, invirtiendo en este “capital cultural privilegiado”, y elevan con ello su valor. Se debe a que esa competición constituye el discurso del museo como discurso de afirmación y negación, al poner en juego la cultura que presenta dentro de un sistema de consumo diferenciado que representa y objetiva las jerarquías de clase en las cuales se basa.

Los gustos, escribe Pierre Bourdieu, “son la afirmación práctica de una diferencia inevitable. [...] Cuando tienen que justificarse se afirman de manera enteramente negativa, por medio del rechazo de otros gustos; en materia de gustos, más que en cualquier otra materia, toda determinación es negación”.⁴

En un video titulado *Masterpieces of the Met*, Philippe de Montebello, director del Metropolitan Museum of Art, nos hace de guía en un encuentro con el arte:

⁴ *Ibid.*, pp. 53-54 (de la edición en español).

Al entrar en una sala como ésta tenemos tendencia a exclamar: “Aquí están los Rembrandts”, tan pronto como se dispara el mecanismo mental de admiración. Pero ¿realmente nos gusta lo que estamos viendo? Sin duda los cuadros tienen un aspecto rembrandtesco. Son oscuros y terrosos, y las caras están iluminadas teatralmente. Así que exclamamos: “Aquí están los Rembrandts”. Pero para saborearlos de verdad debemos ir más allá de este factor de reconocimiento.

[Este] autorretrato [...] es un cuadro al que durante mucho tiempo apenas le echaba un vistazo al pasar por delante. Después de todo, no es una obra llamativa a primera vista. Un día, no recuerdo cuándo, estaba sentado en el banco de esta sala y posé distraídamente los ojos en ese cuadro en particular. Debí haberme quedado sentado aquí como unos diez o quince minutos, lo que es mucho tiempo. No era capaz de irme. Mírenle ustedes, por favor, directamente a los ojos. No aparten la mirada, se lo ruego. Yo estaba hipnotizado. Es un cuadro que nos obliga a escuchar su silencio, y admito que al hablarles a ustedes puedo estar rompiendo su hechizo. Pero intenten experimentarlo por ustedes mismos. Sentirán, como me pasó a mí, que por un instante Rembrandt se mete en sus vidas, [...] que desde ese óleo sobre tela nos está llamando: “Eh, vosotros, quienesquiera que seáis, miradme a los ojos”. Y lo que hace que se nos encoja el pecho es que percibimos intensamente que nuestra realidad, nuestra existencia, pasará, mientras que la de él sobrevivirá tanto tiempo como se conserve el cuadro. Resulta difícil saber exactamente a qué se debe todo esto, pero tiene mucho que ver con el hecho de que Rembrandt no era un hombre corriente. [...] Hay toda una serie de vivencias y expresiones cambiantes que han moldeado y dado forma a ese [...] rostro. [...] Aunque en términos comparativos podríamos señalar todos los vínculos del cuadro con el Barroco del norte de Europa, es difícil hablar aquí de estilo. Tal vez en Rembrandt el triunfo final de estilo sea que parece no tener ninguno.⁵

Resulta relativamente sencillo interpretar esta descripción como una manifestación de la pugna entre las relaciones “domésticas” y “cultas” con la cultura. Philippe de Montebello es la culminación de un trato desenvuelto y elegante con los objetos culturales; de unas facultades fruto de una contemplación más larga y sostenida que trasciende la atribución somera de un estilo, y mucho más aún el vulgar reconocimiento de algo “llamativo”.

⁵ The Metropolitan Museum of Art: *Masterpieces of the Met*, presentación de Philippe de Montebello, dirección de John Goberman y Marc Bauman, Nueva York, The Office of Film and Television at The Metropolitan Museum of Art, 1988.

Pero lo que está enseñando no son dichas capacidades. Al ser las capacidades un producto derivado del estatus que confieren una “serie de vivencias”, la “propiedad de la familia y familiar”, como ha escrito Bourdieu, la “precocidad de la adquisición de una cultura legítima”, cosas sólo adquiridas “con la acción del tiempo, *gracias al tiempo*, contra el tiempo, es decir, mediante la herencia”, son, en sentido estricto, intransferibles.⁶ Incluso hablar de ello “puede romper su hechizo”.

Lo que nos enseña es otra cosa. Nos está guiando a través del discurso de los museos hasta los individuos a quienes debemos solicitar que representen los objetos de ese discurso: aquellos a los que representan como exclusivos portavoces legítimos suyos, y los mismos que nos interpelarán como cuando llaman: “Eh, vosotros, miradme a los ojos.”

El imperativo de identificación con *estos* portavoces viene establecido por la exclusión de otras identificaciones. La negación por parte de Montebello de la legitimidad de esos otros portavoces –los representantes de la relación erudita con la cultura– es puramente retórica. Al fin y al cabo, su discurso no está dirigido a ellos. Si lo estuviese, podrían responderle sin dificultad. Su discurso se dirige más bien al público del museo. En ese discurso es este público el que debe hacer de representante potencial de aquel otro, fantasmal, cuyas disposiciones han sido descalificadas.

Tal como se desarrolla en las instituciones de arte, lo que está en juego en el litigio entre relaciones domésticas y relaciones cultas con la cultura no son en realidad los objetos artísticos, ni siquiera las disposiciones que ellos objetivan, sino más bien el público del museo. Será el reconocimiento por parte de este público el que establezca la primacía de aquellas posturas, y a los sujetos de éstas como aquello a lo que ese público deberá aspirar.

Como artista puedo hallarme en un bando u otro de la contienda según cuál sea el modo de apropiación que demanden el discurso y los objetos producidos por mí, y según sea mi ubicación dentro de una institución.

Mi rechazo de la clase patrocinadora de los museos y de la relación entrañable y de familia con la cultura que esa clase privilegia, queda expresado en mi utilización de la charla de Philippe de Montebello. Como practicante de la crítica institucional, lo que hago es proporcionar interpretaciones de esa charla. Cuando en el pasado

⁶ Bourdieu, *La distinción*, *op. cit.*, pp. 69, 70 y 73.

he realizado performances explicativas basadas en tales interpretaciones mías, la plantilla profesional del museo ha tendido a identificarse conmigo en el rechazo, frente al personal voluntario del museo (los patrocinadores y miembros de la junta de gobierno, pero también los guías voluntarios cuya función yo me arrego). Aquellos han solido ver en este último grupo el objeto de mi rechazo, y están en lo cierto, pues es de su posición de lo que yo me valgo.

Sin embargo, lo que se rechaza en esta constelación es el público del museo. Los guías museísticos representan la forma más extrema de un intento de satisfacer las demandas imposibles y contradictorias que el museo le hace al público. En Estados Unidos los guías de museo no tienen, por lo general, ninguna formación a fondo en historia del arte. Sólo suelen recibir alguna preparación del personal profesional del museo, adquiriendo así cierta cantidad de conocimientos sobre los objetos artísticos. Pero esos conocimientos, al estar normalmente limitados a la colección concreta del museo, dejan a los guías en completa dependencia de esa fuente específica y sin medios para generar una opinión legítima independiente de la institución. Los guías de museo son casi siempre voluntarios, y como tales su posición se define por la identificación con la filantropía de la junta de gobierno. Dedicán su cuerpo y su tiempo en un empeño por alcanzar el estatus del benefactor de alto nivel, pero, debido a su falta de capital cultural y económico familiar, fracasan continua y necesariamente.

Los guías museísticos son la personificación del dominio ejercido por los museos. Volviendo a citar a Bourdieu, “la imposición de la legitimidad que se realiza mediante la lucha competitiva y que acrecientan todas las acciones de proselitismo cultural, suave violencia ejercida con la complicidad de las víctimas, [...] tiende a producir la pretensión como necesidad que preexiste a los medios de satisfacerse de forma adecuada”.⁷ Deja a los guías de museo víctimas de lo que Bourdieu llama “alodoxia cultural”, es decir, “todos los errores de identificación y todas las formas de falso reconocimiento en que se pone de manifiesto la diferencia entre el conocimiento y el reconocimiento. [...] Heterodoxia vivida en la ilusión de la ortodoxia que engendra esta veneración indiferenciada, que mezcla la avidez con la ansiedad”.⁸

Ésa es la razón por la que dejé de hacer performances explicati-

⁷ *Ibid.*, p. 163.

⁸ *Ibid.*, p. 326.

vas, o al menos dejé de simular ser guía de museo. Aunque tengo argumentos para identificarme con las guías –por ser mujer, autodidacta y con escaso capital cultural familiar económico y objetivado– esa identificación no deja de ser una identificación errónea y un desplazamiento de mi estatus dentro de las instituciones de arte. Y como ocurre con todos los desplazamientos de este tipo, su función consiste en disimular las relaciones de dominio que se desarrollan en los museos y que son producidas y reproducidas por sus agentes reconocidos.

Ahora actúo como artista.

Como artista puedo tratar de situarme fuera de la disputa entre las relaciones domésticas y cultas con la cultura, rechazando los dos rechazos que constituyen las instituciones de arte y negándome tal vez, como en efecto me niego, a producir objetos para ellos; intentando, acaso, posicionarme más directamente respecto a su verdadero fondo de interés: el público del museo, o al menos quienes no están todavía predispuestos a la cultura que yo produzco y que los museos presentan.

Podría intentar producir otras formas de cultura: cultura popular (según suele entenderse, los productos de las industrias de la cultura de masas), o la cultura doméstica de individuos de otras comunidades, o la cultura común de esas comunidades.

En Estados Unidos los primeros museos de arte se fundaron con la intención expresa de establecer una ortodoxia cultural frente a las formas emergentes de la cultura popular de masas y frente a la reproducción de la cultura doméstica y común de las comunidades de inmigrantes. En las primeras publicaciones del Philadelphia Museum of Art, por ejemplo, el jazz, la revista, los tebeos y las novelas baratas aparecen identificados como amenazas contra las cuales el museo debe proteger a los vecinos de la ciudad. El Philadelphia Museum of Art organizaba clases y exposiciones de “americanización a través del arte”; por su parte, los fundadores del Metropolitan Museum of Art entraban en confrontación directa con el Tammany Hall neoyorquino, cuya fuerza residía en el electorado inmigrante.

Los museos y la industria de la cultura popular de masas se desarrollaron simultáneamente como dos ámbitos de cultura especializada que se ofrecían para su apropiación como cultura doméstica y común. En la competición entre ambos fueron los museos los que, en términos generales, salieron perdedores.

En su mayoría, los museos y sus patrocinadores ya no mantie-

nen una relación de antagonismo frente a la cultura popular de masas. En la actualidad coexisten con ella dividiéndola en nuevas jerarquías capaces de crear y representar los nuevos y los viejos privilegios, introduciendo en ella modos exclusivos de apropiación y tomando de ella material nuevo susceptible de utilizarse en las luchas por la distinción.

El poder del capital económico y cultural encarnado en los museos se halla representado, ante todo, por su capacidad para apropiarse de objetos producidos fuera de su esfera. Es ahí donde gana en autonomía, se universaliza y reafirma su autoridad más allá de sí mismo por todo el campo cultural con mucha mayor eficacia que en unas luchas competitivas por la ortodoxia cultural en las que los sujetos de ese poder han de reconocer que tienen intereses comunes con su adversario. En dicha apropiación sus sujetos se convierten en agentes y señores de la cultura como tal y no meramente en nuevos dueños de una producción cultural concreta, por privilegiada que pueda ser ésta.

Mi poder, como artista o como aspirante a intelectual, para apropiarme simbólicamente de objetos, textos, representaciones y prácticas –confiriendo valor e interés donde antes no los había– es inseparable del poder económico para apropiarse materialmente de ellos. Yo soy la intermediaria. La función de este poder no depende de si los ofrezco o no a la apropiación material. Más bien deriva de mi capital educativo y de mi estatus profesional, que me otorga la prerrogativa exclusiva de una productora de cultura al definir a los ajenos a mi campo como no-productores.

La apropiación de la cultura popular de masas se ha vuelto menos rentable, en términos simbólicos, durante los últimos años a medida que la creciente incorporación de sus formas al discurso artístico y académico ha llevado a una individualización de sus autores y al reconocimiento de que también ellos son Productores Culturales. La apropiación se convierte en competición y ahora, como Jeff Koons, me expongo a que se querellen contra mí.

En cambio, abandonando la cultura popular puedo, como alguno de mis otros colegas, ofrecer al consumo burgués formas derivadas de la cultura doméstica y común de la producción no especializada, bien la mía de épocas anteriores, bien la de otros, definida por la etnicidad y la localización geográfica y no sólo por la clase económica.

A la vista de esta afirmación aparente de la cultura de otros, y del hecho de que la alta cultura sea asimismo la cultura material de las

vidas cotidianas transformada en desposesión al ser devuelta a esos otros profesionalizada y depurada en los museos, tal vez podría intentar situarme de nuevo en el exterior. Puede que salga de esas instituciones y produzca arte público, es decir, arte presentado en espacios públicos distintos de los de las instituciones de arte públicas.

Fuera de las instituciones artísticas, la mayor parte del arte público lleva consigo unas exigencias de disposición y competencia estéticas que se definen dentro de aquéllas; reclama, por ejemplo, atención a la forma, cuando no hay otra cosa o cuando la organización formal de la obra tiene preferencia sobre los temas que en apariencia trata de abordar o es autónoma respecto a ellos; o bien exige estar familiarizado con un campo de referencia artístico o académico que constituye la condición de la legibilidad de la obra como texto o como objeto de valor que justifique el prestigio de su emplazamiento.

Remito a mis espectadores de vuelta al museo.

El arte público se impone al público en mayor medida que el arte presentado en instituciones públicas. Mientras que los visitantes de los museos entran voluntariamente en la institución –seducidos, eso sí, por la promesa de belleza y mejora– los espectadores del arte público son unos espectadores cautivos. En la medida en que los espacios donde se sitúan las obras han de usarse, su público no puede elegir si se relaciona con ellas. El arte público impone, por tanto, unas competencias estéticas como condición, no sólo de la autoeducación o el avance social, sino de vivir en una ciudad, de utilizar sus parques y calles.

Aparte de estas exigencias puede haber otras. Por ejemplo, puedo identificarme con este público. Puedo tratar de expresar los intereses de los peatones en las plazas o de los trabajadores en los edificios que los rodean, por ellos, para ellos, en un compromiso crítico con las condiciones sociales y también estéticas de la organización del espacio público.

En el espacio público el carácter social de las negaciones y rechazos implícitos en la autonomía de unas formas artísticas de compromiso crítico es susceptible de ser recordado por su público allí donde ha sido olvidado por el artista. Como en el caso del *Tilted Arc* de Richard Serra, por detrás de la crítica declarada a la retórica de los monumentos y detrás de la organización del espacio público hecha en nombre de sus usuarios, hay una crítica implícita a esos usuarios, *en cuanto que tales usuarios*, en la autonomía formal de la obra desarrollada como rechazo de la función heterónoma del realismo popular y

del realismo burgués. Si bien ese rechazo ha perdido su fuerza dentro del discurso del arte a raíz de los desarrollos de los últimos cien años, cuando se desplaza al espacio público todavía conserva su fuerza. El público de la obra puede reconocerse a sí mismo como objeto real de un discurso crítico que lo excluye radicalmente.

En la medida en que el arte situado en el espacio público continúa funcionando también en un contexto artístico en el que se le describe y documenta, la evocación de otro público dentro de él puede ser objeto de apropiación del mismo modo que otros objetos culturales, representaciones y prácticas pueden ser apropiados en una obra. “Ellos” –el otro público, quienes no están interesados, los no profesionales– se convierten en objeto y elemento codiciado en una pelea entre profesionales.

Al final, en vez de producir cultura doméstica burguesa, podría optar por producir cultura intelectual.

Al incorporar el discurso académico a fin de producir un texto teórico, tanto si el texto es puramente lingüístico como si se presenta en forma de acertijo que deber ser descodificado (no diré, porque no lo creo, “producido”) por el espectador, produzco una obra que exige la doble competencia de percepción de la forma estética y de conocimiento, o dominio, del campo de discurso a partir del cual se constituye el texto. De esa manera la obra es doblemente alienante; doblemente excluyente.

Esto, una vez más, solamente cabe situarlo dentro de una lucha por la legitimidad en el interior del campo artístico en el que la apropiación de una solvencia académica acreditada funciona para producir una distinción adicional. Semejante apropiación ha de ser vista como el resultado de un rechazo no imparcial de criterios específicamente estéticos y de las instituciones que los privilegian, sin advertir que en términos sociales estas instituciones son estrictamente homólogas a las de ámbito académico.

Toda demanda de una competencia particular dirigida a un espectador, lector u oyente es también una demanda, más o menos desplazada, de que el destinatario reconozca que el productor está en posesión de esa misma competencia concreta. En mis intentos de producción intelectual esa petición de reconocimiento se dirige a los poseedores de títulos académicos.

Ese destinatario está inmanente en lo que yo presento u ofrezco para su reconocimiento, y constituye el espectador, oyente o lector

real y presente como tal. La diferencia entre el destinatario real y presente y el destinatario contenido en la declaración es más o menos alienante según sean las condiciones sociales de legitimidad del segundo.

¿Qué le convierte a uno en ese otro a quien yo dirigiría una petición de reconocimiento?

Si ustedes no se sienten en posesión de la autoridad concreta que yo demando, entonces mi petición de reconocimiento se convierte en una petición de que simplemente la tengan, o más bien de que tengan la competencia que la define.

Aquí, en este contexto, como en cualquier otro contexto, hago ciertas suposiciones acerca de quiénes son ustedes, pero son suposiciones que siempre serán sólo fantasías mías.

Decir que es una fantasía no supone decir que tan sólo me lo imagino. Puesto que se halla determinado por las normas profesionales e institucionales del contexto que constituye su *escena*, no tengo ninguna necesidad de imaginármelo. Ya me viene expresado, por ejemplo aquí, en las declaraciones de los organizadores o en la lista del resto de participantes. Decir que es una fantasía es más bien decir que he puesto en ella mis aspiraciones. Y que este contexto se convierte en la escena potencial de su cumplimiento.

Es una fantasía que me lleva a intentar hacer cada vez más complejos mis argumentos, pues lo que tengo que decir es desde luego demasiado simplista. ¿Demasiado simplista para quién? No para mí, naturalmente, como resulta evidente por mis dificultades para pensar a fondo estas cosas, sino para quien yo supongo que son ustedes.

El texto que en estos momentos estoy leyendo exige un conocimiento de mi campo de referencias intelectuales y artísticas. Al presentarlo solicito un reconocimiento de mi competencia intelectual. Y puesto que está escrito en primera persona contiene un rechazo parcial del lenguaje académico. Pero como texto teórico también contiene un rechazo aún mucho mayor de mi prerrogativa como artista de limitarme a presentar mi obra.

Pido estas cosas. Tal vez no pueda ser de otra manera si, como afirma el psicoanálisis, esas demandas son la condición del habla y si las aspiraciones producidas dentro de ellas son la condición de la subjetividad. Pero son demandas determinadas históricamente y organizadas institucionalmente para usos sociales concretos. Se reproducen en aspiraciones que una misma está siempre ya frustrando.

Nadie pide según sus intereses.

Lo que quiero son otras cosas. Su objeto está en otra parte; en mi historia, en las condiciones materiales que determinan mi experiencia social. Pero esos objetos se hallan excluidos de las disputas competitivas, simbólicas, que constituyen el campo cultural.

Los intereses de estas disputas no son lo que yo quiero. Pero aun así invierto en ellas porque, a falta de otro objeto, me las ofrecen las instituciones que yo acepto como esfera de mi actividad.

Y yo les pido a ustedes estas cosas. Al hacerlo me convierto en agente de reproducción de esta institución –y de las negaciones y exclusiones mediante las cuales ésta impone unas relaciones de dominio– puesto que les fuerza a aspirar a las competencias que ella/yo demanda/o. La idoneidad se convierte en condición de la escucha. No hay ninguna otra posición posible.

Pero sí que son posibles otras posiciones. Hay otras luchas que no quedan subsumidas en las luchas simbólicas individualizadas e individualizadoras por la legitimidad. Existen luchas simbólicas colectivas y tal vez luchas materiales individuales.

Los argumentos de que no hay un afuera de las instituciones son frecuentemente una coartada para el inmovilismo. No obstante, también la topografía del dentro y fuera funciona muy a menudo como excusa para no reconocer la propia posición dentro del campo cultural ampliado en que dichas instituciones están situadas, y las relaciones de poder y privilegio gracias a las cuales se construye ese campo. Esas relaciones atraviesan la topografía del dentro y fuera y se sirven de ella para un uso preciso de reproducción, lo cual constituye la dinámica del campo y a su vez genera la producción continua de nuevas necesidades de competencias nuevas.

La transformación de tales relaciones no se logrará mediante el desplazamiento. La identificación errónea y la des-identificación de salidas y entradas parciales, la apropiación de objetos, textos y prácticas construidos como distintos o afuera, el cambio de localización o intercambiar los criterios de una institución por otros, son estrategias que tal vez transformen la “naturaleza” de las condiciones, pero que tan sólo perpetuarán la estructura de las posiciones.

BIENVENIDA OFICIAL*

PRESENTACIÓN**

Buenas noches, hola a todos.

Aunque a muchos de ustedes ya los conozco, me presentaré de todos modos. Soy Andrea Fraser y me gustaría darles las gracias por haber venido a esta presentación de mi proyecto para la MICA Foundation. Su título es *Bienvenida oficial* y como muchos de ustedes ya habrán adivinado por las cámaras y los focos, se trata de esto. Es la *Bienvenida oficial* (figura 11).

Bueno, pues me siento contenta, me siento complacida, me siento honrada, me siento privilegiada, me siento muy emocionada, de verdad, al darles oficialmente la bienvenida al salón de Barbara y Howard. (Naturalmente, éste es un proyecto *site-specific*.)

Creo que me va a costar mucho mejorar las palabras de Colin de Land del año pasado, pero me esforzaré al máximo.

Debo empezar diciendo que conozco a Barbara y Howard desde hace bastantes años, más de una década. Durante buena parte de esos años Barbara y Howard fueron los únicos coleccionistas de mi obra. Incluso cuando yo no quería saber nada de coleccionistas, cuando estaba absolutamente en contra de la idea de que el arte se compre y se venda, ellos estuvieron ahí intentando comprar.

Pero, además, Barbara y Howard siempre me han apoyado de otras

* *Official Welcome* fue un encargo de la MICA Foundation, y su primera representación tuvo lugar el 28 de noviembre de 2001 ante un público de invitados a una recepción en casa de Barbara Morse, presidenta de la Fundación, y de su esposo Howard Morse. El guion que sigue a continuación se publicó por primera vez en la MICA Foundation Newsletter, vol. 1, núm. 2 (otoño de 2001), pp. 1-5. Con posterioridad se ha representado en más de una docena de lugares, con nuevas introducciones escritas para cada ocasión.

** Presentación de Mel Brooks, discurso de aceptación por el galardón a *Los productores* en la ceremonia de los 55 Premios Tony, Radio City Music Hall, Nueva York, 3 de junio de 2001; *The MICA Foundation Newsletter*, vol. 1, núm. 1 (primavera/verano de 2000); Barbara y Howard Morse, carta escrita a Andrea Fraser a petición de ésta, manuscrito inédito, colección personal de la artista, Nueva York; Andrea Fraser: "What Do I as an Artist, Provide?", discurso inédito, presentado en la inauguración de *A Project in Two Phases*, EA-Generali Foundation, Viena, 13 de mayo de 1995.



FIGURA 11. Andrea Fraser, *Official Welcome* (performance), 2001, The MICA Foundation, Nueva York. Cortesía de la artista y de la American Fine Arts. Fotos: Sarah Kunstler.

maneras y este encargo es sólo el ejemplo más reciente de ese apoyo. Cuando escribí los primeros *Prospectos* de mis servicios artísticos en el 93, fue para un acto que organizaron ellos, y Howard me ayudó aportando su experiencia en la preparación de prospectos de empresa. (¿Howard? ¿Dónde está Howard? Acabo de verlo hace un instante...) Más tarde di en este mismo salón una charla sobre mi primer proyecto de *Prospectos* en la Generali Foundation. Tal vez algunos de ustedes recuerden el acto, fue cuando me eché a llorar sin que viniese a cuento y luego no podía parar. Se lo aseguro.

(Señala hacia alguien del público.)

Sé que tú sí te acuerdas.

En fin, no les puedo garantizar que no vuelva a ocurrir esta noche... Pero ahora no. No estoy atragantada. De veras. Sólo estoy... un poquito reseca.

(Toma un sorbo de agua, se aclara la garganta y lee.)

La misión de la MICA Foundation es patrocinar proyectos de artistas que adopten posiciones críticas respecto a la producción, exposición, documentación, promoción y distribución de arte, así como sobre los roles convencionales del artista, el mecenas y el público. Pretende igualmente proporcionar un apoyo decisivo a aquellos artistas cuya obra ha acabado siendo invisible debido a su contenido político, su falta de comerciabilidad o su indagación atrevida en la naturaleza de las instituciones artísticas.

El último proyecto de la MICA Foundation es un ejemplo perfecto de su compromiso con un arte crítico y valiente.

Para su segundo proyecto de encargo, MICA ha seleccionado a una artista que es una especialista sumamente versada en este género. Su trabajo es inventivo, estimulante y audaz, además de divertido. Es una artista que no deja títere con cabeza, incluso cuando trabaja en territorio hostil. Sus performances críticas son retratos basados en una meticulosa investigación de las instituciones, de cuyas fuentes originales se apropia significativamente, a pesar de que a menudo son... de que a menudo son también sugerentemente ambiguas. Asimismo, ha explorado con éxito algunos modelos innovadores de la práctica artística que podrían liberar a los artistas de las cortapisas impuestas por la producción tradicional del objeto.

Al encomendarle la elaboración de un texto que fuese indicado para una fundación privada sin fines lucrativos –y que además se diese a conocer aquí– la MICA Foundation está dando su aval al papel de Andrea Fraser como crítica institucional.

Ha sido para nosotros una ocasión muy, muy feliz y un privilegio haber podido trabajar con Andrea. Hace años que venimos siguiendo su trabajo. Es una extraordinaria artista y éste es un proyecto... un proyecto formidable. Y también muy ocurrente y divertido.

(Se vuelve hacia la derecha y hace un gesto para que se acerque al estrado.)

¿Andrea?

Artista:

(Se vuelve hacia la izquierda, asiente solemnemente y luego lee.)

Esta velada representa la culminación de un proyecto sumamente satisfactorio. Es el momento adecuado para agradecer a la Fundación todo su apoyo. Con todo, albergó la esperanza de que ese agradecimiento sea innecesario. Recibí de la Fundación el encargo de hacer un determinado trabajo y espero que la Fundación encuentre que el trabajo se ha hecho bien.

¿Qué es lo que yo, como artista, proporciono? ¿A qué doy satisfacción?

La respuesta inmediata a esas preguntas puede hallarse en las funciones que cumple la Fundación. Ahora bien, si yo sirvo a esas funciones no se debe a que haya definido mi actividad como un servicio. Generalmente tales funciones se cumplen mediante el intercambio que es cualquier clase de patrocinio. Se cumplen porque el prestigio profesional que yo como artista obtengo cuando mi nombre es publicitado por unos patrocinadores es idéntico al prestigio que ellos obtienen al ir asociados a un determinado tipo de arte. Es la misma cantidad de la misma moneda: ganancia en legitimidad moral, generada por unas actividades con fines “elevados”; ganancia en legitimidad social, generada por asociación con unas prácticas y unos gustos exclusivos; y ganancia en legitimidad profesional, generada por unas demostraciones de competencia en nuestros respectivos ámbitos de actividad.

(Toma aliento para continuar.)

I

Mecenas:

Gracias...

(Se vuelve hacia la derecha.)

... por tan modélica presentación.

Es difícil imaginar al comienzo del nuevo milenio en qué consiste una práctica crítica del arte. Quizá un factor del declive de la práctica artística radical sea la propia colaboración del arte con las fuerzas de la cultura espectáculo. Si la visibilidad se ha convertido en el principal horizonte de aspiración del arte, entonces para que una práctica estética radical sea históricamente convincente debe ahora definirse por oposición a esa cultura.

Esta noche se nos propone un artista cuyo proyecto se ajusta a ese criterio, un artista cuyas intervenciones invitan al espectador a reconocer las condiciones fundamentales del arte y la incapacidad de éste para resolver sus contradicciones. En cuanto que contestación radical del ordenamiento hegemónico de la experiencia, su práctica demuestra que el deseo de conmemorar –que él registra como un eco grotesco de la suerte que ha corrido la crítica radical– está indisociablemente vinculado a formas de adulación que son producto de una ingeniería cultural y operan en el centro mismo de la producción y recepción del arte.

Por esa razón él invierte y contraviene todas las falsedades artísticas que la historia, y su revisión *a posteriori*, han hecho evidentes. Sería seguramente difícil de imaginar otra práctica que supere a la suya como síntesis de los proyectos artísticos más complejos y radicales de los últimos tiempos y de comienzos del siglo xx.

Y es un placer presentarlo esta noche.

(*Mira hacia la derecha.*)

Artista:

Ummm...

(*Se vuelve rápidamente hacia la izquierda.*)

Gracias. Bueno... no quiero parecer presuntuoso –eso podría resultar bastante contraproducente– pero como artista siempre estoy decepcionado. Aunque diga que el resultado final no es importante, nunca estoy satisfecho. Supongo que por eso sigo probando. Lo que intento hacer como artista es crear un espacio autónomo en el que se pueda clarificar una posición crítica. La gente viene a ver mi trabajo y a veces le dedican bastante tiempo. Espero poder implicar a la gente, pero no es una cuestión de interactividad. Yo le doy algo a la gente, pero no espero comunicación. Espero poder hacer pensar a la gente, pero no quiero ser didáctico. No quiero hacer arte político, no quiero intimidar ni excluir a la gente. Quiero que se implique en mi trabajo, es decir, en el mundo. Esa es mi declaración política. Lo más importante no es lo que ven en mi

obra, sino lo que ven al volver a enfrentarse con la realidad. Yo trabajo con la realidad.

Entonces, ¿por qué soy artista? Me imagino que porque adopto una postura crítica ante el mundo. No es por esperanza. Es por demostrar mi aversión al discurso dominante.

II

Mecenas:

(Mueve la cabeza.)

¿Cuánta información se puede recibir de un artista en pocos minutos?

Por lo general, cuando un artista explica su obra la vuelve menos atractiva. Pero en esta ocasión no ocurre así en absoluto. Su bombardeo amistoso es ya en sí mismo una experiencia artística para nosotros. Nunca es fácil capturar la simultaneidad de los pensamientos que pasan por un cerebro, sobre todo si el cerebro en cuestión es de una inteligencia tan hiperactiva como la suya. Porque posee un órgano mental sin parangón posible. No hay crítico capaz de estar a su altura. Pero lo intentaré.

Permítanme decir que, aunque sus palabras nos ofrecen una explicación muy convincente del impacto duradero de su obra, subestiman modestamente su belleza, intriga, sentimiento e ingenio.

Sencillamente, su obra es mágica. Y lo mejor es que no hay necesidad de preocuparse por lo que significa.

Si él es el artista más importante de su generación —y yo creo que lo es— eso se debe a que tiene una inmensa imaginación.

Si todavía es posible hacer obras maestras, él ha conseguido hacerlas: obras poderosas, plenas, exquisitamente realizadas, con visión y de una extraordinaria belleza; obras que se elevan a la altura de una alegoría humanista, válida para todos nosotros, a pesar de que no sepamos exactamente lo que significan.

(Mira hacia la derecha.)

Creo que somos extraordinariamente afortunados al poder homenajearle aquí esta noche.

Artista:

(Mira hacia la izquierda.)

Gracias, es muy... ejem, muchas gracias.

(*Habla con exasperante lentitud, casi tartamudeando.*)

Si yo... eeh, si yo... eeh, si yo... merezco... eeh, algo de esto... eeh, creo que será sólo porque... eeh, porque he llegado... eeh, he llegado al fin... a un punto... eeh, en que mi obra... eeh, se ha vuelto... universal. Eeh. Trata... eeh, trata de... del deseo, eeh... el deseo de conseguir... una especie... eeh, de realización propia; eeh, conseguir... eeh, conseguir... conseguir... algo. Eeh. Se trata de conseguir.

Y... todo mi trabajo... eeh, investiga, eeh, distintas posibilidades... eeh, de lo que... significa... eeh, imaginarse, eeh, uno mismo... en los parámetros, eeh, más amplios posibles.

Y... eeh, por eso... eeh... no me gusta... eeh, hablar de... eeh, de mi trabajo. Eeh. Lo he... hecho, eeh, yo... y, eeh, espero... espero... eeh, que eso... eeh, eso baste.

Mecenas:

Ah, sí, por supuesto que basta. Es mucho más de lo necesario. Mu-chísimo más de lo que cualquier persona, yo mismo o el público más entusiasta, puede concebir.

Arma virumque cano. Canto a las armas y al hombre.

Hoy rendimos homenaje a un hombre que luchó y peleó largos años en soledad, años de enorme ambición y entrega, de trabajo y cuidados, sin amparo ni reconocimiento, pero con una inquebrantable integridad y dedicación a su quehacer; impulsado no por estímulos exteriores sino por una necesidad interior, una exigencia, una obsesión, una fe intransigente en el arte; un hombre que de nuevo ha transformado nuestra visión, no solamente del arte, sino del mundo.

Por abrir puertas a nuevas realidades y reverdecer nuestros sueños, tengo el gran privilegio de entregarle la máxima distinción. Como artista y como amigo de Francia...

III

Artista:

¡Oh, venga ya! ¡Basta! ¡Vas a hacer que me sonroje!

Mecenas:

Eso es lo me encanta de este tipo: ¡su modestia!

Saben, la última vez que fui a su taller él había estado trabajando duro. Tenía aquello lleno de obra nueva. Pero me dejó desconcertado. Era un trabajo de lo más diferente, completamente nuevo. Así que le pregunté para que me orientase un poco. Bueno, pues se quedó callado un rato y luego me dijo: “Tengo que pensarlo, porque no quiero darte hecha la publicidad.”

¡Es un artista que nunca dice tonterías!

Me acuerdo de él una noche en el Odeón: no se perdía detalle y estaba muy bien acompañado. En fin, aquí todos somos buenos amigos suyos. Eso demuestra lo lejos que ha llegado desde aquellos días. Pero, ojo, que nadie se confunda: era un chico tímido.

No he visto jamás a alguien que haya echado a volar tan pronto. Yo le decía: vas a tener que aprender a ser un artista grande, ¡y no me refiero sólo a hacer obras grandes!

Bueno, pues eso es lo que ha hecho. Es grande. Muy grande. Todo un tenor. Es un artista grande y tiene un corazón aún más grande. Tengo el enorme placer de presentar a este maestro moderno, mi gran amigo...

Artista:

¡Vaya! Eso suena como un cuento de hadas.

Por lo menos no has dicho que soy un grandísimo pelmazo. Es lo que creía que ibas a decir.

Oye, si de verdad quieres alabar a alguien no basta con darle jabón. ¡Tienes que beatificarlo! Conque “maestro moderno”. Será...

Y qué quieres decir con que “había estado trabajando”. ¿Sólo porque lees algún chisme sobre mí te crees que voy de fiesta en fiesta? ¡Yo las fiestas me las trabajo!

No, ya no soy un tímido. Aprendí una estrategia muy sencilla para tratar con la gente. El truco consiste en decir lo menos posible a la menor cantidad posible de personas y en no pararse nunca. Así da la impresión de que hago la ronda cuando en realidad estoy escapándome.

¡Os quiero!

(Enseña una gran sonrisa y finge que va a marcharse del estrado.)

No, no, en serio: me siento muy honrado, de verdad, muchísimo, por recibir un homenaje aquí esta noche.

Mirad, “recordadme” es lo que todos los artistas susurran en su obra. Es una marca que quieres dejar en el mundo. Ella sigue siendo tú cuando tú ya no estás. Si mi trabajo me ha aportado amor, será en ese sentido. Si no, me habrá defraudado en lo más profundo.

O sea que “recordaaaadme”.

(Vuelve a saludar mostrando una gran sonrisa.)

IV

Mecenas:

(Deja de sonreír.)

Bueno, y también nosotros te queremos. Te queremos por todo lo que nos has dado, por habérselo dado todo.

Nos has recordado que el arte es una industria gozosa, no difícil ni dolorosa, sino tan fácil como el respirar, y perfumada de placeres. El tuyo es un arte de una belleza intrépida. Es una fragancia, una esencia que en sus momentos más sobresalientes y más perspicaces es como pasearse por el salón de belleza más elegante del universo.

Quiero hacer una confesión: la noche en que ella inauguró, cuando atisbé fragmentos de sus obras entre la muchedumbre rutilante, me quedé estupefacta, pasmada por la exquisitez sexy y moderna de todo aquello. Era tan certero, tan de ahora... Quise llevármelo a casa.

Al arte le pedimos cosas muy diferentes: reflejar el mundo, perfeccionar el mundo. Y también a los artistas: ser uno de nosotros, ser mejores que nosotros. Pues bien, lo cierto es que ella es mejor que nosotros. Es más bella que nosotros, tiene más éxito, es una mejor artista y con una vida más interesante.

Ella es nuestra fantasía. Vive nuestras fantasías por nosotros.

Artista:

(Se desviste hasta quedarse en tanga, sostén y zapatos de aguja.)

Hoy no soy una persona. Soy un objeto en una obra de arte. Es cuestión de vacío.

(Se aparta del centro del estrado y permanece inmóvil 15 segundos.)

V

Mecenas:

(Volviendo al estrado.)

¡Magnífica! ¿Verdad que es magnífica? Un trabajo apasionante.

Vender una obra de arte grande es divertido, y muy rentable. A la postre, un buen artista es un artista rico, y un artista rico es un buen artista. Pero la parte más enriquecedora de mi profesión son mis relaciones con los artistas. Soy responsable de sus carreras, de su clasificación en la historia del arte, y esto es lo que cuenta al final para mis artistas. Pero para mí se trata también de crear un espacio para personas desahogadas que tengan agallas para invertir en sus sueños.

Pues bien, éste es el artista con más agallas que existe.

Puede que le obsesione la muerte, pero sólo porque tiene una pasión increíble por la vida. Yo adoro esa clase de visión. Y creo que todos sentimos lo mismo. La excitación, la fantasía, ese mundo esplendoroso donde todo va como la seda.

Bien, pues una vez más lo ha hecho. Ha vuelto y es más grande que nunca. Es asombrosamente rentable, increíblemente profesional y está ansioso por entretener. Y espero que en esta velada nos dirija unas cuantas palabras.

(Mira hacia la derecha.)

Artista:

Vale, pues diré unas palabras.

Antes pensaba que estaba cambiando el mundo.

(Se ríe.)

No, sólo quería decir que, a ver, me parece que las únicas personas interesantes son las que dicen: “¡Que os den!” Sí, eso es lo que creo.

De verdad que me gusta esa pieza que hizo Nauman, ¿la conocéis? “El artista auténtico ayuda al mundo revelando verdades místicas.” Y uno dice, ah, sí, muy bueno. Vaya, qué cosas. Es la releche, el no va más...

No, me encanta decir unas palabras en actos como éste. Para mí nada es un problema. Vale, pues aquí van unas cuantas palabras más... ¿Qué tal, por ejemplo, “anda y bésame el culo”? Esa es una declaración estupenda en cualquier sitio, ¿a que sí?

Bueno, pues entonces ¿por qué no me besáis el jodido culo?

(Se va a un lado del estrado y le enseña el trasero al público, luego se da la vuelta y levanta los brazos.)

Os quiero a todos.

Está bien, ¿y qué tal “besadme las tetas”?

Eh, eh, que no estoy de broma. Ya lo sabéis, ¿no? Yo siempre me esfuerzo la leche.

Bueno, ¿y qué hay de mi cheque?

VI

Mecenas:

(En la parte de atrás del estrado.)

Sí, ya, tú siempre te... te esfuerzas la le... leche.

Fuiste nuestra primera adquisición importante cuando empezábamos a comprar arte, y para nosotros fue todo un acto de valentía. Era una obra “difícil”. ¡En realidad fue de lo más grotesco! Cocinaste una parte de la pieza en nuestra barbacoa y tuvimos que llamar a un microbiólogo para tener la seguridad de no estar respirando algo letal.

La mayor parte del arte que coleccionamos trata de sexo o de excrementos –queremos pensar que somos unos entendidos en una subcultura del arte– y siempre nos encanta su obra, incluso cuando nos da ganas de vomitar.

(Lee.)

Denostada y también ensalzada por su estilo polémico y confesional, fue violada a los 16 años, ha abortado varias veces, problemas de droga e intentos de suicidio. Es una artista que sabe lo que dice con su trabajo. Lo vive. Y lo vive con una intensidad descarnada que la mayoría de nosotros ni nos atrevemos a soñar: subidones químicos y bajones horribles, amores apasionados y pérdidas trágicas. Hace que cada uno de nosotros sienta estar compartiendo intimidades secretas. Personalmente yo la adoro como a una diosa y devoro hasta sus detalles más triviales.

Es especialmente emocionante tenerla aquí esta noche.

Artista:

Sí, vale, sabes que agradezco enormemente el apoyo. Cada vez es más duro lo de ser artista. Tanta atención puede resultar muy cruel, hay muchos críticos, y hasta artistas, que se creen superiores.

Vamos, que si yo soy una mierda y mi obra es una mierda, ¿por qué no me dejan entonces en paz?

Sí, al mundo del arte le gustan las “chicas malas”. Pero si de verdad eres mala, dices la verdad, y la gente no quiere oír la verdad. Si eres sincera sobre lo imbécil y puteado que es vivir, acabas saliendo en los tabloides. Yo no lo busco. Sencillamente es como un asqueroso tsunami que se te viene encima.

(Se quita el sostén, luego los zapatos y la tanga.)

Ya estoy acostumbrada. Me aburre.

Sólo quiero decir que mi mayor éxito es levantarme por la mañana

na; seguir viva y no dejarme ir. Por supuesto que he tenido momentos buenos en mi trabajo, pero nada que me parezca una obra maestra. No hay que perder la perspectiva. El nivel por aquí es bastante escaso.

Eso sí, por lo menos no me he amoldado al sistema.

Y seguramente también debería decir que mi proyecto actual no recibe ninguna ayuda pública.

VII

Mecenas:

(Sale desde detrás del estrado.)

Hace falta mucho valor para hacer lo que hace ella. Va mucho más lejos, en inteligencia y audacia, que la mayoría de los artistas. Un lugar de compromiso, de profundidad y sinceridad, en los límites mismos de nuestra capacidad para conocernos.

Su obra tiene el poder de cambiar las vidas. Ha cambiado la mía.

Un arte que tenga hondura emocional y a la vez auténticas convicciones políticas es anatema para un mundo del arte tan cínico como el nuestro. Si los artistas (y los críticos) convencionales a menudo reproducen los valores a los que dicen oponerse, entonces tal vez sólo aquellos artistas que se han visto obligados a permanecer en los márgenes puedan ver la verdadera índole del poder.

Es una artista que ha desvelado estructuras tan ubicuas y profundas que en su obra nadie es inocente; ni sus personajes, ni sus espectadores, ni siquiera ella misma. Llega incluso a poner en escena su propia identidad artística y su relación con las personas que buscan darle apoyo.

Hay quienes piensan que ha sacrificado su cuerpo por el éxito profesional. Yo personalmente veo su éxito como un triunfo, un caso en que el mundo del arte ha roto con sus prejuicios anteriores.

Artista:

(Retirándose detrás del estrado.)

Qué cosa tan extraña es el reconocimiento.

Yo antes pasaba mucho tiempo frecuentando a gente que no me tenía el menor respeto como ser humano. No sé si eso ha cambiado de verdad.

Al principio pensaba que era irónico. Me daba una satisfacción de vértigo saber que alguien tenía obra mía que iba a ofender a otras personas. Lo que quiero decir es que mi obra, por supuesto, va a ir a coleccionistas ricos y blancos que alardearán de ser mis propietarios y yo seré corrompida por el hombre.

Y ahora intentan librarse de mí. ¡Por eso creo que me han dado el premio MacArthur! ¡Para taparme la boca! Porque ahora ya no me queda nada a lo que aspirar.

Bueno, pues sólo quiero decir que gracias por haberse hecho cargo de mi vida estos últimos años y haberme infundido esperanzas para el futuro.

VIII

Mecenas:

Muy bien, gracias. Gracias por tu entrega, por tu visión, por tu vida.

Creo que todos debemos atrevernos, igual que hacen los artistas, a liberarnos del pasado y crear un futuro *mejor*, fundado en unos valores que nunca cambian. Esa es la gran lección que nos dan nuestros artistas.

(Vuelve a ponerse el vestido y el calzado.)

Quiero decirles una vez más a nuestros invitados cuánto nos agrada tenerlos reunidos a todos aquí en esta celebración de homenaje y reconocimiento a una artista que representa no sólo lo mejor de las artes, sino verdaderamente lo mejor que nace del espíritu humano.

Artista:

Y, eh, sólo quiero decir, supongo, quiero decir que, vaya, yo he querido ser artista desde que tenía unos cuatro años, porque *(se atraganta)* mi madre fue una artista, y buena, pero nunca logró ser reconocida. Y a mí me gustaba hacer cosas. Es un gusto que por desgracia he perdido. *(Empieza a llorar.)* Pero quiero decir tan sólo que, a pesar de toda la ambivalencia, es útil, de verdad que es útil *(llorando)*, saber que hay personas que siguen lo que una hace, y que piensan que es importante tratar de entenderlo y, eeh, apoyarlo.

(Saca un pañuelo de papel.)

Pues eso es todo.

Mecenas:

(*Secándose el rostro.*)

Muchas, muchísimas gracias. Has estado maravillosa.

¿Puedo pedirles a todos que le den un gran aplauso? ¿No es formidable?

Una maravilla. Por favor, vuelve otra vez.

Y ahora, señoras y señores, sólo hay una manera de terminar esta velada mágica. Creo que deberíamos terminar... Creo que Bob Hope debería cantar "Thanks for the Memories". ¡No hay otro modo de acabar!

Gracias de nuevo a todos y en especial a nuestro estupendo pianista.

Gracias y buenas noches.

(*Sale.*)

FUENTES

I

Buchloh, Benjamin, respuesta a la presentación de Andrea Fraser en la mesa de debate de "Funding and Content", Stefano Basilico Gallery, Nueva York, 3 de abril de 1997.

———, "Cargo and Cult: The Displays of Thomas Hirschhorn", *Artforum* (noviembre de 2001).

———, "Gabriel Orozco: The Sculpture of Everyday Life", en Benjamin Buchloh, Alma Ruiz (eds.), *Gabriel Orozco*, Los Ángeles, Museum of Contemporary Art, 2000.

———, "Process Sculpture and Film in the Work of Richard Serra", en Hal Foster, Gordon Hughes (eds.), *Richard Serra*, Londres y Cambridge, MA., The MIT Press, 2000.

Hirschhorn, Thomas, citado por Daniel Birnbaum, "A Thousand Words: Thomas Hirschhorn", *Artforum* (marzo de 2000).

Orozco, Gabriel, citado por David Joselit, "Gabriel Orozco: Museum of Contemporary Art, Los Angeles", *Artforum* (septiembre de 2000).

II

Birnbaum, Daniel, en "A Thousand Words: Thomas Hirschhorn"; "For Immediate Release: Gabriel Orozco, November 24, 1998-January 9, 1999", Nueva York, Marian Goodman Gallery, 1998.

Bleckner, Ross, página web: <www.rbleckner.com>, julio de 2001.

- Danto, Arthur C., "Pas de Deux, en Masse: Shirin Neshat's Rapture", *The Nation* (28 de junio de 1999).
- Discurso del agregado cultural francés con ocasión del nombramiento de Duane Michaels como Oficial de la Legión de Honor de las Artes y las Letras, Nueva York, 10 de marzo de 2000.
- Kimmelman, Michael, sobre Gabriel Orozco: "ART REVIEW: When Meaning Emerges Slowly From Missing Parts", *The New York Times* (11 de diciembre de 1998).
- , "The Importance of Matthew Barney", *The New York Times Magazine* (10 de octubre de 1999).
- Neshat, Shirin, citada por Amei Wallach: "ART/ARCHITECTURE: Striking a Balance between Western and Islamic Values", *The New York Times* (21 de noviembre de 1999).
- Saltz, Jerry, sobre Gabriel Orozco: "Here and Gone", *The Village Voice* (5 de enero de 1999).
- Twombly, Cy, citado por Kirk Varnedoe, palabras en la cena de apertura de *Cy Twombly: A Retrospective*, Museum of Modern Art, Nueva York, 21 de septiembre de 1994 (transcripción de la grabación núm. 94, 34, Museum of Modern Art, Nueva York, Museum Archives).
- Varnedoe, Krik, sobre Cy Twombly, palabras en la cena de apertura de *Cy Twombly: A Retrospective*, Kirk Varnedoe sobre Jasper Johns; palabras en la cena de apertura de *Jasper Johns: A Retrospective*, Museum of Modern Art, Nueva York, 15 de octubre de 1996 (transcripción de la grabación núm. 96, Museum of Modern Art, Nueva York, Museum Archives).

III

- Clemente, Francesco, citado por Jerry Saltz: "At the Guggenheim, an Artist in Partial Eclipse", *The Village Voice* (26 de octubre de 1999).
- Gooch, Brad, "Ross Bleckner Revealed", *Harper's Bazaar* (mayo de 1994).
- Hopper, Dennis, sobre Julian Schnabel, citado por Philip Weiss: "Arteurs: Big", *The New York Times Magazine* (25 de marzo de 2001).
- Mason, Christopher, "At Home With: Ross Bleckner", *The New York Times* (10 de diciembre de 1998).
- Mathews, Harry, sobre Francesco Clemente, citado por Lytle Shaw: "An Interview with Harry Mathews", *Chicago Review*, vol. 43, núm. 2 (primavera de 1997).
- Saltz, Jerry, sobre Francesco Clemente: "At the Guggenheim, an Artist in Partial Eclipse".

IV

- Hickey, Dave, "Clemente: Solomon R. Guggenheim Museum, New York", *Artforum* (enero de 2000).
- Saltz, Jerry, sobre Gary Hume: "Heat of the Moment", *The Village Voice* (3 de abril de 2001).

- Siegel, Katy, sobre Matthew Barney: "Nurture Boy", *Artforum* (verano de 1999); Judith Palmer: "Interview: Vanessa Beecroft – Empty vessels", *The Independent* [Londres] (27 de octubre de 1997).
- Smith, Roberta sobre Vanessa Beecroft: "Critic's Notebook: Standing and Staring, Yet Aiming for Empowerment", *The New York Times* (6 de mayo de 1998).

V

- Borruso, Sarah, "Artist's statements, excerpted from an interview with Damien Hirst, 11 June 1996", *HotWired Pop Gallery*, <<http://hotwired.wired.com/gallery/96/27/statement.html>>.
- Gagosian, Larry, citado por Philip Delves Broughton: "'Damien's one of the good guys'", *The Daily Telegraph* [Londres] (3 de octubre de 2000).
- Hirst, Damien, citado por David Furnish: "Damien Hirst", *Interview Magazine* (septiembre de 1997).
- Lapham, Lewis, citado por David D. Kirkpatrick: "Oprah' Gaffe By Franzen Draws Ire And Sales", *The New York Times* (29 de octubre de 2001).
- Saatchi, Charles, citado por Deborah Solomon: "The Collector", *The New York Times Magazine* (26 de septiembre de 1999).
- Saltz, Jerry, sobre Damien Hirst: "The Pursuit of Happiness", *The Village Voice* (17 de octubre de 2000).
- Oflin, Chris, al aceptar el Turner Prize, citado por Margaret O'Brien Steinfels: "Artists Have Rights, and So Do Taxpayers", *The New York Times* (25 de septiembre de 1999).

VI

- Arcade, Penny, citada en "Janine Antoni", *Digital Consciousness Artist Database*, <<http://digitalconsciousness.com/artists/JanineAntoni>>.
- Arning, Bill, "New York: Tracey Emin at Lehmann Maupin", *Art in America* (diciembre de 1999).
- Emin, Tracey, "Tracey Emin Journal", *Modern Culture*, Modern Culture Gallery, Nueva York.
- Fineman, Mia, "The Nan Goldin Story", *Artnet Magazine* (12 de diciembre de 1996), <www.artnet.com/magazine/features/fineman/fineman12-12-96.asp>.
- Rubell, Donald y Mira, y Nora Stone citados por Nancy Hass: "ART: Living With Work That Needs Its Own Room", *The New York Times* (9 de agosto de 1998).
- Saatchi, Charles, citado por Deborah Solomon: "The Collector"; Tracey Emin citada en "Emin Defends Her Art", *BBC News Online*, BBC, Londres, 13 de agosto de 2001 <<http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/arts/1488713.stm>>.
- Serrano, Andrés, citado por John Leland: "At Home With: Andres Serrano: Fitting Out a Triplex Cloister", *The New York Times* (10 de mayo de 2001).

VII

- Carr, Cynthia, "On Edge: A Persecuted Performance Artist Gets Past Her Suffering: The Karen Finley Makeover", *The Village Voice* (4 de noviembre de 2000).
- Dubois Shaw, Gwendolyn, "Final Cut", *Parkett*, 59 (2000); Maurice Berger citado por Julia Szabo: "Kara Walker's Shock Art", *The New York Times Magazine* (23 de marzo de 1997).
- Kimmelman, Michael, sobre Paul McCarthy, "ART REVIEW", *The New York Times* (23 de febrero de 2001).
- Lippard, Lucy, sobre Andrés Serrano: "Andres Serrano: the Spirit and the Letter", *Art in America* (abril de 1990).
- Saltz, Jerry, sobre Kara Walker: "Making the Cut", *The Village Voice* (24 de noviembre de 1998).
- , sobre Nan Goldin: "On the Rocks", *The Village Voice* (13 de febrero de 2001).
- Walker, Kara, *Letter from a Black Girl*, 1998, texto sobre pared, dimensiones variables.
- Walker, Kara, entrevistada por James Hannaham: "Pea, Ball, Bounce", *Interview Magazine* (noviembre de 1998).

VIII

- Clinton, Bill, "Remarks by the President in Toast at Arts and Humanities Dinner", comedor de estado de la Casa Blanca, Washington, D.C., 5 de octubre de 1995.
- Clinton, Hillary, "Remarks by the President and the First Lady at National Medal of Arts and Humanities Dinner", pabellón de la Casa Blanca, 20 de diciembre de 2000.

PROYECCIÓN*

La instalación consiste en dos proyecciones de video en los extremos opuestos de una sala larga, estrecha y a oscuras. En el centro de la sala hay unos cuantos taburetes agrupados al azar. En ambas proyecciones aparece, en un espacio completamente en negro, una misma intérprete vestida idénticamente y sentada en la misma butaca. Las dos imágenes se proyectan en tamaño real haciendo que el borde inferior de cada una llegue hasta el suelo. Las imágenes van alternándose de uno a otro de los doce monólogos, de tal modo que cuando la imagen de una pared funde a negro se inicia la del lado opuesto, la cual también fundirá a negro al acabar su monólogo. En todas las imágenes la performer habla directamente a la cámara, creando así el efecto de dirigirse tanto a la imagen de enfrente como al espectador situado en medio de la sala. Las escenas se repiten en bucle sin que se aprecie una solución de continuidad evidente [figura 12].

I

Pantalla derecha (D): (*Con ansiedad.*) ¿Me lo preguntas? Eso es una observación... Yo no... yo...

D: (*Entre risa y llanto.*) Sí.

D: Lo que digo es que yo, yo... mantengo esas relaciones de manera muy indirecta y te mantengo a distancia; quiero decir que... en parte se trata de protegerme de la gente, pero creo que también se trata... la parte más problemática es... proteger a la gente de mí, pensar que yo, yo...

* Desarrollado como guion para una videoinstalación de doble canal, *Projection* se basa en las transcripciones de unas sesiones de psicoterapia en las que participé como paciente. Después de transcribir las grabaciones, edité las transcripciones en una serie de monólogos breves que componen la parte hablada por una sola interlocutora de un diálogo. En la edición cambié los tiempos verbales (pretérito por presente) y los pronombres (de tercera persona a segunda), además de sustituir los nombres propios y específicos por demostrativos y deícticos.

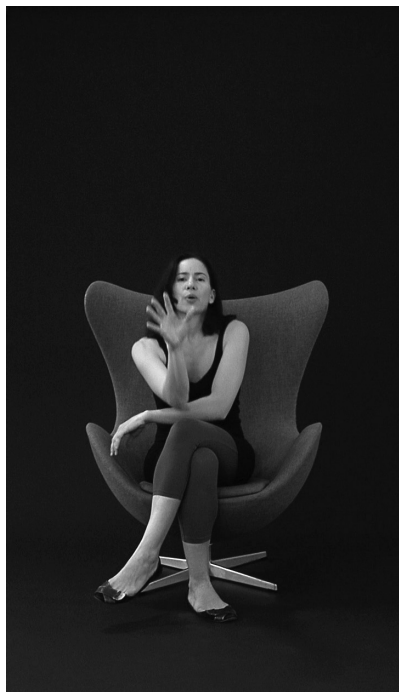


FIGURA 12. Andrea Fraser, *Projection* (instalación de dos canales de video en alta definición), 2008. Cortesía de la artista y de la Galerie Nagel Draxler.

D: Iracunda y crítica... destructiva.

D: (*En tono más alto, forzado.*) Siempre he sido muy ambivalente acerca de mi campo, y he desarrollado una especie de carrera basándome en esa... esa... ambivalencia, en cierta medida, pero en estos dos últimos años se me ha hecho difícilísimo y... (*llorando*) no creo que pueda seguir haciéndolo.

D: No, por ahora en este momento siento más una pérdida.

D: (*Irguiéndose en el asiento cruza y descruza los brazos y las piernas.*) Claro, eso parece lógico.

D: Estoy convencida... Estoy convencida, lo estoy, pero... (*alza la vista*) está bien.

D: Sólo que... No te lo discuto, que no... a ver, creo que tienes razón, pero es que yo...

D: Aunque no se siente como si fuese ira.

D: Igual es que... me asustas.

D: (*Llorando.*) Me parece que ya está en la habitación.

D: No me gusta... Es violento.

II

Pantalla izquierda (1): Pero... te lo vuelvo a preguntar: ¿y qué daño hace?

I: Sí, ya, pero (*se inclina hacia delante*) mira, eso es una... una diversión. En cuanto te sentaste ahí me di cuenta de que todo eso lo sientes muy positivamente debido a lo que ha aportado a tu vida.

Pero estamos discutiendo tus sentimientos NEGATIVOS respecto a eso. No estás haciendo tu propia conexión. Por eso estás trabada en este bucle. Y ahora estás aquí, lo cual indica que es algo que tú QUIERES hacer. Estás dedicándole tiempo, confianza, esfuerzo...

I: Pero también te hace sentir que vales menos.

I: ¿Hay imágenes que estén asociadas a eso? ¿Ves imágenes?

I: Lo entiendo, pero... (*Se inclina hacia delante.*) Pero ¿qué quieres HACER?

I: Mira, la pasividad es una maniobra de sabotaje muy... insidiosa.

I: Y estás desplazándolo hacia el arte. ¿Y te piensas que ya está? Pues yo no.

I: ¿Qué es lo que quieres hacerme A MÍ? ¿Qué quieres hacer con esta situación que te hace sentir tan... malquerida? Si te lo imaginas con claridad, ¿qué te ves haciendo si no te dejases... debilitar por ese... carisma, o lo que quiera que sea?

I: ¿Y eso cómo te afecta? Me parece que te neutraliza, como cualquier tipo de... amenaza. Es decir, que esencialmente te vuelve... subordinada.

I: Bien. ¿Y? ¿Qué notas tú?

I: Sí, lo es.

I: Ah, yo creo que es peor que eso. Creo que en realidad te quieres estrangular.

I: ¿O sea que vas a sacrificarlo todo? ¿Sacrificarte toda tú? ¿Y qué quieres a cambio?

I: (*Se inclina hacia delante.*) Mira, esa es la parte de ti a la que esto le encanta y que se cree más importante que tú misma, y por eso, por eso, cualquier cosa que sientas en su contra hay que sacártelo castigándote.

I: Destruirlo.

I: Eso es lo trágico.

I: ¿El final de qué?

I: Bueno, creo que sólo es el final de una fantasía, la fantasía de que yo soy lo que tú quieres que sea y de que esto es lo que quieres que sea.

III

Pantalla derecha: Pero no da la impresión de ser un conflicto entre afecto y agresión, lo siento como si... (*llorando*) como si mi..., como una pér-

dida, como que es algo, viene de t..., como si yo..., como si me agarrase algo y viniese de ti, y me invadiese y... y... (*se tapa la boca con la mano*).

D: Huir.

D: (*Levanta la mirada, resistiendo.*) Amor.

D: (*Suspira.*) Cosas distintas.

D: No lo sé. Parece como si, como si yo lo estuviese produciendo para ti.

D: Estoy intentado DESCIFRAR lo que quieres.

D: (*Larga pausa, suspira.*) Bueno, está el conflicto entre... (*pausa, se cubre los ojos con la mano*) entre amar y querer amor, y odiar y querer... destruir, y está además... (*pausa, con la mano en el mentón*) justamente se trata de que si hago eso... si te destruyo no consigo recibir amor.

IV

Pantalla izquierda: Y si pintases una alternativa para nosotras, ¿cuál sería? Tú distingues estos mecanismos y relaciones con mucha claridad. ¿Cuál es entonces la alternativa?

I: Pero afrontemos esta situación, porque...

I: (*Se inclina hacia delante.*) No, no, no, lo que quiero comunicar es que me convertí en esa figura en un santiamén. Es casi como si ahora mismo te hubieses quedado paralizada.

I: Vale, sí, pero TE COMPORTAS como si yo lo estuviese.

I: Bueno, ¿y cómo es?

I: Quiero decir que estás aquí, buscando una experiencia, pero cuando llega el momento de abordar de verdad esa experiencia, de manera abierta y sincera...

I: (*Asiente.*) ... Porque te imaginas de antemano un ambiente hostil, una respuesta humillante. Se activan los recuerdos y yo me convierto en otra. Esto se convierte en tu hogar de niña, en una escuela, en un museo. No es que te preocupe que yo pueda ser COMO esas personas, es que ME CONVIERTO en ellas. Entonces, ¿por qué no quieres escapar?

I: Pero todo lo que has descrito aquí es una negativa. (*Se inclina hacia delante.*) Si tú... si tú dejases atrás ese sistema de estar en este mundo, de exigirle, de odiarlo, ¿qué es lo que pierdes?

I: (*Interrumpiendo.*) Pe... n... no, no, no, aguarda, espera un poco, quiero oír un “y”... “y”... “por lo tanto”... ¿Qué te...?

I: ¿Y la artista?

I: ¿Pero qué estás traicionando?

V

Pantalla derecha: (*Se quita los zapatos, levanta las rodillas, pone los pies en la butaca, se coloca de costado.*) Pero está también, es decir, el arte tal como lo conocemos existe porque hay una historia muy larga de compromiso con ciertos principios, y eso muchas veces ha supuesto sacrificios.

D: (*Pausa, llorando.*) No sé, es como un conflicto entre... entre una especie de conciencia... que se ha formado al interiorizar yo esa historia y... y luego, sabes, esos, esos deseos que hay que satisfacer y... (*llora, apoya la mano en el mentón*) y eso me ha dejado sintiéndome falsa y... como, como si traicionase algo, estoy traicionando, estoy traicionándome a mí misma, pero, pero también es, es...

D: Sí, no sé si sabes, personas que me han inspirado y... y que combatieron bien su combate, personas que hicieron sacrificios y... algunas murieron, y luego hay personas a las que quiero, que tenían ambiciones y que de alguna manera renunciaron a ellas... o... o fracasaron y... (*llora*).

D: (*Alza la vista.*) No lo sé. Estoy mirando al techo.

D: (*Llorando.*) Porque yo... yo creo que si tú fracasaste, yo soy responsable.

D: Eso habría acabado con mi sufrimiento.

D: (*Distante.*) No sé, es que te... das con la cabeza contra el suelo y te partes la crisma.

D: (*Casi gritando.*) ¡No! ¡TÚ no! (*llora.*)

VI

Pantalla izquierda: (*Se inclina hacia delante.*) ¿Cómo te hace sentir?

I: (*Se echa hacia atrás.*) Me lo... imagino. ¿Por lo que sufrieron? ¿Porque no los reconocieron y valoraron? ¿Que vivieron sin realizarse? ¿Que les sabotearon los sueños y no lograron cumplirlos?

I: (*En voz baja.*) Pero t... pero, si te entiendo bien, eso describe el sentimiento del amor.

I: Y eso se rompió.

I: No tengo poderes mágicos para hacer algo así.

I: Es una fantasía, quieres decir.

I: Aquí conmigo.

I: Entiendo. (*Pausa.*) O sea que no eras lo bastante culpable como para destruir tu ambicioso ego.

I: (*Se inclina hacia delante, hablando alto.*) Si no fuese por el amor, de nada serviría volver esa destructividad contra ti misma.

I: ¿Y si te sientas AQUÍ y lo haces inaceptable AQUÍ, de qué sirve esto?

I: (*Levantando la voz.*) No puedo ver las imágenes de tu cabeza.

I: (*Instándola.*) Violentamente...

I: ¿Y...?

I: Por favor, ¡mírame!

I: ¿Y qué se merece una persona como tú?

[Pantalla derecha: (*Se hace visible, moviéndose en el asiento, levanta una pierna, se ríe.*) Perdona, sólo estaba...]

I: (*Pausa, esboza lentamente una sonrisa.*) Creo que esto sería divertido... si no fuese real.

VII

Pantalla derecha: No. Me reía de mí misma por ese impulso a dramatizar.

D: Vergüenza, me figuro. (*Levanta la otra pierna, apoya el pie en el asiento.*)

D: Pues llorar en público también es una forma de exhibicionismo.

D: (*Mirando a otro lado.*) Porque potencialmente hay vergüenza en casi todo, quiero decir que desde luego hay vergüenza en la ansiedad, hay vergüenza en el miedo, en... en la debilidad, en la ignorancia, en estar inerme, ser pequeña, estar sometida, carecer de control. No digo que DEBERÍA haber. Quiero decir que hay vergüenza en la vergüenza. (*Se ríe.*)

D: No, no, está bien, te creo, pero yo...

D: Me lo tomo en serio. Como dijo Oscar Wilde, "no hay que avergonzarse de ser pobre, sólo de vestir como un pobre".

D: (*Suspira, levanta la vista.*) Me parece que... me parece que es una cuestión de... exposición. O sea, de exponer y estar expuesta,

y, y... que, por supuesto, es precisamente lo que estoy haciendo.

D: (*Bosteza.*) Bueno, esa exposición es exponerse uno mismo a..., ya sabes, a riesgos o peligros, a maltrato, da igual si el maltrato es ... si el peligro es exterior o interior, en fin, es un asunto muy antiguo.

D: (*Pausa.*) O sea, que eso probablemente habría... hay también un... (*larga pausa*) es un momento en que yo, yo también..., no sé por qué pero, pero... puede que tenga algo que ver con, con, con no ser capaz, no... no... con sentir, ex..., ex... experimentar... una especie de... de inca..., incapaz..., estar in... in... inmovilizada, o como retenida, y...

D: (*Vuelve la cabeza a un lado.*) No tenemos que, no soy, ya sabes, no es, yo sólo..., eso, mira, eso, eso, me pasó cuando yo era, así que yo, no creo que yo, tengo tanto que, ya sabes...

D: (*En voz alta.*) Pero es que... tú... tú... ahora mismo lo único que recibo de ti es una incompreensión constante, vale, sí, es, es...

D: (*En tono más alto.*) Es lo que me llega de ti, y no parece muy alentador, parece como...

D: Está bien... escucha... yo no, digo, yo no, yo, yo, yo sólo, yo sien... (*se tapa la cara con una mano.*)

D: (*Extiende las manos.*) Vale, SÓLO... PARA, VALE, SÓLO PÁRATE UN MOMENTO Y RELÁJATE, ¡POR FAVOR!

D: (*Larga pausa, se cubre la cara con una mano.*) Acabo de sentir como si tú... tú estuvieses impo..., obligando, estuvieses siendo...

VIII

Pantalla izquierda: ¿Así es cómo te enfrentas al dolor? ¿Interiorizándolo? ¿Callando? Que nadie lo note.

I: O sea, he aquí una situación dónde no estás representada. Nadie está pendiente de ti, atento a que tengas donde sentarte, a hacer que te sientas bienvenida. Puedes ser víctima de agresión, hasta de sadismo. ¿Qué te sugiere eso?

I: (*Irónica.*) Ah, bueno, ya entiendo. O sea que no hacen que te sientas suficientemente valorada, menos valorada que...

I: ¿Y cuál es la pérdida? ¿La pérdida de alguien a quien tú le importas más que los bienes materiales?

I: ¿Pero tú... tú ves lo que es esto? Falta de estima por tu propia

valía, bien porque ahora no te hago caso al no ser clara, bien porque tengo una imagen de ti que te concede importancia.

I: ¿Y qué pasa si tú no sólo quieres, sino que además exiges?

I: Que te avergüenzan, por decirlo de otro modo. Pero ¿y qué pasa con los anhelos? ¿Cuándo se ven frustrados? Por eso los pones en una especie de terreno mágico, como el arte, y luego te esculpes a ti misma como una especie de figura heroica, esperando ser reconocida algún día como alguien merecedora de esta clase de... atención.

I: ¿Amor? ¿Qué significa eso?

I: Ser tratada como alguien que importa. Y cada vez que te infravaloraban, dejaban de lado, intimidaban, otro más de esos deseos se hacía añicos.

I: Deseos. Y detrás de cada deseo roto hay cólera.

I: Pero no puedes controlar si estoy... agotada e imprecisa, o... o si no tengo recursos que dedicarte o estoy demasiado absorta para... comunicar. Tú no tienes potestad sobre esa situación.

I: ¿Qué quieres decir con que has oído? Eso es...

I: (*Se inclina hacia delante.*) Claro, sentirse partícipe y con control es una fantasía muy agradable, pero si va acompañada de... tener que soportar que algo esté... esté casi, casi a tu alcance, pero que no puedas llegar hasta ello, es una especie de crueldad.

I: ¿Por parte de quién?

IX

Pantalla derecha: No lo sé. Es una buena pregunta.

[Pantalla izquierda: ¿Pero quién?]

D: No creo que en este contexto me convenciesen mis propios argumentos.

D: Ya, evidentemente, si tan sólo pudiese aceptarlo, o rechazarlo sin más, no sería un conflicto.

D: Claro que lo soy. La cuestión es por QUÉ compito.

D: De lo que quiero que trate el arte no es de eso.

D: Pues no, yo no...

D: No, no creo que nos odien por eso.

D: Lo que digo es que hay una historia muy larga, se remonta hasta el Romanticismo, y...

D: Sí, de acuerdo, lo que digo es que hay... hay como un doble juego, ya me entiendes. Por un lado yo rechazo un tipo de cultura de... del dinero, y... y no quiero formar parte de este mercado, y... y de la brutal desigualdad de la que es producto, y luego por otro lado yo, como... como muchísimos artistas, vivo en un mundo muy, muy privilegiado en el que estoy algo así como invitada. Pero todos empleamos estrategias así para sentirnos superiores a unas personas que tienen más que nosotros.

D: Pues no. Sólo en nuestra mente.

D: Ya, y la envidia y el rencor que... y la vergüenza, por sentirse menos.

D: (*Se quita un zapato y pone la pierna en el asiento.*) Ya sabes, todo lo que conlleva ser más, conseguir más, tener más, y además, claro, la libertad, más...

D: Pues las satisfacciones que te da pensar en esas recompensas a mí me están negadas.

D: En última instancia, sí, ser, ser... querida y sentirse segura y apreciada y... Pero es trágico porque la... la propia competición, el esfuerzo, lo destruye... y supongo que... creo que yo lo he destruido.

D: Vivita y coleando.

D: Parece que todo el mundo.

D: Hay una, yo nunca, es como un... como un profundo... (*gesticula*), mira, yo nunca me creo de verdad que, que, que alguien sienta dicha por mí (*llora*)... por lo que yo hago. Supongo que es porque yo tampoco puedo sentirlo así.

D: Creo que no está en mí. No sé si lo está en ti, pero en mí, no. Me imagino que debo desear que esté en ti, y que por eso mismo estoy hablándote ahora.

D: (*Llorando.*) Tengo que imaginarme a alguien.

D: (*Alza la vista.*) Pero si eso es lo que me cuentas, creo que es porque has destrozado tus propias ambiciones, porque tú misma te has dañado, y yo no puedo, no puedo alegrarme, es decir, no puedo estar contenta de tus daños.

D: Si no siento amor por ti no es un conflicto.

D: (*Levanta la mirada, risas.*) ¿Qué? ¿Por qué te ríes?

D: (*Sonríe.*) No, porque no es verdaderamente competitivo, es muy... es de lo más amable.

X

Pantalla izquierda: ¿Qué se te acaba de ocurrir? Tenías una sonrisa en la cara, como si...

[Pantalla derecha: Qué va, ¡eso es tu neurosis!]

I: O sea que ahora han cambiado las tornas. Si antes te mirábamos por encima del hombro y nos burlábamos de ti, ahora eres tú quien manda sobre... la sociedad y...

I: ¿Disculpa?

I: Pues que lo irónico de esto es que sigo viendo que te haces a ti misma exactamente lo mismo.

I: Bueno, está, sin duda, está la cuestión del beneficio secundario, pero no creo que la cosa vaya por ahí. No creo que se trate de que alguien obtenga una ganancia, es...

I: Hablabas de sentir envidia y de... ¿lo he entendido bien?

I: (*Se inclina hacia delante.*) ¿Es que para ti es un PROBLEMA hacer un montón de dinero?

I: Ah, desde luego que, claro, pero, pero no... el conflicto AQUÍ es entre distintos lados de ti misma.

I: Pues vas a tener que instruirme respecto a eso. Tengo la seguridad de que es un asunto sumamente importante.

I: A veces viene bien escuchar tus propios argumentos para poder darte cuenta de tus gilipolleces.

I: (*Se inclina hacia delante.*) No, en realidad ahora mismo estoy sentada al borde de la butaca aguardando la siguiente... ¡sí!, ¡revelación!

I: Pero yo hablo de una dinámica interna, de acuerdo, yo no, yo no considero que TÚ seas una amenaza a las normas sociales, vale... pero tú sí lo crees.

I: Vamos, que ahora te sientes menospreciada, que no me tomo en serio el esfuerzo artístico. (*Se inclina hacia delante y extiende las dos manos con las palmas hacia arriba.*) Vale, está bien, así que ahora tenemos dos figuras en... Hay desequilibrios de fuerzas, y ésta es una de esas situaciones. Entonces, ¿qué es lo que quieres HACER?

I: Pero tú... tú... ¿ya ves lo que haces? Actúas como si... como si fuese peligroso. Y no lo es... ¿Qué es lo que...?

I: (*Hace una pausa, asiente.*) Bien, puede ser, pero eso ¿es... todo envidia o hay también celos? En otras palabras, ¿qué tienes tú que yo ansíe? ¿Es un poder... físico, psicológico, social o material? ¿Es la belleza?

I: No entien... ¿... destruido...? ¿Amado...?

I: (*Pausa.*) Así pues, las relaciones se arruinan por la competencia, y ahora tú tienes que sacrificarte a mí porque no puedo tolerarte, porque la envidia y los celos hacen que te odie... o te sientes culpable porque disfrutar de algo positivo lo percibes como quitarme algo a mí. Lo cual, repito, para mí representa una especie de amor, esa... esa tristeza por unos empeños insatisfechos y...

I: Te estás dispersando, yo...

I: (*Se inclina hacia delante.*) ¿Y no hacen daño?

I: No he oído bien, no he oído la respuesta.

[Pantalla derecha: (*Sollozo.*)]

I: (*Se echa hacia atrás, suspira.*) Me parece que esto es una forma de sufrimiento ritual. Esa es la impresión que da.

[Pantalla derecha: (*Suspiro.*)]

I: ¿De verdad te vuelve más segura? ¿Hace que te sientas más querida?

XI

Pantalla derecha: Mira, está bien, creo que esto ha sido interesante y productivo, pero no es para lo que he venido aquí.

D: Eres como un cirujano, ¿sabes? Esto es como una especie de cirugía. Tiene que ver con la mecánica de las relaciones, en vez de... con la poética. No se trata de conmoverme el alma. Se trata de recomponer mi mente.

D: ¿Irse fuera y dejarlo atrás?

D: Resolverlo, ¡ah, sí! (*Se ríe, sarcástica.*) ¿Y eso cómo lo hacemos?

D: Pero no es a lo que yo aspiro. Hay diferentes clases de éxito.

D: Eso no es lo que ofrece este contexto. Tú no estás ahí permanentemente y yo no estoy aquí permanentemente. Yo desapareceré. Y tú también.

D: Me doy cuenta de que te estoy utilizando.

D: (*Se sienta erguida, cruza las piernas, junta las manos en el regazo, mira al frente, hace una pausa.*) De acuerdo, ahora ya me estás fastidiando.

D: Es de lo que intentaba hablar, de eso estaba intentado...

D: No, ESCUCHA...

D: Bien, si tenía unos sentimientos positivos...

D: (*Levanta las manos.*) ... han desaparecido.

D: Desde luego ahora ya no quiero tener un contacto estrecho contigo.

D: (*Suspira, hace una pausa, mira hacia arriba, luego al frente, habla con tirantez.*) ¿En qué sentido?

D: (*Suspira, hace una pausa, se apoya en una mano.*) No sé si una respuesta sexual. Quizá sólo una respuesta atenta.

D: (*Mira hacia arriba.*) No, quiero oír lo que tengas que decir. (*Hace una pausa, comienza a llorar.*)

XII

Pantalla izquierda: Estaba pensando... Si pudiese darte lo que quieres, ¿de verdad querrías que lo hiciese?

I: Y ahora estás volviendo a escenificar aquí esas dinámicas.

I: Comprendo que existe un anhelo de eso.

I: Así pues, tengo un defecto: me falta la cualidad, la capacidad para tolerar esto. (*Se inclina hacia delante.*) Tú entonces te acercas un poquito, sientes ansiedad, retrocedes y pones distancia. (*Se echa hacia atrás.*) Te ríes, sientes desazón, miras a otro lado... humor, ironía, te organizas, te remueves en el asiento. Te pido que no lo hagas. Te pido que estés sentada aquí, sin más, y que lo aguantas.

I: Descríbelo. En serio, describe tu disgusto.

I: Bueno, me pareció que eso te enfadaba.

I: Ahora mismo, ¿estás mirando a través de los ojos de alguien en particular?

I: O sea que te agradó... en aquel momento.

I: Curiosidad, placer, excitación... ¿cuál es el... veredicto?

I: Con eso corres un riesgo.

I: ¿Y qué clase de respuesta esperas?

I: ¿Puedo contestar a mi propia pregunta?

I: (*Se inclina hacia delante.*) ¿Y qué es...? ¿Algo de lo que estar... ¡orgullosa!?

I: No, no absolutamente.

I: (*Se echa hacia atrás.*) Respeto tu derecho a la intimidad, si es información muy restringida. Ya veo que estás en una delicadísima...

I: (*Se inclina hacia delante, habla en tono didáctico.*) De acuerdo, lo que veo es que eres el desencadenante de un montón de emociones enfrentadas. Tú activas el trauma. Tú lo desencadenas.

[bucle]



IV

BIENES ESTÉTICOS Y SERVICIOS ARTÍSTICOS



DENTRO Y FUERA DE LUGAR*

En 1980 Louise Lawler solicitó a tres críticos de arte que colaborasen con ella en la producción de una carpetilla de fósforos y que aportasen unos textos breves que figurarían en la cubierta. Al parecer, los críticos –practicantes todos ellos del análisis crítico no sólo de obras de arte, sino también del aparato institucional dentro del cual éstas circulan– debieron pensar que las carpetillas de cerillas eran un formato demasiado vulgar para sus textos. Tal vez resistiéndose a la incorrección de ser ellos los presentados por la artista y no quienes la presentasen a ella, optaron por salvaguardar su lugar pertinente de publicación, su función pertinente. El resultado fue que aquella carpetilla nunca se hizo.

Producidas para contextos específicos y distribuidas en galerías y eventos culturales, las *matchbooks* de Lawler no permanecen en su lugar de origen, sino que continuamente son emplazadas, reemplazadas, desplazadas. Aunque constituyen solamente un aspecto de la práctica de Lawler, son características de buena parte de su trabajo, porque la artista cuestiona constantemente las pertinencias tanto del lugar (las divisiones del trabajo en el mundo del arte que asignan sus lugares y funciones pertinentes a artistas, marchantes y críticos) como de los objetos (los mecanismos ideológicos que establecen la autoría y la propiedad del arte). Colaboradora frecuente con otros artistas, para ella la producción artística es siempre un empeño colectivo. No son simplemente los artistas quienes producen significado y valor estético, sino un contingente, a menudo anónimo, de coleccionistas, espectadores, trabajadores de museos y galerías, y, en último término, el aparato cultural en el cual todos esos puestos se hallan definidos.

Me atrevo a generalizar y a decir que Lawler opera fundamentalmente desde tres posiciones diferentes pero interdependientes dentro de ese aparato: la de la artista que expone en galerías y museos; la de la publicista/trabajadora de museo que produce el tipo de material que habitualmente complementa los objetos y acontecimientos cul-

* "In and Out of Place" se publicó por primera vez en *Art in America*, vol. 73, núm. 6 (junio de 1985), pp. 122-129.



FIGURA 13. Louise Lawler, *A Selection of Objects from the Collections of the Wadsworth Atheneum, Sol Lewitt and Louise Lawler* (selected and arranged by Louise Lawler), 1984. En el marco de la exposición *MATRIX 77*, Wadsworth Atheneum Museum of Art. Foto: Louise Lawler.

turales; y la de la asesora/comisaria artística que instala las obras de otros artistas (por ejemplo en su muestra de 1984 en Hartford, en la galería Matrix del Wadsworth Atheneum, titulada *From the Collections of the Wadsworth Atheneum, Sol LeWitt and Louise Lawler*) [figura 13].

Que un artista escriba reseñas, comisarie exposiciones o dirija una galería es algo ya consabido en el mundo del arte contemporáneo. Pero son ocupaciones que normalmente se consideran secundarias; el artista se define primordialmente como productor de un conjunto de obras de las que las demás actividades son sólo complementos. Al abdicar de ese lugar privilegiado de identidad artística, Lawler consigue eludir las definiciones institucionales de la actividad artística como exploración estética autónoma. Su objetivo no es tanto poner al descubierto unos programas ideológicos ocultos como desbaratar las fronteras institucionales que determinan y diferencian las identidades separadas del artista y el mundo del arte de aquel aparato que presuntamente tan sólo los complementa.

Lawler transforma la profusión aparentemente irrelevante de los

complementos –letreros que dan título, nombres propios que identifican, invitaciones que anuncian (a una comunidad selecta), fotos de instalación que documentan, catálogos que historifican, “ordenamientos” que sitúan, textos críticos que desempeñan casi todas esas funciones...– en objetos de una praxis artística. Su empleo de estos formatos constituye un desplazamiento doble: lleva a la galería las apoyaturas del arte, a menudo invisibles y marginales, y sitúa su propia práctica en los márgenes, en la producción, elaboración y crítica del marco.

El interés crítico por la determinación institucional y la aculturación del arte puede remontarse hasta las vanguardias históricas: Duchamp, el dadaísmo y el surrealismo por un lado y la vanguardia soviética por otro. Con todo, el trabajo de Lawler tiene una relación más inmediata con las prácticas post-studio de los años setenta, y en particular con la obra de Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren y Hans Haacke. Aun siendo muy diferentes, todos estos artistas ejercen, o ejercieron, la crítica institucional: desde las construcciones (o deconstrucciones) situacionales de Asher y Buren dentro de los marcos arquitectónicos de galerías y museos, hasta la dirección de un museo ficticio llevada a cabo por Broodthaers o la documentación de las conexiones empresariales del gran arte por parte de Haacke.

No obstante, es posible asimismo diferenciar a Lawler de estos artistas, ya que en vez de localizar el poder institucional en un edificio centralizado (como podría ser un museo) o en una élite poderosa con nombres y apellidos, ella lo sitúa en un conjunto sistematizado de procedimientos de presentación que nombran, localizan, centralizan. A diferencia de las construcciones de espacios expositivos dentro de otros espacios expositivos realizadas por Asher, que contemplan críticamente el marco pero siguen funcionando dentro de él como esculturas,¹ el trabajo de Lawler está concebido a menudo como una

¹ Observación válida sobre todo para el trabajo de Asher durante los años setenta (como se documenta en *Michael Asher, Writings, 1973-1983 on Works 1969-1979* [Halifax y Los Ángeles: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983]). Su producción más reciente, lo mismo que la de Lawler, trata la institución como un conjunto de relaciones sociales (noción solamente implícita en su obra anterior) más que como arquitectura. Esta evolución puede ser una respuesta a la expansión de la industria de la información y del sector servicios en la economía, que ha desembocado en una mayor difuminación ideológica del trabajo productivo. Si la intervención simbólica en las condiciones de la producción material es característica del arte de la modernidad, Lawler y Asher se enfrentan a los servicios institucionales y mecanismos informativos que sitúan y definen la producción cultural.

inserción funcional dentro de un entramado de apoyos que es exterior a la galería. A diferencia de Broodthaers, Lawler no desempeña cargos de autoridad institucional, ni siquiera ficticios, sino que trabaja para anular todas las concentraciones de esa clase de poder. Y a diferencia de Haacke, la relación de Lawler con las estructuras corporativas y de mercado es de colaboración irónica, revelando simultáneamente el lugar del gran arte en una economía de mercado y buscando *además* reubicar al artista dentro de ésta.

Tanto en sus instalaciones primeras como en sus posteriores “ordenamientos” de imágenes, Lawler selecciona y presenta la obra de otros artistas además de la suya propia. En 1978 su principal contribución a una exposición colectiva en Artists Space fue la instalación del cuadro de un caballo de carreras cedido por la New York Racing Association. Colocada a mayor altura que las ventanas en una pared divisoria entre dos salas, la pintura estaba flanqueada por dos focos de luz de teatro que en vez de apuntar al cuadro lo hacían sobre el espectador, entorpeciendo así la visión del cuadro y proyectando de noche las sombras de los espectadores sobre la fachada del Citibank, al otro lado de la calle (una estrategia a lo Buren de conexión del interior y el exterior del espacio expositivo).

Si bien su instalación en Artists Space es reminiscente en muchos sentidos de las meditaciones post-studio acerca del contexto institucional, en esa ocasión Lawler también se ocupó más productivamente del marco, presentando a la galería en lugar de ser presentada pasivamente por ella. En vez de aportar al catálogo las acostumbradas reproducciones de su propia obra, diseñó un logo para Artists Space que fue impreso en la cubierta del catálogo y también se distribuyó en forma de cartel por el Bajo Manhattan.

Dos muestras posteriores en Los Ángeles llevaron a cabo una inversión análoga de las posiciones presentacionales. Para una muestra con nueve participantes, realizada en 1979 en el desván de unos grandes almacenes abandonados, Lawler hizo otra instalación utilizando proyectores de teatro que, una vez más, no estaban orientados al cuadro de la invitación a la exposición pintado por ella (un nueve en números romanos de color gris y muy contrastados, siguiendo la tradición con cinta protectora de la Escuela de Nueva York). Unos filtros azul y rosa y una plantilla con la silueta de una rama de árbol dispuestos sobre las luces subrayaban la teatralidad de la presentación. (En 1984 empleó un esquema parecido de iluminación en otra exposición, *For Presentation and Display: Ideal Settings*, en la galería Diane Brown de Nue-

va York, hecha en colaboración con Allan McCollum. Allí la discreta pero teatral iluminación sumergía un centenar de objetos cuadrados en hidrocál, en una atmósfera corporativa idílica y atemporal, que los distinguía como soportes de artículos comerciales.)

En *Louise Lawler-Jancar/Kuhlenschmit* (Jancar/Kuhlenschmit Gallery, Los Ángeles 1981), acto en una sola velada, y con ella como única protagonista, Lawler presentó aún más explícitamente la galería escribiendo en la pared el nombre de ésta mediante fotografías sueltas, en tamaño postal, de unas letras tridimensionales iluminadas teatralmente. Asimismo dispuso que los galeristas se colocasen detrás del mostrador de recepción (pues no cabían en el minúsculo despacho) y mostrasen a los visitantes interesados otras fotos de Lawler contenidas en una pequeña caja negra.

La literalización e inversión de las posiciones presentacionales llevadas a cabo por Lawler quedaron igualmente claras en la primera sala de su exposición de 1982 en Metro Pictures de Nueva York, donde presentó un ordenamiento o *arrangement* de obras de artistas de la galería (Sherman, Simmons, Welling, Goldstein, Longo). Aun siendo la forma de colgarlas bastante poco convencional, el “ordenamiento” de Lawler habría podido confundirse con una anónima exposición colectiva más del plantel de artistas de Metro. Sin embargo, cuando los espectadores caían en la cuenta (o recordaban) que aquella era una exposición de “una sola mujer”, se veían frente a una ambigüedad en la ocupación del espacio, frente a un desplazamiento posicional que esclarecía el papel que los casi siempre anónimos *arrangers* tienen en la exhibición e intercambio del arte. (En el espacio principal de la galería se exponían fotografías donde se documentaba el “ordenamiento” de obras de arte en museos, hogares y oficinas.) El “ordenamiento” de Lawler también revelaba irónicamente el subtexto económico de la estética de apropiación de los artistas de Metro Pictures: su “ordenamiento” se vendía por el precio total de las obras individuales más un 10% para Lawler (los honorarios normalmente percibidos por asesorías de arte).

Puesto que sigue funcionando dentro de un contexto tradicional de galerías, la inversión que efectúan las instalaciones de Lawler es primordialmente simbólica: aunque se contempla, y se cuestiona, la relación artista-institución, ésta se mantiene intacta. En cambio, sus librillos de cerillas y sus invitaciones (al igual que el cartel y la cubierta del catálogo de Artists Space) se hallan más cerca de subvertir los mecanismos de presentación institucional y de constituir una contra-

práctica. Al no depender de su exhibición para ser distribuidas y ni siquiera reivindicar el estatus de objetos de arte, en esas obras Lawler consigue resistir la tendencia de muchos artistas contemporáneos a parodiar o criticar (y no obstante, respetar) la posición tradicional de los artistas en las relaciones de intercambio.

Una de las carpetillas de cerillas de Lawler se inspiró en el revuelo mediático que se montó en 1982 en torno a una conferencia de Julian Schnabel en Los Ángeles. Haciendo de “publicista” del acto sin que los patrocinadores tuviesen conocimiento de ello, Lawler hizo imprimir unos librillos con el título del evento y las distribuyó por la sala. Utilizando un recurso publicitario en contra de sí mismo, logró así captar y condensar en un recordatorio desechable el exagerado espectáculo de *An Evening with Julian Schnabel*.

Para la exposición *Borrowed Time*, una colectiva de 1983 en Baskerville + Watson de Nueva York, Lawler produjo un librito de cerillas donde se anunciaba la muestra con una cita que destaca la relación entre valor estético y valor económico: “Cada vez que oigo la palabra cultura me llevo la mano al talonario. – Jack Palance.”² El efecto inmediato de las carpetillas de fósforos es de vulgarización: al emplear un formato usado generalmente para anunciar restaurantes y escuelas de conducción, Lawler amplifica los refinados mecanismos del mercado del arte hasta convertirlos en remedos travestidos de la cultura consumista.

A diferencia de las carpetillas de cerillas, que se ponen al alcance del público en general, las invitaciones se distribuyen a partir de unas listas de correo que concentran el ya reducido público interesado por el arte en un círculo todavía menor de iniciados culturales de quienes se solicita un patrocinio concreto. Las series de invitaciones a las exposiciones privadas de “tipo salón” que Lawler organizó junto a Sherrie Levine con el título de *A Picture is No Substitute for Anything* (1981-1982) llamaban la atención sobre esta función, como asimismo lo hacía el acto de 1981 *Louise Lawler and Sherrie Levine invite you to the studio of Dimitri Merinoff...* (un emigrante ruso expresionista figurativo cuyo taller neoyorquino se había conservado intacto después de su muerte). Pero Lawler también varía en ocasiones la recepción privilegiada implícita en actos privados de esa clase: con su invitación

² La frase procede de la atribuida al ministro de propaganda nazi Joseph Goebbels: “Cada vez que oigo la palabra cultura me llevo la mano a la pistola”. Reformulada por Godard, Palance la lee en el film *Le Mépris* (*El desprecio*).

a una representación de *El lago de los cisnes* por el New York City Ballet, por ejemplo, el espectáculo *ready-made* del que se apropiaba Lawler no dejó de ser un acto plenamente público. (Si bien en la esquina inferior derecha, donde se habría esperado leer “se ruega confirmar”, Lawler indicó: “Venta de entradas en taquilla.”)

Excerpts from a Letter to the Participating Artists by the Director of Documenta 7, R.H. Fuchs, Edited and Published by Louise Lawler (1982) situaba a la artista como invitada en vez de anfitriona. Lawler, que no había sido invitada a participar en Documenta 7, reprodujo parte de la carta dirigida por el comisario a los artistas invitados —una misiva de retórica romántica, ampulosa y grandilocuente— con tipografía minúscula de color verde, en relieve, en la parte superior de dos hojas de papel de carta y de un sobre, que se pusieron a la venta en el stand de arte de Fashion Moda, enfrente de la sede de Documenta en Kassel. Con esa conversión irónica en artículo comercial, la carta curatorial quedó desplazada (literalmente) a los márgenes, reducida a simple encabezamiento institucional, a logotipo de empresa disfrazado de retórica estética.

Si los artículos de papelería de Lawler para Documenta reducen el discurso del gran arte a mero complemento de las instituciones y el mercado, el certificado de regalo que creó para la galería Leo Castelli —“autorizado” y expuesto allí en una muestra colectiva de 1983— reduce a un estatus parecido la obra de arte misma. Aunque impreso en una edición limitada (de 500), el valor del certificado no depende de su singularidad (o de su falta de ella) ni tampoco de la presencia de la firma de la artista, sino del montante por el cual se adquiere, que luego puede utilizarse para comprar un Warhol o un Rauschenberg. Tal como lo formula Jean Baudrillard en “La subasta de la obra de arte”, el valor de un objeto artístico no lo produce el artista, sino el coleccionista con su “gasto suntuario” o “sacrificio económico” por el arte. La “buena inversión” y el “amor al arte” se entretajan en una racionalización recíproca: la riqueza se legitima al dispendiarse por la calidad estética mientras que el sacrificio económico rinde homenaje al valor trascendente del gran arte.³

La colección y presentación del arte han sido siempre una demostración de nivel social y económico antes que una muestra de valía

³ Jean Baudrillard: “The Art Auction”, *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, trad. de Charles Levin, St. Louis, Mo, Telos, 1981; versión en español: “La subasta de la obra de arte”, *Crítica de la economía política del signo*, México, Siglo XXI, 1974.

estética. Las fotografías de Lawler en las que documenta sus “distribuciones de cuadros” en colecciones privadas, empresariales o de museos demuestran los usos sociales a los que se aplica el arte una vez que sale del taller del artista. Esas fotos de “instalación” han sido expuestas en galerías y museos de tal suerte que la documentación de los objetos de arte reemplaza a los propios objetos; se han publicado también en forma de reportajes fotográficos autónomos y han servido además como ilustraciones sutilmente mordaces de algunos textos de crítica.⁴

En las fotografías de colecciones particulares tomadas por Lawler el arte se halla representado, simplemente, como un objeto más entre muchos dentro de un caos acumulativo. En el interior de una casa, el arte —da igual si se dispone “con gusto” o se coloca sin más— queda absorbido por un trasfondo de elementos decorativos. *Livingroom Corner, Arranged by Mr. and Mrs. Burton Tremaine, New York City* (1984) es algo más que la imagen de un cuadro colgado detrás de un sofá: Lawler incluye también el aparato de televisión situado frente a un Robert Delaunay y en la mesa baja, una cabeza escultórica de Lichtenstein, que hace las veces de base de una lámpara. Y en *Pollock and Tureen, Arranged by Mr. and Mrs. Burton Tremaine, Connecticut*, también de 1984, la última obra del pintor (o al menos su borde inferior, que es todo cuanto Lawler ha fotografiado) no pasa de ser un papel pintado apocalíptico visible tras una pieza de porcelana antigua.

Las fotografías de Lawler de colecciones de grandes empresas documentan el modo en que el arte se emplea para denotar sus posiciones dentro de la jerarquía: mientras que las grandes pinturas y esculturas de las salas de recepción dan la imagen pública buscada por la compañía, en *Arranged by Donald Marron, Susan Brundage, Cheryl Bishop at Paine Webber, Inc.* dos serigrafías de Lichtenstein determinan la posición de los oficinistas (que no prestan la menor atención a la presencia de “obras de arte”). Y en *Longo, Stella, Hunt at Paine Webber Mitchell Hutchins* el vigilante negro uniformado parece formar parte de la colección de la empresa, del mismo modo

⁴ Las fotografías de Mondrian tomadas por Lawler se publicaron, en conjunción con las de Sherrie Levine, en *Wedge*, núm. 1 (1981), con el título “A Picture is no Substitute for Anything”. Una serie de sus *Arrangements of Pictures* apareció en *October*, núm. 26. Las fotos de Lawler sirvieron también para ilustrar el artículo de Douglas Crimp “The Art of Exhibition” en *October*, núm. 30. Posteriormente Lawler ha sido responsable de la edición fotográfica de la antología *Art After Modernism: Rethinking Representation*, en el New Museum, una función que brindó otro formato más a su “obra”.

que los nombres del título imitan el nombre de la firma de *brokers* de Wall Street.

Incluso después de que los objetos artísticos hayan quedado fuera del intercambio, el legado del dispendio privilegiado nunca desaparece de su pedigrí.⁵ En los museos, las cartelas que acompañan a todas las piezas empiezan siempre con el nombre del artista y terminan citando a los dueños precedentes de la obra; a la hora de establecer el valor del arte ambas genealogías son inseparables. Con frecuencia este tipo de etiquetas informativas son el tema de las *Arrangements of Pictures* que Lawler organiza con las colecciones de museos; cabe preguntarse si lo que realmente se expone no son acaso las autoridades institucionales y una casta exclusiva de coleccionistas.

Las etiquetas museísticas que determinan la autoría, propiedad, antecedentes y en última instancia el valor son el ejemplo más sobresaliente de la exhibición institucional de nombres propios. Pero incluso en esos rótulos hay cierta ambigüedad: ¿pertenece el objeto al artista o al coleccionista? En los rótulos que pone a sus fotografías Lawler amplía esta ambigua multipropiedad e incluye en ella una lista indefinida de comisarios, asesores artísticos, operarios y oficinistas de los museos. Al mismo tiempo suele retirar o desplazar su propio nombre: por ejemplo, en una exposición colectiva de 1980 en Castelli Graphics, donde, como es habitual, los nombres de los artistas iban inscritos en la pared al lado de sus obras, la fotografía que Lawler había hecho de un texto de otro autor llevaba la mención “anónimo”.

Es frecuente que en el trabajo de Lawler haya alguna interferencia con los nombres propios. En su *Patriarchal Roll Call*, por ejemplo, juega con los nombres de los artistas y los convierte en llamadas de aves. Grabadas en 1983, esas llamadas se basan exclusivamente en nombres de artistas masculinos, resaltando así el hecho de que el apellido sea siempre un patronímico (el nombre del padre), y también parodian el deseo del espectador de reconocer en una obra de arte no ya un gesto o un estilo, sino el nombre “mismo”, aquí disfrazado de reclamo silvestre.

El nombre propio, significante de la identidad esencial pero ima-

⁵ Como escribe Baudrillard: “El verdadero valor del cuadro, como hemos visto, es su valor genealógico (su ‘nacimiento’: la firma, y la aureola de sus transacciones sucesivas: su ‘pedigrí’). Del mismo modo que el ciclo de las donaciones sucesivas, en las sociedades primitivas, carga el objeto de cada vez más valor, así el cuadro circula, como un título de nobleza, de heredero en heredero, cargándose de prestigio al hilo de su historia.” Jean Baudrillard, “La subasta de la obra de arte”, *op. cit.*, p. 134.

ginaria de un yo unificado, establece al sujeto como tal en el lenguaje y ante la ley. A través del nombre propio los individuos quedan inscritos dentro de las relaciones de poder y acaban identificándose con su ubicación en ellas y siendo identificados por esa ubicación. La organización convencional de las prácticas artísticas en torno a una firma –todo aquello que permite que una obra de arte se identifique como un “Pollock” o un “Warhol”, etc.– instituye el nombre propio en el interior del objeto artístico; los artistas están así atrapados en una estructura de subjetividad institucionalizada. Y la exhibición institucional de nombres propios que designan a autores y propietarios de objetos define dicha subjetividad en términos de consumo y posesión.

Debido a que el trabajo de Lawler no se puede reducir a un único tema, modo de producción o lugar de funcionamiento, muchas veces ese trabajo parece anónimo, o al menos difícil de identificar sin una atribución directa. Su muestra de diapositivas en Metro Pictures de enero de 1985 –*Slides by Night: Now That We Have Your Attention What Are We Going to Say?*– abordaba el deseo institucionalmente organizado de reconocer un sujeto unificado en la obra de un artista. También examinaba las exigencias impuestas a la producción por parte del nuevo espacio de la galería. En vez de exponer unas copias de sus *Arrangements of Pictures* (tal como había hecho en su anterior exposición en Metro), Lawler proporcionó para las paredes las enormes imágenes que el vasto espacio de la galería parecía exigir, sólo que se trataba de imágenes inmateriales (diapositivas), proyectadas contra la pared trasera de la galería y visibles desde la calle únicamente fuera del horario de apertura de la sala.

El programa comenzaba con unas figuras de máquinas tragaperras –ciruelas, naranjas, cerezas, manzanas, pelotas de béisbol y campanas– combinadas de tres en tres al azar hasta que saltaba... el bote. Los “premios” eran imágenes de un museo de reproducciones en escayola, copias de esculturas clásicas en diferentes fases de almacenamiento, descomposición o restauración (como el *Augusto de Prima Porta* envuelto en un saco de plástico). Las imágenes se sucedían en lentos fundidos encadenados y acababan con otra serie aleatoria de símbolos de máquinas tragaperras y con otro bote: en esta ocasión, los *Arrangements of Pictures* tomados por la propia Lawler en hogares, museos y oficinas de empresas.

Es decir que Lawler incluía sus propias producciones dentro de la misma estructura de acumulación indiferenciada que lo hacía su documento de *Arrangements of Pictures*, acaso para negarle así al público

lo que éste va buscando en una obra de artista: una identidad duradera que parece trascender (pero que en realidad está construida por) el intercambio y la circulación arbitrarios de signos estéticos. El hecho de que Lawler incluyese su propio trabajo no quiere decir que al final haya cedido ante el mercado o que haya aceptado pasivamente sus mecanismos (y el lugar que ella misma ocupa dentro de ellos). Al representar sus fotografías en forma de diapositivas las retira simbólicamente del intercambio de mercado. Una vez más la posición de Lawler es doble: la de una productora de imágenes y la de alguien que organiza de forma activa no simplemente su presentación, sino tal vez una nueva cadena, un contradiscurso, donde aquellas son tan sólo elementos.

Comenzaba este ensayo con la carpetilla de cerillas “crítica” de Lawler nunca realizada, con la idea de introducir ya de entrada cierta conciencia propia de mi proyecto crítico personal consistente en presentar el trabajo de una artista que aborda la crítica de la presentación institucional. La praxis de Lawler concierne también a la crítica de arte, en especial a la crítica de arte monográfica, que a menudo funciona retroactivamente inscribiendo los objetos díscolos en una ubicación institucionalmente aceptable a fin de rescatar de una praxis heterogénea un yo unificado: el sujeto de una firma.

El trabajo de Lawler sugiere, sin embargo, una estrategia de resistencia, de funcionamiento distinto dentro de una institución que reduce la diferencia a un signo, maduro para el consumo. En tanto los artistas sigan plegándose a los modos de producción y lugares de actividad tradicionales –con independencia de que se dediquen o no a la crítica, la apropiación o la puesta al descubierto de agendas ocultas– la significación estética seguirá estando confinada en un orden de subjetividad institucionalizada y de consumo legitimador. Si Lawler consigue escapar tanto de la marginalización como de la integración, eso se debe a que, sea cual sea la posición que ocupe, siempre está además en otro lugar o es otra cosa.

CÓMO PRESTAR UN SERVICIO ARTÍSTICO. INTRODUCCIÓN*

En nuestra propuesta inicial para la “exposición de grupo de trabajo” *Services* [figura 14], Helmut Draxler y yo sugerimos el término “servicio” para describir una característica que nos parecía determinante en lo que ha dado en llamarse “trabajo por proyectos” (*project work*) y escribíamos:

Aunque relacionadas de distintas maneras con las tradiciones de la crítica institucional, el productivismo, el activismo y la documentación política, así como con las actividades *post-studio*, *site-specific* y/o de arte público, nos parece que las prácticas denominadas actualmente “trabajo por proyectos” no comparten necesariamente una base temática, ideológica o procedimental. Lo que sí parecen compartir es el hecho de que todas implican una cantidad de trabajo que, o bien excede de cualquier producción material específica, o bien es independiente de ella, sin ser susceptible de transferirse como producto o junto con un producto. En dicho trabajo, que en términos económicos se llamaría “prestación de servicios” (frente a la producción de bienes), se incluirían:

- la tarea de interpretación o análisis de lugares y situaciones dentro y fuera de las instituciones culturales;
- la tarea de presentación e instalación;
- la tarea de educación pública dentro y fuera de las instituciones culturales;
- las iniciativas sociales y otros trabajos de carácter comunitario, incluidas las de organización, educación, producción documental y creación de estructuras alternativas...¹

“Prestar un servicio”, en el sentido descrito en nuestra propues-

* *How To Provide An Artistic Service: An Introduction* se presentó de forma oral por primera vez en 1994 en la galería Depot de Viena, en combinación con la exposición del proyecto *Services*.

¹ Helmut Draxler y Andrea Fraser, “Services: A Proposal for an Exhibition and a Topic of Discussion”, 1993.



FIGURA 14. Grupo de trabajo en el marco de los debates *Services: The Conditions and Relations of Service Provision in Contemporary Project Oriented Artistic Practice*, organizados por Helmut Draxler y Andrea Fraser en la Universidad de Lüneburg, enero de 1994. Foto: cortesía del Kunstraum de Leuphana, Universidad de Lüneburg.

ta, no es ni una intención (algo beneficioso para la sociedad, por ejemplo) que se atribuya a unos artistas en particular, ni tampoco un contenido (la formación museística o de seguridad, por ejemplo) que sea característico de un grupo de obras. Propusimos la denominación “prestación de servicios” sobre todo para describir la situación económica del trabajo por proyectos, así como la naturaleza de las relaciones sociales bajo las cuales se lleva a cabo. En su sentido más elemental podríamos incluso afirmar que la generalización de prácticas como el pago de honorarios a los artistas por parte de las instituciones culturales denota que el fenómeno del arte-como-prestación-de-servicio es, sencillamente, una realidad económica.

Y más adelante escribíamos:

[...] parece existir un creciente consenso, tanto entre artistas como entre comisarios, de que el nuevo conjunto de relaciones [surgidas en torno al trabajo por proyectos] necesita clarificarse. Mientras que a los comisarios les interesa cada vez más solicitar de los artistas la producción de una obra que

responda a situaciones específicas construidas o ya existentes, el trabajo necesario para dar respuesta a tales demandas a menudo ni es reconocido ni se remunera adecuadamente. Y a la inversa, muchos comisarios implicados en el desarrollo de proyectos se sienten frustrados por tener que desempeñar el papel de productores para las galerías comerciales o de “departamento de servicios” para los artistas.²

El proyecto *Services* se organizó para tener la oportunidad de valorar algunos de estos problemas prácticos y materiales, así como los desarrollos históricos que han contribuido a la aparición de la prestación de servicios artísticos, y para proporcionar un foro donde discutir el impacto de esa evolución en las relaciones entre artistas, comisarios e instituciones.

En cuanto que artista, tengo un interés especial por estas cuestiones. El motivo de que pusiese en marcha *Services* fueron las complicaciones y conflictos que hube de afrontar como consecuencia de haber tenido que relacionarme con comisarios y organizaciones carentes de unas normas de práctica profesional, además de la frustración de trabajar a tiempo completo para exposiciones muy prestigiosas y sin embargo no ser capaz de ganarme la vida con ello. *Services* –y otras actividades relacionadas en las que intervine mientras preparaba la propuesta– supuso un esfuerzo, mío y de otros artistas, para dar a conocer y salvaguardar nuestros intereses prácticos y materiales mediante la creación de foros en los que debatir tales intereses, así como a través de la recogida de información entre una serie de artistas acerca de sus preferencias de trabajo, con el fin de preparar un conjunto de orientaciones generales, y quizá un contrato base, además de unirnos para formar algún tipo de asociación.

La finalidad de todas estas actividades no era tanto lograr un modelo sindical de negociación colectiva como un modelo profesional de autorregulación colectiva. Igual que la negociación colectiva, este segundo modelo podría proporcionar también a los artistas, potencialmente, cierta capacidad de presión a la hora de tratar con instituciones culturales y otras organizaciones comitentes, pero para conseguirlo haría falta aclarar el procedimiento y tal vez desarrollar una metodología básica con referencia a la cual las demandas y necesidades legítimas se puedan determinar colecti-

² *Ibid.*

vamente. Por ejemplo, el hecho de que algunos artistas perciban unos honorarios de una institución y luego vendan los resultados del proyecto daña la legitimidad de las peticiones de remuneración. ¿Hay que contraponer honorarios y ventas? ¿De qué manera debe concebirse la totalidad del trabajo por proyectos? ¿Acaso los proyectos que requieren un elevado grado de participación de la institución le dan a ésta algún derecho a alterar la obra o a determinar su disposición?

Como escribíamos Helmut Draxler y yo en nuestra propuesta, “a menudo las resoluciones acerca de problemas prácticos constituyen decisiones políticas que no sólo atañen a las condiciones laborales de los artistas, sino que pueden afectar también a la función y el significado de su actividad”.

Hablo solamente por mí (y no por el proyecto *Services*) cuando digo que mi interés por todas estas actividades organizativas ha nacido tanto de la posibilidad de que la práctica artística evolucione hasta convertirse en algo parecido a una profesión con reglas propias, como de la esperanza de poder influir en las negociaciones con las instituciones artísticas. La autorregulación profesional es un asunto de ética profesional, pero también lo es, a la vez, de intereses profesionales. En el campo del arte es, asimismo, una cuestión de ética en la práctica cultural. Y habida cuenta del alcance de la práctica cultural, desde los hogares particulares a los edificios públicos y las calles, es cuestión de ética en las relaciones sociales y subjetivas que se manifiestan en y a través de las prácticas de la cultura.

La propuesta de hablar sobre “Cómo prestar un servicio artístico” es parte de un experimento que deseo realizar para comprobar si es posible desarrollar una metodología que funcione como base de algo semejante a una profesión autorregulada de prestación de servicios artísticos. La forma que adoptaría ese experimento sería un libro –titulado *Cómo prestar un servicio artístico*– cuyo modelo serían los manuales de técnica y práctica profesional habituales en otros campos: manuales como *The Psychiatric Interview*, *Organizational Diagnosis* o los artículos de Freud sobre técnica, por mencionar tres casos que me han parecido especialmente útiles.³

Lo que presento esta noche sería algo así como la introducción

³ Harry Stack Sullivan, *The Psychiatric Interview*, Nueva York, W.W. Norton, 1970; Harry Levinson, *Organizational Diagnosis*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1972; Philip Rieff (ed.), *Sigmund Freud: Therapy and Technique*, Nueva York, Collier, 1963.

de ese libro o una justificación de por qué un libro como éste sería necesario.

Aparte de las preocupaciones materiales que han motivado el proyecto *Services*, en él deseábamos abordar también otra cuestión importante: la potencial pérdida de autonomía resultante de la apropiación de modelos de otros campos profesionales (tales como esquemas de contratos y remuneraciones) como medio de resolver problemas prácticos. La buena recepción crítica creó dentro de las organizaciones culturales una demanda de proyectos que a todas luces no era sólo demanda de obras de artistas individuales. Se nos ofrecía con ello la posibilidad de actuar colectivamente para establecer y defender nuestros intereses –principalmente los intereses económicos– así como para examinar la historia de ese tipo de acción. Pero era asimismo evidente que esa demanda, expresada mediante invitaciones a emprender proyectos que respondían a situaciones y condiciones fijadas explícitamente por otros, representaba cierta amenaza a la autonomía artística. La redacción de contratos que amparasen nuestros intereses prácticos y materiales, o la simple solicitud de honorarios en pago a nuestros servicios, podían comprometer todavía más nuestra independencia al convertirnos en funcionarios de las organizaciones “clientes”.

Aunque muchos de nosotros hemos ejercido en nuestro trabajo cargos y actividades como comisarios, galeristas, educadores, asesores de relaciones públicas y de relación entre empleados y empresa, asesores de seguridad, arquitectos y diseñadores de exposiciones, investigadores, archiveros, etc., no lo hicimos, desde luego, para restringir nuestras prácticas a los cometidos de tales profesiones. Lo que diferenciaría –o debería diferenciar– nuestras prácticas de las funciones que nos arrogábamos es precisamente nuestra autonomía. Esta autonomía está representada, principalmente, por nuestra relativa libertad respecto a la racionalización de nuestra actividad, puesta al servicio de unos intereses concretos, definidos por las personas u organizaciones con las que trabajamos. Y dentro de ella figura la libertad frente a la racionalización del lenguaje y de las formas que empleamos, una libertad que puede manifestarse o no en formas reconociblemente “estéticas”. Igualmente están incluidas la libertad de palabra y de conciencia –garantizada por la práctica profesional establecida– que teóricamente ampara nuestro derecho a expresar opiniones críticas y a tomar parte en actividades controvertidas.

Pedimos unos honorarios como remuneración por el trabajo que

se hace dentro de unas organizaciones. Por definición, los honorarios son pagos a cambio de unos servicios. Por lo tanto, si aceptamos que nos paguen por nuestros servicios, ¿significa eso que servimos a quienes nos pagan? Y de no ser así, ¿a quiénes estamos sirviendo y con qué fundamento demandamos un pago (y deberíamos siquiera demandar un pago)? O, en caso afirmativo, ¿de qué modo les servimos (y qué les estamos sirviendo)?

Es importante señalar, sin embargo, que estas preguntas no son privativas de la práctica por proyecto, independientemente de que dicha práctica se defina o no como servicio. Simplemente, la práctica por proyecto hace necesario plantearlas. Yo diría, en cualquier caso, que todos estamos ya prestando servicios. La práctica en estudio enmascara esta situación porque separa la producción de los intereses a los que atiende y las demandas a las que responde en el momento de su consumo material o simbólico. Dado que, en términos económicos, un servicio se puede definir como un valor que se consume al mismo tiempo que se produce, el elemento de servicio que hay en la práctica por proyecto elimina esa separación.

La invitación a producir una obra específica en respuesta a una situación específica es una petición muy directa y a menudo los intereses que la motivan apenas se hallan disimulados y es difícil pasarlos por alto. Yo sé que si acepto una invitación estaré sirviendo a esos intereses... a no ser que me esfuerce mucho en mi trabajo para que no sea así.

Los intereses que contiene cualquier petición de arte, tanto si se expresan o no en una invitación a iniciar un proyecto, formarían una extensa sección de un libro sobre el tema "Cómo prestar un servicio artístico". Comenzaría con una discusión sobre el carácter objetivo de la demanda de arte. Esto sería necesario para neutralizar la experiencia subjetiva que, según creo, tiene la mayoría de los artistas en cuanto a la naturaleza puramente individual de esa demanda (esté dirigida a ellos o a otros): el mito de que no hay demanda de arte como tal, sino sólo de artistas individuales de un genio especial, etc., y de que si faltasen tales artistas todo el aparato del arte contemporáneo desaparecería sin más. Por supuesto, eso no es así. Se han construido museos y hay que llenarlos. Críticos y comisarios han recibido una formación y están interesados en tener un empleo, los galeristas necesitan mostrar y vender arte nuevo. Hay unas inversiones hechas y el campo debe autorreproducirse.

Esta demanda primaria para sostener la reproducción del campo se halla condicionada por un segundo nivel de demanda: la derivada de los intereses relacionados con las rivalidades competitivas entre artistas, comisarios, críticos, galeristas, etc. Son luchas por mantener y mejorar el estatus profesional propio frente a los colegas y por imponer el principio del estatus (es decir, de la legitimidad) y los criterios de valor conforme a los cuales se definirá la posición de otros; tales luchas son la dinámica que hace que el campo se reproduzca. Y con frecuencia la demanda de arte dirigida a los artistas también está directamente relacionada con la competición entre las propias instituciones: se compite por la financiación, la presencia mediática, los públicos y el resto de índices de influencia sobre la percepción popular y profesional de la cultura legítima y del discurso cultural legítimo.

Ahora bien, las instituciones culturales no son entes unitarios. Están compuestas de diferentes sectores —por ejemplo, el profesional y el voluntario— que a su vez están en conflicto. Al ser yo alguien que practica lo que a menudo se llama crítica institucional, me han preguntado muchas veces: “Bueno, si tan crítica eres, entonces ¿por qué te llaman?” Tardé algo en darme cuenta de que era un sector el que me invitaba para producir una crítica del otro.

Pierre Bourdieu escribe que “los productos elaborados en las luchas competitivas que tienen lugar en cada uno de los campos [...] y que se encuentran en la base del incesante cambio de estos productos, encuentran, sin tener necesidad de buscarla expresamente, la demanda que se elabora en las relaciones objetiva o subjetivamente antagónicas [es decir, las luchas competitivas] que las diferentes clases y fracciones de clases mantienen a propósito de los bienes de consumo materiales o culturales”. Por esa razón, prosigue, “comprometidos y encerrados en las luchas internas que los enfrentan, los productores, convencidos de no invertir en su práctica más que unos intereses específicos, pueden así vivirse a sí mismos como totalmente desinteresados de las funciones sociales que desempeñan y totalmente ajenos a las mismas, a un plazo más o menos largo, para un público determinado, sin cesar por ello de responder [...] a las expectativas de tal o cual clase”.⁴

Así pues, la demanda que una obra de arte satisface cuando es

⁴ Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste* [1979]. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1984, pp. 230, 234. Edición en español: *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1999, pp. 228 y 232.

consumida materialmente por un coleccionista de arte, o simbólicamente por un visitante de un museo, puede estar condicionada por las luchas que constituyen el campo de la producción cultural, donde, como escribe Bourdieu, “la oferta [...] ejerce siempre un efecto de imposición simbólica”. Pero en lo que atañe a los intereses, necesidades y deseos implicados en esa demanda, el objeto es indiferente, ya que la propia demanda está sujeta a un desplazamiento perpetuo siguiendo el curso de las luchas concretas dentro del campo. Incluso diría que la demanda generada por la competencia entre los coleccionistas de arte y los visitantes de museos por la cantidad y calidad del consumo cultural ha sido desplazada ella misma desde otro centro y podría incorporarse con igual facilidad a otro campo.

La versión cínica y vulgar de este tipo de análisis es que el campo artístico no se diferencia en nada de cualquier otro mercado de bienes de lujo. Todos sirven a la competición social por el estatus y el prestigio. Pero el estatus no es una cuestión de símbolos de estatus, y el prestigio no es un lujo. La búsqueda del prestigio es sólo la forma dominante en las luchas por la legitimidad, uno de cuyos campos de batalla principales es la cultura. El carácter íntimo de la capacidad y competencia que están en liza en esas luchas se evidencia en la ansiedad que demuestra incluso la persona con mayor ascendiente social cuando se ve frente a una obra de arte institucionalmente consagrada. No es que alguien se lance de buen grado a esas luchas movido por algún tipo de vanidad, sino que las imponen por ejemplo los museos, los cuales, como instituciones públicas, definen las competencias necesarias para comprender la cultura que ellos han decidido que es legítima, a modo de condición de aceptabilidad dentro de las ciudades o estados que los mantienen.

No sé de ningún artista capaz de sugerir plausiblemente que las funciones que desempeñan sus obras nada tienen que ver con ellas o con su actividad artística, puesto que a todos los artistas se les insta a potenciar esas funciones, en beneficio de organizaciones y personas, con inauguraciones, cenas, conferencias de prensa, etc. Pero en cualquier caso estarían en lo cierto al decir que no sirven a nadie, si —como escribe Bourdieu— “sólo sirven objetivamente porque sirven, con toda sinceridad, sus propios intereses, intereses específicos altamente sublimados y contemplados bajo su mejor cara”.⁵

¿De verdad estoy sirviendo a mis propios intereses? Según la lógica

⁵ *Ibid.*, p. 237.

de la autonomía artística, únicamente trabajamos para nosotros: para nuestra propia satisfacción, para la satisfacción de nuestros criterios de juicio personales, sujetos sólo a la lógica interna de nuestra práctica, a los requerimientos de nuestras conciencias o de nuestros arrebatos. Sé por experiencia propia que la libertad que se obtiene de esta forma de autonomía no es, muchas veces, otra cosa que la base para la autoexplotación. Tal vez esto se deba a que el privilegio de reconocernos y ser reconocidos en los productos de nuestro trabajo tiene que adquirirse (igual que la “libertad” de trabajar por trabajar, según Marx) al precio de un excedente de trabajo, que genera una plusvalía o ganancia de la que se adueñará otro. En nuestro caso generamos principalmente un beneficio simbólico. Y precisamente es estando condicionados por la liberación de la necesidad económica como nos expresamos en nuestra autoexplotación.

Dado que trabajamos para nuestra satisfacción personal, se da por supuesto que nuestro quehacer es una recompensa en sí mismo. Muchas veces tengo la impresión de que nuestras relaciones profesionales están organizadas como si todo el aparato del arte –incluidas las instituciones culturales y las galerías– se hubiese montado para ofrecernos generosamente la oportunidad de hacer realidad, en un espectáculo público, nuestros deseos exhibicionistas. No cuesta mucho ver a qué clase de mercado laboral proporcionamos una justificación ideológica al dedicarnos a semejante representación.

La libertad subjetiva, la autonomía de la conciencia y la potenciación de la voluntad individual van unidas a la dependencia económica y social. Es una dependencia que sólo en parte es el resultado de la atomización del campo artístico: el individualismo y la competición condenan a cada productor a llevar a cabo su actividad aisladamente, cuando no casi en secreto. Los intentos por parte de los artistas de formar asociaciones –algunas de las cuales se documentan en el proyecto *Services*– apenas alcanzan a aliviar un poco esa atomización y la dependencia que ésta genera. El problema mayor no reside en las condiciones materiales de producción, sino en los mecanismos del sistema de creencias que produce el valor de las obras de arte así como la legitimidad de nuestra actividad. Dentro del campo la división del trabajo entre producción, distribución y recepción son de hecho divisiones de intereses. El modelo kantiano goza de buena salud: esas divisiones de intereses son necesarias para crear la apariencia de desinterés tan esencial para producir la creencia en el juicio

del valor artístico. Es un sistema de creencias que precisa del juicio de otros: de personas cuyos intereses no coinciden con los nuestros y en los que no está incluido el prestarnos servicio con sus valoraciones. Ahora bien, si los comisarios y marchantes dan la sensación de trabajar para los artistas, entonces su juicio pierde su carácter “desinteresado” y con él su valor, perdiendo su potestad de consagrar y vender. De manera análoga, mientras que en condiciones normales de competencia el juicio de los artistas acerca de sus colegas tiene un alto grado de credibilidad, cuando esas mismas valoraciones parecen estar basadas en una identidad de intereses (como, por ejemplo, en el caso de las galerías cooperativas) dejan de tener valor.

El principio de contradicción de nuestras vidas profesionales puede, por tanto, formularse así: la dependencia es la condición de nuestra autonomía. Podemos trabajar para nosotros, para nuestra satisfacción personal, respondiendo únicamente a demandas interiores y siguiendo sólo una lógica interna, pero al hacerlo renunciamos al derecho a regular las condiciones sociales y económicas de nuestra actividad. Y al renunciar a ese derecho de regularla conforme a nuestros intereses profesionales nos privamos asimismo de la capacidad de determinar el significado y los efectos de nuestra actividad con arreglo a nuestros intereses como sujetos sociales sometidos también a los efectos del sistema simbólico que nosotros producimos y reproducimos. Mientras el sistema de creencias del que depende el estatus de nuestra actividad venga definido por un principio de autonomía que nos impide llevar a cabo la producción de un valor de uso social específico, nos veremos obligados a producir solamente valor de prestigio.

Si desde siempre hemos estado sirviendo, entonces la libertad artística sólo puede consistir en decidir por nuestra cuenta –en la medida de lo posible– a quiénes y cómo servimos. Esa es, me parece, la única vía hacia un principio de autonomía menos contradictorio.

¿QUÉ ES INTANGIBLE, TRANSITORIO, MEDIADOR, PARTICIPATIVO E INTERVIENE EN LA ESFERA PÚBLICA?*

1

¿UN SERVICIO ARTÍSTICO?

Aunque relacionadas de distintas maneras con las tradiciones de la crítica institucional, el productivismo, el activismo y la documentación política, así como con las actividades *post-studio*, *site-specific* y/o de arte público, nos parece que las prácticas denominadas actualmente “trabajo por proyectos” no comparten necesariamente una base temática, ideológica o procedimental. Lo que sí parecen compartir es el hecho de que todas implican una cantidad de trabajo que, o bien excede de cualquier producción material específica, o bien es independiente de ella, sin ser susceptible de transferirse como producto o junto con un producto. En dicho trabajo, que en términos económicos se llamaría “prestación de servicios” (frente a la producción de bienes), se incluirían:

- la tarea de interpretación o análisis de lugares...;
- la tarea de presentación e instalación;
- la tarea de educación pública...;
- las iniciativas sociales y otros trabajos de carácter comunitario, incluidas las de organización, educación, producción documental y creación de estructuras alternativas...¹

El proyecto *Services*, iniciado a comienzos de 1994, fue la respuesta a una situación concreta y a las preocupaciones, en gran medida prácticas y materiales, que surgieron como consecuencia de tal situación.²

* El texto que sigue es la versión revisada de un artículo publicado por primera vez en la revista *October*, núm. 80 (primavera de 1997), pp. 111-116, y que sirvió de introducción a la transcripción editada del debate mantenido en el grupo de trabajo descrito en la nota 2.

¹ Helmut Draxler y Andrea Fraser, “Services: A Proposal for an Exhibition and a Topic of Discussion”, 1993.

² *Services: The Conditions and Relations of Service Provision in Contemporary Project Oriented Artistic Practice* fue un proyecto organizado por Helmut Draxler y por mí a invitación de

La introducción del término “servicios” para describir ciertos aspectos del trabajo por proyectos contemporáneo fue primordialmente estratégica. Su finalidad no era la diferenciación de un determinado conjunto de obras mediante la atribución de la etiqueta de nuevo o de alguna de las que solían emplearse por aquel entonces, como las de “crítica institucional”, “arte *post-studio*”, “arte *site-specific*”, “arte contextual”, “arte comunitario”, “arte público”, el más genérico de “arte proyectual” o por proyectos (*project art*) o el todavía más genérico de “producción cultural”. Antes bien, *Services* pretendía identificar un aspecto, no todos, de las prácticas descritas bajo esas denominaciones: el estatus de la obra o del trabajo que conforma tales prácticas y las condiciones bajo las cuales se aborda ese trabajo. Aunque en último término la mayor parte de los trabajos por proyecto acaba adquiriendo forma física, en la propuesta de *Services* se partía de la base de que todo proyecto específicamente *in situ*, o situacional, entraña, además del trabajo de producción, “una cantidad de trabajo que, o bien excede de cualquier producción material específica, o bien es

Beatrice von Bismarck, Diethelm Stoller y Ulf Wuggenig, del Kunstraum de la Universidad de Lüneburg. La exposición se inauguró en enero de 1994 tras un debate de dos días en un grupo de trabajo con artistas y comisarios implicados en “trabajos por proyecto”. Entre otros, participaron en las discusiones del grupo Judith Barry, Ute Meta Bauer, Ulrich Bischoff, Iwona Blazwick, BüroBert (Jochen Becker y Renate Lorenz), Susan Cahan, Clagg y Guttman, Stephan Dilleuth, Renee Green, Christian Philipp Müller, Fritz Raumann y Fred Wilson. Además de las cintas de video de esas discusiones, en la exposición se incluyó la documentación (fotocopias, fotos, diapositivas, cintas de video y de audio) que los participantes en el grupo de trabajo habían aportado para apoyar sus intervenciones. También contenía material “histórico” —generalmente en forma de fotocopias— que Drexler y yo habíamos recopilado. El material no ofrecía una genealogía completa de los “servicios” o del “trabajo por proyectos”, sino que pretendía funcionar como un archivo en expansión que documentase los esfuerzos individuales o colectivos de los últimos treinta años, en los que artistas y comisarios han tratado de transformar las condiciones materiales de sus actividades. El material recogido por Draxler y yo misma se centraba en grupos como la Art Workers Coalition y el Artists Meeting for Cultural Change, en sucesos como la cancelación de la exposición de Hans Haacke en el Museo Guggenheim y la sindicalización del Museum of Modern Art, así como en los contratos, declaraciones y descripciones de proyecto generados por artistas como Daniel Buren y Michael Asher.

Tras la presentación en el Kunstraum de la Universidad de Lüneburg, el material de la exposición itineró al Kunstverein de Múnich; la Künstlerhaus de Stuttgart, el Sous-sol, École supérieure d’art visuel de Ginebra; la galería Depot, de Viena; y en su última encarnación, de enero de 1995, al Provinciaal Museum de Hasselt. En cada presentación del proyecto se programaron también otros debates adicionales, unas veces con inclusión de alguno de los participantes en el grupo de trabajo original y otras con participantes nuevos.

independiente de ella, sin ser susceptible de transferirse como [...] producto”. La utilización del vocablo “servicios” para describir ese trabajo tenía un valor estratégico, ya que proporcionaba una base para identificar la valía de aquella parte de la actividad artística que no da como resultado un producto transferible. El proyecto *Services* venía motivado por la convicción de que esta dimensión del trabajo artístico contemporáneo –elemento intangible de un dispositivo todavía dominado por lo físico y lo visible– estaba pasando, en gran medida, desapercibido y no recibía compensación alguna. La noción de “servicios” también proporcionaba la base para entender o describir algunos aspectos importantes y preocupantes de las relaciones que estas actividades parecían presuponer y entrañar, unas relaciones que, al parecer, representaban un cambio significativo en el estatus, significado y función de la actividad artística.

Cuando surgió, el proyecto *Services* trataba de dar respuesta a una situación específica: la aparición de una demanda de trabajos por proyecto que en 1993 parecía ser estable y continua. La singularidad de esta demanda –y lo que la haría permanente– era el hecho de que no parecía estar condicionada únicamente por la oferta de un grupo artístico en particular. Como se señalaba en la propuesta de *Services*, las prácticas denominadas “trabajo por proyectos” no parecían presentar una base formal, procedimental, temática o ideológica compartida. Tampoco se podía agrupar a los “artistas de proyecto” con arreglo a criterios generacionales. Es más, muchas “exposiciones por proyecto” –exposiciones en las que se pedía a los artistas desarrollar una obra que respondiese a situaciones y lugares específicos– estaban desarrolladas en buena medida por artistas sin antecedentes de actividad situacional o *post-studio*. Es decir, la demanda de trabajo por proyectos parecía fundarse en algo así como una necesidad de lo que aportan ese tipo de proyectos.

Tal necesidad, si puede llamársela así, ofrecía al parecer diversas dimensiones según fuese la naturaleza de la situación de partida. La demanda de proyectos comunitarios parecía estar relacionada con la necesidad de que entidades financiadas con fondos públicos satisficieran aquellas obligaciones de servicio público a cargo de las agencias financiadoras. La demanda de intervenciones institucionales parecía estar relacionada con la necesidad por parte de los profesionales de los museos de implicar a los artistas en una especie de esfuerzo de colaboración en pro de la educación pública y la reflexión institucional. La demanda de proyectos emprendidos para responder a con-

ceptos curatoriales específicos podría relacionarse con la necesidad por parte de los comisarios, y de sus organizaciones, de instar a los “sospechosos habituales” a producir algo especial en un contexto de expansión exponencial de los centros de arte contemporáneo –y con ellos de las exposiciones– en los años ochenta, así como de un estamento comisarial en aumento con los graduados de al menos media docena de nuevas titulaciones en comisariado de arte.

La aparición de esta demanda de trabajos por proyecto trajo consigo importantes y preocupantes consecuencias. Revelaba un estado de cosas en que los artistas no sólo iniciaban proyectos para situaciones y lugares específicos, sino que además lo hacían en el marco de unas relaciones específicas con las organizaciones y sus representantes, los comisarios y otros profesionales de las artes. Resultaba evidente que, más que la especificidad física o temporal de las propias obras, era lo específico de las relaciones lo que diferenciaba estos “proyectos” contemporáneos de otras formas de actividad artística.

El término “servicios” se introdujo, sobre todo, para describir estas relaciones en sus aspectos económico y social. La aparición de los honorarios como forma típica de remuneración del trabajo por proyectos pareció señalar menos el surgimiento de una nueva forma de práctica que una modificación del carácter de dicha práctica. Sea o no transferible el resultado de un proyecto –y muy a menudo lo es, de alguna forma– los honorarios se abonan, generalmente, como retribución por aquella parte del trabajo que en principio no es transferible. Normalmente el pago de honorarios no implica que la organización se haga propietaria de los resultados del proyecto. En muchos casos las entidades patrocinadoras ni siquiera tienen colecciones. Y en caso de tenerlas, la cesión de objetos resultantes de los proyectos sigue siendo con frecuencia un proceso administrativo aparte que exige un contrato por separado. Los honorarios por proyecto son el pago por el trabajo en sí del artista, no por una obra de arte: no son un adelanto sobre un valor abstracto que haya de materializarse en una fecha futura, sino el pago por el consumo final de un valor que de algún modo se extingue con su uso inmediato.

Independientemente de que un proyecto se inicie o no por invitación de una organización en particular y se remunere con unos honorarios, de que sea o no una respuesta, definida contractualmente, a una demanda externa, los proyectos parecen diferenciarse de la amplia gama de prácticas *post-studio* por el grado en que se constituyen en relación con unos intereses o necesidades determinados desde el

exterior. Los proyectos buscan responder a esos intereses y necesidades (y tal vez, aunque no necesariamente, satisfacerlos) no mediante la producción de un beneficio encarnado en un objeto, sino mediante la ejecución de determinadas funciones. Estas funciones, tal como aparecen identificadas en la propuesta de *Services*, incluían la tarea de interpretación, el trabajo de presentación, ordenación e instalación, así como el de educación y las labores de promoción y organización.

Mi tentativa de presentar una explicación más completa de la genealogía de la práctica artística entendida como prestación de servicios queda reflejada en la segunda parte de este ensayo. Si determinados fenómenos artísticos de los últimos cinco años pueden ser considerados efectivamente prestación de servicios, ¿con arreglo a qué definición de este término lo son? La afirmación perentoria de la propuesta de *Services* —que toda obra o trabajo artístico que no se remunere mediante la venta de un producto tangible debe ser considerado una forma de prestación de servicios— parece bastante clara. Quizá demasiado clara: la utilidad del propio concepto —al margen de su utilidad estratégica para justificar peticiones de remuneración— parece casi agotarse en esa claridad. Yendo un poco más allá de esa definición básica de servicio, al distinguir entre productos tangibles e intangibles o su producción uno se encuentra pronto enredado en siglos de debates económicos, sociológicos e históricos acerca de si los servicios existen siquiera como forma propia de actividad económica. El mismo Marx no creía que existiesen como tales. El término se evapora rápidamente como estructura o marco y queda reducido a la mera aplicación con fines estratégicos, interpretativos e incluso descriptivos.

Y sin embargo los “servicios” han sido un tema importante en el arte por lo menos desde finales de los sesenta, en especial en la performance y el arte feminista y como elemento estratégico desde la apropiación de funciones institucionales en las prácticas de crítica institucional. Además de esta apropiación estratégica de las ocupaciones de servicio, la apropiación práctica o procedimental de puestos de servicio ha sido un aspecto central de la práctica artística desde que los minimalistas redujeron (o ampliaron) su papel en el proceso de producción de arte con (la inclusión de) diseñadores, ingenieros, gestores y administradores. La redefinición de las obras de arte para pasar de ser bienes o productos físicos, materiales, a productos de servicio tales como la información y la propiedad intelectual representa

una vía para entender la “desmaterialización del objeto artístico” que se atribuye al arte conceptual, así como otros aspectos importantes de las políticas artísticas derivadas de la crítica al aparato comercial del arte como son el “Convenio de Derechos Reservados de los Artistas sobre Ventas y Transmisiones” (“Artists’ Reserved Rights Transfer and Sale Agreement”, 1971) y muchas de las reformas preconizadas por la Art Workers Coalition. La introducción de funciones de servicio en el arte y la dimensión ética de la noción de servicio son evidentes en las prácticas de activismo cultural y comunitario. Por último, la aparición de relaciones de servicio específicas e inmediatas, distintas de las relaciones abstractas de la producción e intercambio del objeto, puede verse como una consecuencia de las prácticas *post-studio*, con independencia de que su resultado sea o no un producto duradero o tangible (y la mayoría suele serlo). Además, un lugar específico (o mejor una situación específica) lleva siempre asociado un conjunto específico de relaciones, tanto respecto al proceso de producción *site-specific* como dentro del propio lugar de intervención.³

El problema que presenta el término “servicios” es evidente asimismo a la vista de sus aplicaciones supuestamente aptas: los servicios son una categoría que considerada en sus dimensiones económica, social o política y ética, juntas o por separado, no tiene especial coherencia. No existe consenso en el pensamiento económico o social acerca de lo que es un servicio. Si bien el crecimiento de lo que normalmente se considera sector servicios está documentado cuantitati-

³ La distinción que hago aquí entre puestos de servicios, productos de servicios, funciones de servicios y relaciones de servicios está tomada, adaptándola, de la obra de J.I. Gershuny y I.D. Miles, *The New Service Economy*. Estos autores distinguen entre las “industrias de servicios”, que “comprenden todas aquellas empresas y patronos cuya principal producción final es alguna mercancía intangible o efímera”; los “productos de servicios” –las propias mercancías intangibles o efímeras– “no todos los cuales son producidos necesariamente por industrias de servicios”; las “ocupaciones de servicios”, que “están presentes a lo largo y ancho de las industrias y participan en actividades de “no producción” que van del procesamiento de datos al mantenimiento y reparación, de la limpieza y el suministro de comida a la educación y la atención sanitaria”; y las “funciones de servicios” que “implican a personas en labores de servicios”, aunque no necesariamente “dentro de la economía monetaria”. Véase J.I. Gershuny e I.D. Miles, *The New Service Economy*, Nueva York, Praeger Publisher, 1983, pp. 3-4, 23. He excluido de este marco general las “industrias de servicios”, que no me interesan aquí, y le he añadido las “relaciones de servicios”, un concepto que utilizo para referirme a aquellos aspectos de la prestación de servicios implícitos en la definición que daba Jean-Baptiste Say del servicio como “producto que se consume en el momento mismo de su producción”.

vamente en el siglo xx, y en particular en el periodo de posguerra, la definición de dicho sector, los rasgos que lo distinguen del sector industrial o “productivo” son cuando menos imprecisos. De manera análoga, el carácter social de las ocupaciones de servicios, que atraviesan los sectores de servicios e industrial cualquiera que sea su definición, abarca desde los cuadros directivos de empresas, pasando por las profesiones “liberales”, hasta la mano de obra doméstica y de mantenimiento peor pagada. Tradicionalmente a los servicios se los ha destacado por su relación con el capital: Adam Smith consideraba que el pago por servicios era una forma de consumo final, y que por lo tanto suponía más una reducción del capital que una inversión. En consecuencia, los servicios fueron considerados durante mucho tiempo opuestos a la organización de tipo industrial y estuvieron limitados al intercambio individual (como es el caso de los servicios personales) o a las prestaciones del sector público (como los servicios sociales responsables de una buena parte del crecimiento del sector servicios durante la posguerra según su definición tradicional). Sin embargo, la privatización de ciertos servicios antes públicos (y sin ánimo de lucro), como la sanidad, y la organización cada vez más industrial de los servicios personales y de aquellos otros desempeñados tradicionalmente por profesionales “independientes” como los médicos de la HMO (Health Maintenance Organization) norteamericana, han dejado al descubierto la falsedad de semejantes definiciones. Estos fenómenos contemporáneos acaban con cualquier rastro de simpatía que aún pudiésemos sentir por los pronósticos optimistas de Daniel Bell y otros según los cuales el crecimiento del sector servicios anunciaría el advenimiento de una sociedad posindustrial.⁴

⁴ Puede encontrarse un análisis de las ideas de Adam Smith acerca de los servicios en Jean-Claude Delaunay y Jean Gadrey, *Services in Economic Thought: Three Centuries of Debate*, Boston-Dordrecht-Londres, Kluwer Academic Publishers, 1992. Harry Braverman ofrece una interpretación parecida en *Labor and Monopoly Capital: The Degradation of Work in the Twentieth Century*, Nueva York, Monthly Review Press, 1974. La idea de que, debido a que los servicios se muestran de algún modo resistentes a la organización industrial y a las prestaciones en el sector privado, la expansión del sector servicios traería consigo la llegada de una sociedad posindustrial fue avanzada por Daniel Bell en *The Coming of the Post-Industrial Society: A Venture in Social Forecasting*, Nueva York, Basic Books, 1973. Edición en español: *El advenimiento de la sociedad post-industrial: un intento de prognosis social*, Madrid, Alianza, 1976. El argumento contrario había sido propuesto por Ernest Mandel en *Late Capitalism*. Según Mandel, “lejos de representar una ‘sociedad posindustrial’”, la “penetración de capital en el llamado sector de los servicios” más bien “constituye la industrialización universal generalizada”: “La relación privada

Una explicación muy somera de lo heterogéneo de la categoría servicios sería que al haberse centrado los economistas clásicos, también Marx, en la producción industrial y la acumulación de capital, los servicios siempre se consideraron simplemente todo lo demás: todo aquello que no estuviese organizado industrialmente; que no acabase en un producto duradero y transmisible; que no produjese una ganancia: “el sirviente, el músico, el actor, el pintor, el médico, el maestro y el cura”.⁵ Por analogía tal vez sólo podamos reflexionar sobre la presencia en el arte contemporáneo de productos de servicio, puestos de servicio, funciones de servicio y, sobre todo, relaciones de servicio, basándonos en la diferencia entre estos y el carácter y estatus de aquellos productos, puestos, funciones y relaciones que hasta ahora habían definido casi en exclusiva la actividad artística. La mutación del carácter de esta actividad, tanto si el término “servicio” la describe concluyentemente como si no, puede considerarse relacionada, no obstante, con aquellos atributos por los cuales los servicios se han diferenciado tradicionalmente de otras formas económicas: el producto intangible frente al tangible o su producción; el puesto de organización e intermediación de la producción y circulación de bienes; el desempeño de funciones que no pueden considerarse como valores al margen de su uso; y el trabajo emprendido en una relación inmediata con un cliente, consumidor o usuario en la que existe escasa o ninguna distancia física o temporal entre la producción y el consumo, y en la que el valor de uso producido implica a menudo la participación directa del usuario.

Habida cuenta de estas definiciones, podríamos llegar a la conclusión de que en los últimos treinta años casi todas las tentativas relevantes que los artistas han llevado a cabo para transformar las condiciones y relaciones de su actividad –ya fuese mediante la redefinición de las obras de arte o de las competencias exigidas para producirlas– han desembocado en una tendencia hacia formas de obra (o de trabajo) que presentan algún aspecto de prestación de servi-

entre el vendedor de una fuerza de trabajo específicamente cualificada y el comprador de servicios privados, que todavía predominaba en el siglo XIX [...] se convierte cada vez más en una relación *capitalista*, pero al mismo tiempo se convierte en una actividad de servicio objetivamente socializada.” Ernest Mandel, *Late Capitalism*, Londres, Verso, 1972, pp. 387-388, 395. Edición en español: *El capitalismo tardío*, México, ERA, 1979, pp. 377-378.

⁵ Éstos eran “los ejemplos más comunes” de los servicios en la primera mitad del siglo XIX, según Delaunay y Gadrey, *Services in Economic Thought*, *op. cit.*, pp. 15-16.

cios. Si consideramos los servicios como una categoría meramente negativa donde cabe todo aquello que no era de interés primordial para los economistas clásicos, semejante conclusión podría no ser tan exagerada. Sin embargo, también sería irrelevante salvo que uno considere la aparición de la prestación de servicios artísticos no como un ejemplo de arte que refleja o emula las condiciones históricas de una “economía de servicios”, sino como el resultado de una consciente crítica artística de la mercancía cultural, de la explotación del arte para obtener un beneficio económico y simbólico, y de las estructuras de la práctica artística y del campo artístico encargadas de crear el valor obtenido de ese modo. Subsiste la duda de si la transición a la prestación de servicios, en caso de haberse producido realmente, representa el fracaso de la crítica de la economía política del arte, o de si cuando menos ha logrado alguno de sus objetivos.

Así pues, el término “servicios” puede no ser especialmente útil como marco interpretativo para entender el impacto de las estructuras económicas e históricas, o siquiera los cambios en los paradigmas temáticos, procedimentales o éticos. Más bien es útil, en mi opinión, en primer lugar por aquello que reclama: una genealogía de las prácticas contemporáneas que trace no las manifestaciones visuales, visibles, de las posiciones que los artistas representan, sino las posiciones mismas que ellos se construyen y las condiciones económicas y relaciones sociales que tales posiciones presuponen e imponen. En segundo lugar es útil por lo que subraya: que estas condiciones y relaciones, al menos en aquellas dimensiones que las distinguen de la producción e intercambio de mercancías, dan lugar a una transformación decisiva de una de las características centrales de la actividad artística y del campo artístico: esto es, la autonomía artística. En tercer lugar es útil por lo que supone respecto a la naturaleza de esta transformación.

2*

LA CRÍTICA DE LA AUTONOMÍA ARTÍSTICA

Éste es el quid del problema [...]. En este país, bajo el capitalismo a la americana, el dueño de una obra goza de su total e inderogable posesión legal.

BARNETT NEWMAN

1. *La obra de arte de un artista vivo seguirá siendo propiedad del artista [...].*
2. *Se consultará al artista cuando su obra sea expuesta [...].*
3. *Los museos, coleccionistas o publicaciones retribuirán al artista por la utilización de su arte. Se hará en concepto de alquiler, al margen del precio de adquisición original [...] regirá el principio de percepción de un canon [...].*
4. *Un artista tendrá el derecho de recuperar su obra de una colección si indemniza al comprador [...].*
5. *Cuando una obra sea revendida de un coleccionista a otro, el artista percibirá un porcentaje del precio.*

SOL LEWITT

Los artistas deberán imponer condiciones vinculantes a la venta de su obra. Entre dichas condiciones figurará la de que la obra no podrá ser revendida [...]. Se impondrá universalmente otra condición, cuya aplicación será sistemática y rigurosa, velando por evitar resquicios que desvirtúen su eficacia, a saber: que ningún propietario pueda en modo alguno enriquecerse por la posesión de la obra de arte.

CARL ANDRE

Resulta evidente por los discursos pronunciados en la Sesión Abierta de la Art Workers Coalition (AWC) celebrada en abril de 1969, que, a finales de los años sesenta, la crítica de la autonomía del objeto

* El siguiente ensayo es una versión revisada del texto originalmente escrito en 1996 como segunda parte (la más extensa) del artículo que, con el mismo título, apareció en la revista *October*, núm. 80 (primavera de 1997), pp. 111-116. Se publicó por primera vez en *Museum Highlights: The Writings of Andrea Fraser*, 2005.

artístico se había convertido en el rechazo de algo más que el formalismo greenbergiano. En el debate se ponía sobre la mesa que la autonomía de los objetos artísticos –distintos y separables del artista y del espectador, así como del lugar de producción y del lugar de presentación o consumo– determina su “materialidad” no sólo en su “presencia” física, sino también en cuanto que mercancías.

La autonomía artística puede considerarse atendiendo a cuatro dimensiones diferentes aunque interrelacionadas. En primer lugar, la autonomía artística posee una dimensión específicamente estética según la cual las obras de arte están libres de racionalización en cuanto a su uso o función concretos, ya sean morales, económicos, políticos, sociales, materiales o emocionales. En segundo lugar, presenta una dimensión económica: la aparición de un mercado burgués relativamente anónimo, y con él el de la mercancía artística; la consiguiente separación de los lugares de producción y de consumo y, a partir de ahí, el alejamiento de la producción de las demandas que cubre o satisface en los lugares y procesos de consumo. En tercer lugar, la autonomía artística tiene una dimensión social: la autonomía del arte como campo que, igual que la autonomía de otros campos, según el análisis de Pierre Bourdieu, es una condición de su capacidad para imponer “sus propias normas tanto sobre la producción como sobre el consumo de sus productos” y para excluir las normas y criterios vigentes en otros campos, especialmente en los campos económico y político.⁶ Y, por último, esta dimensión social de la autonomía artística implica una cuarta dimensión, política: la libertad de expresión y de conciencia y el derecho a una opinión disidente.

Bourdieu describe dos estructuras a través de las cuales los productos y las prácticas del campo relativamente autónomo del arte se ponen al servicio de unos intereses y funciones externos. La primera es la heteronomización: la imposición dentro del campo del arte de intereses y valores dominantes en otros campos, en especial intereses económicos y políticos. Esta heteronomización puede funcionar directamente, como instrumentalización, o indirectamente, a través de la devaluación de los criterios específicamente artísticos por influencia de criterios económicos y políticos (o sociales).

⁶ Pierre Bourdieu: *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste* [1979], Cambridge, MA, Harvard University Press, 1984, p. 3. Edición en español: *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1999 (no incluye la “Introducción” de la edición norteamericana).

Un segundo modo de “utilización” funciona a través de lo que Bourdieu denomina “la lógica de las homologías”, es decir, a través de los paralelismos entre la dinámica, estructura e intereses del campo del arte y lo que él llama el campo del poder: el de las clases dominantes entendidas como el centro de los monopolios del capital político, social y cultural, además del propiamente económico.

Si la crítica de la producción y el intercambio de los objetos artísticos como mercancía surgió –al igual que la crítica del estudio y del museo– a partir de una crítica de la autonomía de la obra de arte, no fue simplemente por oponerse al esteticismo. Más bien se fundó en un reconocimiento del carácter parcial e ideológico de dicha autonomía y supuso un intento de plantar cara a la heteronomía a la que artistas y obras de arte eran sometidos por el mismo aparato que les dota de legitimidad y a través del cual esa legitimidad queda apropiada como beneficio simbólico y económico. En este sentido, la crítica de la autonomía del objeto artístico fue menos un rechazo a la autonomía artística que una crítica de los *usos* que reciben las obras de arte, es decir, de los intereses económicos y políticos a los que *sirven*. Las declaraciones que se formularon en la Sesión Abierta de la Art Workers Coalition (AWC) indican que, a finales de los sesenta, un elemento sustancial del rechazo a la forma mercantilizada del arte fue un esfuerzo por combatir dicho uso.

Los últimos años sesenta dieron lugar al menos a tres estrategias de resistencia diferentes. Una de ellas estuvo representada por la AWC y otros grupos que desarrollaron prácticas antihegemónicas de activismo cultural y comunitario: reforma de las instituciones artísticas y del aparato comercial del arte que fiscalizaba circulación, presentación y consumo de las obras de arte. La segunda y tercera estrategias de resistencia tuvieron que ver con el arte –con la práctica artística y los productos artísticos– y no solamente con las instituciones y el mercado. Estas estrategias incluían la desmaterialización del objeto artístico que llevó a cabo el arte conceptual en el lenguaje, y la acción y temporalización de las obras de arte en tiempos y espacios específicos por lo que se llamó prácticas *post-studio*. Un cuarto conjunto de estrategias, representado por la crítica institucional, surgió como combinación de las tres primeras.

PRODUCTOS DE SERVICIO: CONCEPTUALISMO
Y VALOR INTANGIBLE

[Así], el trabajo de un artesano en una manufactura añade algún valor a los materiales en que trabaja, como es su propio mantenimiento, y las ganancias del maestro, [...] el de un criado doméstico, por el contrario, no añade valor alguno. [El trabajo del criado doméstico] ni se concreta ni se realiza en materia alguna particular o mercancía vendible [...].

ADAM SMITH⁷

El objetivo primordial de la AWC fue el desarrollo de políticas a favor de unos derechos sobre la propiedad que los artistas reclamaban incluso después de la venta de sus obras. Con tales políticas quedarían amparados sus intereses tanto económicos como artísticos. La AWC nació en enero de 1969 cuando un grupo de artistas y críticos salió en apoyo de la protesta del escultor cinético Takis por el modo en que una de sus obras, propiedad del Museum of Modern Art, se exponía en la muestra *Machine*, organizada por el museo. Takis alegaba que, como productor de la obra, tenía derecho a decidir cuándo, dónde y cómo exponerla, incluso a pesar de no ser ya de su propiedad. La reivindicación acabó convirtiéndose en una crítica general de la AWC a la circulación e intercambio de las obras de arte como mercancía, y dio pie asimismo a una agitación a favor de la reforma de los museos que siguió apuntando principalmente al MOMA, aunque fuese sobre todo por razones estratégicas.

En casi todas las reformas propugnadas por la AWC no se cuestionaba el estatus y carácter de la obra de arte y de la competencia artística. Uno de los principios fundacionales de la coalición fue evitar cualquier orientación artística en particular. La meta de proteger la obra de arte del mal uso debía lograrse por medios legales y organizativos, no artísticos. No obstante, al mismo tiempo, muchos de los miembros más activos de la AWC —entre ellos Carl Andre, Hans Haacke, Lucy Lippard y Gregory Battcock— llevaron a cabo o apoyaron prácticas artísticas que cuestionaban las bases del valor de las obras de arte den-

⁷ Adam Smith, *La riqueza de la nación. Libro II. Capítulo III: La acumulación de fondos: o del trabajo productivo y del no productivo*, Valladolid, Oficina de la Viuda e Hijos de Santander, 1794, pp. 97-98.

tro de los mercados comercial y social. En los sesenta, el trabajo de Haacke en torno a los sistemas físicos impugnó la perdurabilidad de las obras de arte. Lippard y Battcock fueron de los primeros críticos en hablar de la “desmaterialización del objeto artístico”. Los trabajos de amontonamiento y diseminación de Andre aparecían encuadrados ya en 1967, en una reseña de Dan Graham, dentro del rechazo no sólo de la autonomía del objeto artístico, o incluso de su forma de mercancía, sino de todas las formas de posesión y uso. “Las unidades integrantes no poseen una importancia intrínseca al margen de su emplazamiento contextual inmediato ya que son ‘re-emplazables’. Las obras no son poseíbles por el espectador en un sentido monetario, en el sentido en que un artista es poseído por una visión, o en el de satisfacer las necesidades personales íntimas del espectador.”⁸ Es probable que las dimensiones económicas y políticas de estas tendencias artísticas tuvieran su expresión más explícita en las actividades de la awc.

Uno de los argumentos más constantes en los documentos de la awc es que las obras de arte sirven a intereses contrarios a los de los artistas. Las obras de arte, incluso las más autónomas estéticamente, son utilizadas. Es un uso que los artistas han de tener presente, si no por razones de conciencia, artística o política, sí al menos por razones de interés propio; un interés propio que será, es de esperar, radical; un interés propio dotado de análisis.

Muchas de las declaraciones oídas en la Sesión Abierta describen ese *uso* como un *mal uso*: obras de arte sujetas a especulación y manipulación de precios por parte de galerías desaprensivas e “intermediarios comerciales” que reducen el arte a objetos de consumo ostentoso y a los artistas a productores de artículos de lujo; unos “servidores de los ricos” y “aduladores de la élite de clase media alta” cuyos medios de vida dependen de su capacidad para proporcionar “DISTRACCIÓN A UNAS PERSONAS RICAS AISLADAS”; “PERSONAS RICAS” que controlan los museos –así como “TODOS los demás agentes legítimos de comunicación”– y están “instigando la guerra en Vietnam”, llamando “en [la universidad de] Columbia a los polis” y “justificando sus matanzas [...] con su meritorio y estudiado apoyo al ARTE”.⁹

⁸ Dan Graham, “Carl Andre”, *Arts Magazine* (diciembre de 1967-enero de 1968), p. 34.

⁹ Los comentarios entrecomillados son citas de afirmaciones hechas por Bruce Brown, Frederick Castle y Gregory Battcock en la Sesión Abierta de la Art Workers Coalition, según aparecen en una recopilación de manuscritos distribuida por la awc después del acto (pp. 4, 7 y 47).

Con el reconocimiento de que incluso las obras de arte estéticamente más autónomas son utilizadas, y de que esta utilización viene condicionada por su carácter de mercancía, muchas de las políticas preconizadas por la AWC estuvieron dirigidas al control de esa utilización. Mientras que la transmisión de las obras de arte como mercancía conlleva “su total e inderogable posesión legal”, en la Sesión Abierta un artista tras otro fue proponiendo mecanismos legales para conservar al menos algunos derechos de propiedad sobre las obras después de su venta. Entre las medidas planteadas figuraba no sólo el derecho a un porcentaje de la apreciación de valor derivada de la reventa, sino también un canon por reproducción y unos honorarios por exposición (aunque quien expusiese fuera el propietario). Se puntualizaba que todos los modelos propuestos se ajustaban a las condiciones legales y económicas del derecho de propiedad intelectual. Como dijo Alex Cross, los artistas “sólo piden el mismo rendimiento por su trabajo que el que reciben escritores, compositores y cineastas en forma de *copyrights* y cánones”.¹⁰ Ian Whitecross insistía sobre el asunto:

Puede objetarse que el arte es diferente, puesto que posee un valor intrínseco como objeto único, mientras que la música y la literatura tienen valor solamente en cuanto que ideas y no por su forma física. No obstante, es posible afirmar igualmente que la venta de una obra de arte sólo confiere el derecho a su disfrute personal y privado, y no el derecho a un beneficio económico, publicidad personal o halago público.¹¹

En 1969 estos argumentos comenzaron a plasmarse en el “Convenio de Derechos Reservados de los Artistas sobre Ventas y Transmisiones”. La versión final del “Convenio”, redactada por el jurista Robert Projansky y publicada en *Studio International* en abril de 1971, tenía como finalidad, según Seth Siegelau, “poner remedio a distintas desigualdades comúnmente reconocidas en el mundo del arte, y en especial la falta de control de los propios artistas sobre la utilización de su trabajo[...]”.¹²

¹⁰ AWC *Open Hearing*, pp. 112-113.

¹¹ *Ibid.*, p. 76.

¹² Seth Siegelau, “Artists’s Reserved Rights Transfer and Sale Agreement”, *Studio International* (abril de 1971), p. 142. El “Convenio” aparece reproducido en las páginas 186-188 de la revista. También se reprodujo en el catálogo de Documenta 5.

Algunos de los participantes en la Sesión Abierta señalaron asimismo que la protección de los derechos de propiedad de los artistas no era excesivamente radical, puesto que aceptaba el principio de la propiedad privada. Lo verdaderamente radical de las protecciones propuestas por la AWC era la fraudulenta condición del valor artístico que ponían al descubierto: suponían una tajante división del trabajo artístico en valor tangible y valor intangible. Y esto a su vez suponía su redefinición para pasar de ser un producto o artículo comercial a ser un producto de servicio, en este caso la propiedad intelectual.

En lugar de la posesión total e “inderogable”, el intercambio de servicios, incluso de productos de servicio, implica generalmente una utilización específica y limitada. El pago por la producción de bienes duraderos puede funcionar siempre como un adelanto sobre el valor que se obtendrá de la venta y reventa, es decir, sobre la ganancia. Por otro lado, el pago por servicios, como son los honorarios y los derechos de autor, únicamente representan el coste (o una parte del coste) del consumo final.

Una de las primeras diferenciaciones entre producción de bienes y prestación de servicios, la que hizo Adam Smith, tiene menos relación con el carácter tangible o intangible del producto del trabajo que con la naturaleza social del propio trabajo: con el hecho de que éste genere o no un beneficio. Para Smith, un servicio es un producto que sólo contiene valor de uso y ningún valor de cambio, que no “añade valor alguno”.¹³ Tal vez haya sido precisamente a esta condición –que a Smith le hacía sospechar de los servicios– a lo que aspiraban los artistas de la AWC cuando equiparaban su trabajo con la propiedad intelectual; como afirmaba Carl Andre, a fin de que “ningún propietario pueda en modo alguno enriquecerse por la posesión de la obra de arte”.¹⁴ Desde esta perspectiva podemos entender por qué los artistas de finales de los sesenta vieron en el carácter de los productos, relaciones, puestos y funciones de servicio un medio para protegerse, e incluso para resistir a las formas de explotación (de ellos y de otros) derivadas de la producción e intercambio de artículos culturales.

La sustitución de los productos materiales por productos de servicio, de las cosas por las ideas –algo que el arte conceptual ya había lle-

¹³ Smith, *La riqueza de las naciones*, *op. cit.*

¹⁴ “A Reasonable and Practical Proposal for Artists Who Wish to Remain Free Men in these Terrible Times”, *AWC Open Hearing*, p. 32.

vado a cabo en los años anteriores a la Sesión Abierta— no erradicó ninguna de las relaciones de propiedad básicas dentro de las cuales habían venido operando otras formas de producción artística más tradicionales. Pero es probable que tampoco fuese éste el objetivo de muchos de los mayores practicantes y defensores del arte conceptual. Lawrence Weiner señala en el apartado de agradecimientos de su primer libro de *Declaraciones*, publicado en 1968 por Seth Siegelau, que “determinadas declaraciones se reproducen aquí por amable autorización de sus propietarios”.¹⁵ En un ensayo de 1970 Jack Burnham cita a Seth Siegelau, quien afirma: “Como hombre de negocios no estoy interesado en esquivar el sistema comercial. Tan sólo he equipado el espacio con las páginas de un libro. [...] Los artistas cuya obra tiene salida en papel impreso son tan viables como vender cuadros de Noland.”¹⁶ Y del mismo modo, aunque Lucy Lippard, en su “Posdata” de 1973 a *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*, lamenta el fracaso del arte conceptual por evitar “la comercialización general”, también dice que sus esperanzas iniciales respecto a dicha resistencia estuvieron puestas no tanto en las iniciativas de los artistas como en lo poco atractivo que era (inicialmente) para los coleccionistas un material efímero como las fotocopias, por lo que los artistas conceptuales “quedarían liberados a la fuerza de la tiranía del estatus de la mercancía” y de la creación orientada “al mercado”.¹⁷

Aun así, el arte conceptual cuestionaba algo que la AWC no hacía: el modo en que el carácter de las obras de arte y la propia práctica artística daban por supuestas aquellas formas de apropiación simbólica y económica a las que estaban sometidas. La crítica institucional de la AWC iba dirigida fundamentalmente contra el aparato artístico exterior a la práctica artística, que en general se consideraba separable de los contextos en los que funcionaba (de ahí que la solución consistiese en imponer desde fuera, por contrato, restricciones a ese aparato). En todo caso, para el arte conceptual la definición de las condiciones y relaciones de intercambio eran parte integral del arte como tal.

¹⁵ Lawrence Weiner, *Statements*, Nueva York, The Louis Kellner Foundation y Seth Siegelau, 1968.

¹⁶ Seth Siegelau, citado en Jack Burnham, “Alice’s Head: Reflections on Conceptual Art”, *Artforum* (febrero de 1970), p. 48.

¹⁷ Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*, Nueva York, Praeger, 1973. Edición en español: *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Akal, 2004, p. 27.

Mientras que la AWC buscaba proteger contractualmente las obras de arte, los artistas conceptuales reducían sus obras de arte a unos contratos en los que a menudo se especificaban no sólo objetos o acciones, sino las condiciones bajo las cuales éstos debían producirse o emprenderse. En *Duration Piece* núm. 15, de 1969, Douglas Huebler ofrece una recompensa por cualquier información que conduzca a la detención de un hombre buscado por el FBI, cantidad que irá disminuyendo de 1 100 a 0 dólares a lo largo de todo un año. Si la pieza es adquirida en ese tiempo, el nuevo propietario asume toda la responsabilidad por las reclamaciones de pago. Huebler especifica: “El precio de esta pieza es de 1 100 dólares: de esta cantidad reembolsaré a su propietario cualquier suma que abone como recompensa.” En la propuesta de *Location Piece*, núm. 14, también de 1969, en la que se detalla el procedimiento para realizar 24 fotografías en 24 localizaciones situadas en longitudes divisibles por 15, Huebler precisa: “El propietario de esta obra se hará responsable de cumplir con todos los aspectos de su ejecución física”.

En otro ejemplo, las tantas veces citadas “instrucciones” de Lawrence Weiner resultan reveladoras, no tanto porque el “receptor” incluya a cualquier lector, como porque ese “receptor” también incluye explícitamente al comprador. “Quienes comprenden mi material se lo pueden llevar allá donde vayan y reconstruirlo si eso les gusta. Y si se lo guardan en la cabeza, por mí, perfecto.”¹⁸

Más que negarse a vender arte, la tendencia predominante del conceptualismo era tener control sobre él, como quería el contrato de la AWC. Incluso en su optimista “Prefacio” a *Seis años...* Lippard no vaticinaba que desaparecieran los coleccionistas, sino más bien fueran sustituidos por personas “menos interesadas por poseer”. Ella los denominaba *benefactores*.¹⁹ Al parecer, el arte conceptual iba

¹⁸ Lawrence Weiner, citado por Ursula Meyer, *Conceptual Art*, Nueva York, E.P. Dutton & Co., 1972, p. 217. La primera vez que Weiner presentó sus a menudo denominadas “instrucciones” fue en la exposición de Seth Siegelaub, *January 5-31, 1969* (de la misma fecha):

“Respecto a las diversas maneras de empleo:

1. El artista puede construir la pieza.
2. La pieza puede estar fabricada.
3. La pieza no tiene que construirse.

Todas tienen que ser iguales y estar de acuerdo con la intención del artista; la decisión de que eso sea una condición queda en manos del receptor desde el momento en que se produce la propiedad.”

¹⁹ Lippard, *Seis años*, *op. cit.*

a revolucionar la economía política del arte atribuyendo de nuevo a los coleccionistas las altruistas motivaciones del mecenazgo previo al mercado.

RELACIONES DE SERVICIO: *SITE-SPECIFICITY*
Y TEMPORALIZACIÓN

Un servicio es un producto que se consume en el momento mismo de su producción.

JEAN-BAPTISTE SAY

Esa idea del regreso del mecenas se encuentra asimismo en “Art After Philosophy”, de Joseph Kosuth: “Cuando alguien ‘compra’ un Flavin no compra un espectáculo de luces, porque de ser así le bastaría con ir a una ferretería y conseguir los materiales a un coste mucho menor. No ‘compra’ nada. Lo que hace es subvencionar la actividad artística de Flavin”.²⁰ Al convertirse el coleccionista en “subvencionador”, la remuneración que recibe el artista es menos como pago por un producto que por la propia actividad artística. Kosuth da a entender que el rechazo de Flavin (en tanto que minimalista y con el *ready-made*) a las competencias específicamente artísticas y a la producción de composiciones estéticas únicas es lo que convierte a los coleccionistas en patrocinadores del arte. Lo que sin embargo no menciona Kosuth es que Flavin fue uno de los primeros artistas de los sesenta en vender su trabajo no como mero objeto, sino también como licencia. Los tubos fluorescentes que componen un Flavin están destinados a morir; por eso sus coleccionistas son además los orgullosos poseedores de unas instrucciones para reproducir la obra con nuevas generaciones de materiales.

Haciendo otra referencia a Flavin, Douglas Huebler escribía en una declaración para *Prospect 69*: “Cualquiera puede producir un Andre o un Flavin, por ejemplo. Pero también creo que el coleccionista es alguien que se conjura con el artista respecto a algo que va más allá de la accesibilidad; ambos están de acuerdo en que la sensibilidad

²⁰ Joseph Kosuth, “Art After Philosophy”, *Studio International* (octubre de 1969), p. 137.

es una cuestión importante. Quizá lo verdaderamente original en el propietario sea ese acuerdo.”²¹ Huebler reconoce implícitamente que el rechazo a las competencias artísticas y a la producción de objetos únicos no perjudica necesariamente el valor del arte. Antes al contrario, ese valor depende de las condiciones simbólicas de una posición artística, del grado en que los principios que fundamentan una obra se reconocen como únicos, legítimos e históricamente relevantes.

Es posible que si Andre y Flavin transformaron las condiciones del valor artístico, ello no tuviese demasiada relación con su rechazo a las competencias y productos artísticos.²² El “regreso del mecenas” tiene que ver menos con la desaparición de objetos con un valor específicamente artístico que con la aparición de una relación específica: la “conjura” de la que habla Huebler en su declaración y que inscribe en sus obras contractuales. Pero mientras que el trabajo de Huebler y de otros artistas conceptuales proyecta y circunscribe explícitamente unas relaciones específicas con los coleccionistas, eso es algo que no hacen las obras de Andre y Flavin. Si, a pesar de ello, Kosuth y Huebler citan a Andre y Flavin como precedentes de la redefinición del intercambio artístico es porque las relaciones específicas que entrañan sus prácticas se establecen dentro de la forma de su actividad misma: la introducción a través de prácticas circunscritas a la ordenación variable de materiales preexistentes (*ready-made*), de una relación específica no sólo con un lugar, sino con un proceso de producción. Ese fue el desafío que plantearon a la circulación y al intercambio las prácticas *site-specific* de los años sesenta y setenta.

Las implicaciones de la práctica *post-studio* para las condiciones sociales de la actividad artística no pasan nada desapercibidas en uno de los textos que introdujeron el paradigma de la *site-specificity*. Así es como comienza “Towards the Development of An Air Terminal Site”, de Robert Smithson:

²¹ Douglas Huebler, *Prospect 69*, Düsseldorf, Kunsthalle de Düsseldorf, 1969, p. 26.

²² Andre dejó bien claras sus opiniones en 1976, por lo menos respecto al segundo punto: “La pretensión más absurda de los burócratas conceptualizantes es que sus obras son de algún modo antiburguesas porque prescinden de los objetos. En realidad, prescindir de los objetos y sustituirlos por las reificaciones de unas relaciones abstractas con la producción, como son los contratos, acciones, obligaciones y hasta el papel moneda (que no es otra cosa que la fetichización de la idea de valor de cambio despojada del menor indicio de producción), es precisamente la forma final triunfante de la revolución burguesa.” Carl Andre y Jeremy Gilbert-Rolfe, “Commodity and Contradiction or Contradiction as Commodity”, *October*, núm. 2 (verano de 1976), p. 103.

Desde julio de 1966 he estado prestando asesoramiento y consejo como “asesor artístico” a Tippetts-Abbett-McCarthy-Stratton (Engineers and Architects). El proyecto se ocupa del desarrollo de una terminal aérea entre Fort Worth y Dallas. Cada cierto tiempo, después de estudiar diversos mapas, registros cartográficos, informes, especificaciones y maquetas, me reúno con Walther Prokosch, John Gardner y Ernest Schwiebert para discutir el plan general. He participado en esos debates no como arquitecto o ingeniero, sino sencillamente como artista.²³

Lo llamativo de esta descripción no es sólo que Smithson se defina como “asesor artístico”, sino que describa con tanto detalle a su “cliente” y a las personas con las que trabaja. Revela que un lugar específico, aunque se aborde únicamente en sus aspectos físicos, implica también siempre un determinado conjunto de relaciones, ya sean sociales, económicas o subjetivas. Esas relaciones no son sólo relaciones que el trabajo *site-specific* establece o tematiza dentro de un lugar, sino también relaciones que un artista construye o establece como condición de su trabajo en ese lugar.

Incluso cuando no está motivada por una crítica de la mercancía ni desemboca en la eliminación de objetos transmisibles, la producción de obras de arte *in situ* y no en estudio acaba por reducir la distancia física y temporal entre los procesos de producción y de consumo. Como reconocía Daniel Buren en “La función del taller”, la distancia no exige solamente la producción de objetos móviles y duraderos cuyas características se ajusten a la condición de mercancías, ni tampoco sólo la extracción de tales objetos de sus lugares de producción, circulación e intercambio.²⁴ También exige la eliminación de las propias relaciones de intercambio. Esa extracción es lo que marca la diferencia entre la relación artista/mecenas, definida por unos en-

²³ Robert Smithson, “Towards the Development of an Air Terminal Site”, *Artforum* (junio de 1967). Citado en Nancy Holt (ed.), *The Writings of Robert Smithson*, Nueva York, New York University Press, 1979, p. 41.

²⁴ En “La función del taller” Buren escribe que la obra producida en un taller “pasa, para poder existir, de un refugio a otro. Debe ser, por tanto, al menos transportable, y si es posible manipulable sin demasiadas restricciones para quien (con excepción del propio artista) adquiera el derecho de “sacarla” del primer lugar (el original) para hacerla llegar al segundo (de promoción)”. Daniel Buren: “Fonction du musée/Function of the Museum” [1971], en A.A. Bronson y Peggy Gale (eds.), *Museums by Artists*, Toronto, Art Metropole, 1983, p. 63. Traducción al español del original francés: “Fonction de l’atelier, 1970-1971”, en *Points de vue*, París, ARC, Musée d’art moderne de la Ville de Paris, 1983, s.p. [cat. exp.].

cargos específicos, y la relación artista/coleccionista, surgida de unos mercados de arte burgueses relativamente anónimos, que fija la dimensión económica de la autonomía artística. La práctica *post-studio* supuso, por tanto, un cambio radical no sólo en las condiciones de la autonomía del objeto artístico, sino también en las de la autonomía de la propia práctica artística.

La crítica de Buren al taller y al museo subrayaba que la distancia entre los lugares de producción y consumo –distancia que la actividad *post-studio* había cerrado explícitamente– es de hecho sólo aparente. El museo “deja su ‘impronta’, impone su ‘marco’ (físico y moral) en todo cuanto se expone en él [...] y lo hace tanto más fácilmente gracias a que *todo lo que muestra el museo se toma en consideración y se produce sólo con vistas a exponerlo en él*”.²⁵ Buren reconocía que la instrumentalización del arte para obtener un beneficio económico y simbólico está condicionada por la autonomía de la propia obra de arte. Es esta autonomía la que permite que el objeto artístico se convierta en “algo que ni siquiera su creador hubiera imaginado y puede que le resulte del todo contradictorio, generalmente para mayor provecho de los codiciosos y de la ideología dominante”.²⁶ También parecía reconocer que esta utilización ideológica no depende sólo de la autonomía de las obras de arte, sino de la autonomía estética misma. Mientras que la primera permite la apropiación de las obras de arte para obtener un beneficio económico, la segunda, al excluir unas funciones precisas, relega las obras de arte a un uso ideológico. La autonomía de las obras de arte como mercancía les permite producir un beneficio económico, mientras que la autonomía del arte como construcción estética le permite producir la ganancia simbólica de la legitimidad social y cultural.

Tal vez fuese precisamente esa “ganancia de legitimidad” que señalaba Huebler al hablar de “conjura” (del gusto) lo que se discutía en los debates entre los coleccionistas y artistas conceptuales y los minimalistas. En un texto publicado al mismo tiempo que la declaración de Huebler, Buren mencionaba –“consciente del peligro de que, en el arte, una forma/cosa [...] pueda convertirse en objeto de referencia y valor, aunque sea insignificante física, estética y objeti-

²⁵ Daniel Buren, “The Function of the Museum” [1971], en Bronson y Gale (eds.), *Museums by Artists*, *op. cit.*, p. 58.

²⁶ Buren, “The Function of the Studio”, *op. cit.*, p. 63. Traducción al español del original francés: “Fonction de l’atelier, 1970-1971”, *op. cit.*

vamente”— la necesidad de desarrollar “un método de trabajo”. Este método debería ir asociado, no a “una determinada inspiración” (o sensibilidad), sino a un “sistema específico”, que él califica de “*indicativo o crítico*. Entre otras cosas [...] de su propio proceso”.²⁷

El rechazo a la producción de mercancías en la desmaterialización del objeto artístico, o a su temporalización en lugares específicos, no supone necesariamente un rechazo de las relaciones económicas. ¿Pero suponía acaso el regreso de las relaciones de mecenazgo, como parecen sugerir Lippard y Kosuth, o la aparición de un conjunto nuevo de relaciones? Tanto el arte conceptual, con la proyección de su consumo en obras contractuales, como la práctica *post-studio* al eliminar la distancia entre los lugares de producción y de consumo, implantaron unas relaciones de intercambio específicas en lugar de otras más generalizadas. ¿Pero qué convertiría esas relaciones específicas en mecenazgo? La respuesta puede hallarse en la falta de un intercambio directo de cantidades de valor: falta no sólo del valor de intercambio diferido del objeto de la inversión, sino también, dentro de los paradigmas estéticos de la producción gratuita y el consumo desinteresado, falta de la función y uso. La función resueltamente crítica del “método” de Buren es lo que distingue las relaciones establecidas en su enfoque *post-studio* de aquellas otras de mecenazgo que buena parte de los trabajos conceptuales y *site-specific* parecían evocar: desde las abultadas subvenciones de la Dia Art Foundation hasta el apoyo de Virginia Dwan, una galerista que hizo posibles muchos de los proyectos más ambiciosos del movimiento Earthworks en ese periodo.

La intervención de Buren en lugares concretos abordaba implícitamente las relaciones sociales y económicas sobre las que descansa “la falsa discreción de [...] las arquitecturas despersonalizadas”.²⁸ Pero le tocó a Michael Asher desarrollar un sistema que no sólo revelaba las relaciones constitutivas de un lugar, sino que también redefinía la posición de su práctica personal dentro de ellas.

Las exposiciones realizadas por Asher en 1973 y 1974 en galerías de arte comerciales son notables no simplemente como intervencio-

²⁷ Daniel Buren, “Beware!”, publicado originalmente con el título de “Mise en garde!”, en el catálogo *Konzeption/Conception*, Leverkusen, Städtisches Museum, 1969. Citado en *Studio International* (marzo de 1970), pp. 101 y 102.

²⁸ Daniel Buren, “The Function of Architecture” [1975], citado en Bronson y Gale (eds.), *Museums by Artists, op. cit.*, p. 73.

nes en la “adaptación comercial” de la producción estética al espacio de la galería, sino porque formalizan la propia práctica situacional de Asher como una forma de resistencia a esa adaptación. Refiriéndose a su exposición de 1973 en la galería Heiner Friedrich de Colonia, en la que pintó el cielo raso de toda la galería (incluyendo oficinas, pasillos, almacén, etc.) de un tono ligeramente más oscuro que el suelo, Asher escribe:

En este trabajo el espectador pudo ver la relación entre las actividades en el espacio de oficina de la galería y las actividades en el espacio de la exposición, que aparecían claramente como funciones opuestas al contraponer la naturaleza fija del trabajo (la totalidad de la galería) con las funciones comerciales de la galería.

Sin embargo, ese trabajo no sólo hizo visibles esas funciones opuestas; también las escenificó al estipular que el techo se volvería a pintar después del mes que duró la exposición. (La galería no cumplió con esa condición.)

OCUPACIONES DE SERVICIO: CRÍTICA INSTITUCIONAL Y MEDIACIÓN CULTURAL

La noción, en apariencia homogénea, de la expansión del sector servicios, típica del capitalismo avanzado, debe ser, por tanto, reducida a sus elementos constitutivos. Esa expansión entraña:

1. La tendencia hacia una extensión general de las funciones de intermediación...

ERNEST MANDEL

La primera vez que Asher percibió honorarios por su trabajo fue por la exposición *Spaces*, que Jennifer Licht organizó en el Museum of Modern Art a finales de 1969. *Spaces* fue también la primera vez que el MOMA pagó a un artista por tomar parte en una exposición que no dio como resultado para el museo la propiedad de una obra de arte. Los honorarios que recibieron los artistas por *Spaces* lo fueron explícitamente como remuneración por haber generado unas instalaciones temporales específicas para la exposición.

No fue Asher quien solicitó unos honorarios por su participación, sino probablemente el grupo de colaboración Pulsa. Los miembros de Pulsa no tenían formación como artistas, sino como arquitectos e ingenieros, y el grupo pudo sencillamente aplicar las prácticas estándar en esos campos a sus relaciones con el museo. Para el MOMA la solicitud no fue seguramente una sorpresa total, pues llevaba casi un año resistiéndose a las peticiones de la AWC de que abonase un canon por exponer obras ya existentes. Quizá el museo pensó que sería más cómodo aplicar la lógica del pago de honorarios por las instalaciones temporales *site-specific*.

Aunque en su momento *Spaces* no fue considerada una exposición particularmente importante, sí destacó como ejemplo de las nuevas prácticas curatoriales que iban surgiendo alrededor del arte conceptual y de otras artes “desmaterializadas”. La exposición coincidía con algunos aspectos claves de esas prácticas: la selección de los artistas antes que de determinadas obras y la participación de artistas cuyos trabajos se producían específicamente para la muestra y dejaban de existir una vez se clausuraba.

Tales prácticas fueron muy evidentes sobre todo en la actividad curatorial de Lippard y Siegelau. Los conceptos expositivos de Lippard comportaban un grado novedoso de escrupulosidad a la hora de establecer no sólo los temas sino también los procedimientos, ubicaciones y situaciones en los que habían de trabajar los artistas. Peter Plagens escribió refiriéndose a la exposición que Lippard organizó en 1969 en Seattle, 557,087: “La exposición tiene un estilo propio, un estilo que impregna la muestra hasta el punto de sugerir que Lucy Lippard es en realidad la artista y que su medio son otros artistas”.²⁹ En “On Exhibitions and the World at Large” Siegelau describe la nueva tendencia como la organización de “exposiciones en las cuales se proponen a los artistas las condiciones generales y se deja en su mano decidir sobre los detalles concretos”.³⁰ Y Lippard definió su exposición de 1970 *Groups* como un “un vehículo para el experimento”.³¹

Ya a comienzos de 1970, Jack Burnham pudo escribir que el hecho

²⁹ Peter Plagens, “557,087”, *Artforum* (noviembre de 1969). Citado en Lippard, *Seis años*, *op. cit.*, p. 18.

³⁰ Seth Siegelau, “On Exhibitions and the World at Large” (entrevista con Charles Harrison), *Studio International* (diciembre de 1969), p. 20.

³¹ Descripción del proyecto *Groups* por Lippard, *Studio International* (marzo de 1970), p. 93. El proyecto completo se presentó en la School of Visual Art de Nueva York del 3 al 20 de noviembre de 1969.

de que las exposiciones en galerías y museos estuviesen “cada vez más planificadas, aunque no mediante la selección de una obra ya existente, sino basándose en la presentación de propuestas” era más un motivo para la aparición del arte conceptual que una respuesta a él.³² En todo caso, está claro que el desplazamiento efectuado por las prácticas conceptuales y *post-studio* desde unas condiciones de producción y circulación abstractas y generales hasta unas relaciones de intercambio especificadas con precisión también se estaba aplicando en unas prácticas curatoriales nuevas. Mientras que las prácticas conceptuales y *post-studio* suponían una relación nueva entre artistas y comisarios, tales relaciones iban surgiendo a través de procesos que se desarrollaban dentro de los propios museos y profesiones museísticas.

Siegelaub escribió que el arte conceptual reduciría el mundo del arte a “dos clases de personas: los artistas y todos los demás”.³³ No obstante, lo que parecía haber estado creándose era un nuevo nivel de identificación entre artistas, críticos y profesionales de museo: una “colaboración entre personas y un ajuste flexible de funciones y parcelas de responsabilidad”, como escribió Licht en los agradecimientos de *Spaces*.³⁴ Pero el significado y carácter de esa colaboración no tardó en ser cuestionada. En la reseña que hizo Battcock de la exposición *Information* en el MOMA (1970) hay un eco de “La función del museo” de Buren. Las obras de arte “se perciben dentro de un marco de referencia”. En el caso de *Information* “el museo es nuestro marco de referencia de las obras de arte e interactúa con ellas al dotarlas de sentido”. Aun así, continúa, “una consecuencia del nuevo concepto de marco de referencia es que las obras deben hacerse específicamente *para* el Museum of Modern Art, y ahí está el error. Tendrían que haberse hecho *contra* él.”³⁵

Medio año después de la formación de la AWC, otro grupo de artistas y activistas ocupó el Palais des beaux-arts de Bruselas y trató de hacerse cargo de su administración. A menudo se suele evocar la participación de Marcel Broodthaers en esta ocupación como un precedente del establecimiento, en septiembre de 1968, del Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIX^{ème} Siècle en su

³² Burnham, “Alice’s Head”, *loc. cit.*, p. 41.

³³ Siegelaub, “On Exhibitions and the World at Large”, *loc. cit.*, p. 20.

³⁴ Jennifer Licht en la nota sobre la exposición, *Spaces*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1969.

³⁵ Gregory Battcock, “Informative Exhibition at the Museum of Modern Art”, *Arts Magazine* (verano de 1970), p. 26.

taller de Bruselas y del nombramiento de sí mismo como director.³⁶

En su primera encarnación, que duró un año, la interfaz del museo de Broodthaers con las instituciones oficialmente reconocidas estuvo limitada a la alocución inaugural que dio Johannes Cladders, director del museo de Mönchengladbach. La apropiación de las funciones de director de museo por parte de Broodthaers no fue más allá de la programación de debates y la difusión de cartas abiertas con el membrete de su museo. Pero en dos de las reencarnaciones ulteriores de este –la *Section XIX^{ème} Siècle (Bis)*, de 1970, y la *Section des Figures (Der Adler vom Oligozän bis Heute)*, de 1972, ambas en la Städtische Kunsthalle de Düsseldorf– su interacción con otros museos y sus representantes, así como la usurpación de sus funciones, se ampliaron notablemente. Las postales artísticas y las cajas de embalaje vacías dispuestas en su taller de Bruselas se convirtieron en objetos tomados en préstamo, primero de un museo y luego de más de una docena de ellos. Dando la vuelta a su inversión inicial –del punto de recepción al punto de producción, y otra vez de vuelta al de recepción– Broodthaers estableció una serie de relaciones que iban mucho más allá de las sugeridas por la creación específica de una instalación para (o contra) un museo. Su apropiación de un puesto museístico dejó de ser puramente discursiva para acabar inevitablemente entremezclada con las funciones, prácticas y protocolos de mediación de los propios museos oficiales. Entre esas actividades figuraban no sólo las catalogaciones y rotulaciones de Broodthaers, sino también la selección y ordenación de los objetos en préstamo a fin de enmarañar los sistemas clasificatorios y trastornar la transparencia lingüística que tales formatos y funciones presuponen e imponen. En realidad, todos los trámites para obtener préstamos, garantizar su cuidado, llevar registro de su circulación, etc., acabaron superponiéndose a la “ficción museística” de Broodthaers no sólo como objeto de aquella ficción, sino también como condición tangible de que aquella ficción museística era posible.

Le correspondió a Louise Lawler clasificar el espectro completo de funciones, ubicaciones y procedimientos de la presentación como objeto y material de intervención artística: no sólo la instalación de

³⁶ Véase, por ejemplo, Benjamin Buchloh, “The Museum Fictions of Marcel Broodthaers”, en A.A. Bronson y Peggy Gale (eds.), *Museums by Artists, op. cit.*, y Douglas Crimp, “This is not a Museum of Art”, en *Marcel Broodthaers*. Mineápolis: Walker Art Center, 1989.

objetos artísticos, y no sólo los mecanismos de publicidad e intercambio, sino también las relaciones económicas que motivan y orientan esas funciones. Su libro de artista (*untitled: black/white*), de 1978, lo mismo que su *Gift Certificate* de 1983 para la galería Leo Castelli, no sólo tematizan el valor económico de las obras de arte, sino que se implican directamente en la generación de valor y hacen de la evaluación en la compra un acto constitutivo de las propias obras. La asunción directa de las relaciones económicas formaba parte también de la ordenación de diversas obras de los artistas de la galería Metro Pictures (1982). En caso de venderse la totalidad de la instalación, Lawler recibía una comisión del 10% sobre el valor total de la obra. Las instalaciones de colecciones que realiza Lawler se diferencian, por tanto, de las de Broodthaers en que ella no sólo aborda los procedimientos y funciones de la mediación artística, sino asimismo las condiciones económicas y relaciones sociales con arreglo a las cuales se definen dichas funciones. Con todo, a diferencia del valor de los libros de artista y vales de regalo, la comisión de Lawler no constituía una parte explícita de la obra.

En cuanto a los aspectos económicos de su trabajo, la ambivalencia que caracteriza el planteamiento de Lawler tiene mucho que ver con la problemática de la autonomía artística. Percibir una comisión (en concepto de asesoría artística) por la exposición de una galería o unos honorarios (de comisariado) por la instalación en un museo lleva a preguntarse por la diferencia entre asumir funciones institucionales como forma de intervención artística y desempeñar las funciones de un puesto institucional con un perfil definido.

FUNCIONES DE SERVICIO: ARTE COMUNITARIO Y CULTURA PÚBLICA PARTICIPATIVA

*Un servicio no es otra cosa que el efecto útil de un valor de uso,
ya sea de la mercancía, ya del trabajo.*

KARL MARX

Sólo puedo hacer cábalas sobre el motivo por el que el MOMA decidió compensar a los artistas por participar en *Spaces*. Si las demandas de pago de honorarios y cánones por parte de la AWC desempeñaron

algún papel, puede que fuese por la intervención directa de la propia Jennifer Licht en algunas de las iniciativas de la AWC.

A medida que fue avanzando la disputa con el MOMA, el museo como institución fue singularizándose cada vez más en el discurso del grupo. Inicialmente la AWC atacó a los comisarios artísticos por presentar mal la escultura de Takis, pero luego, gradualmente, el grupo comenzó a señalar a la junta de administración como centro de poder dentro de la institución y a ver en los profesionales especialistas unos aliados potenciales. Así, con el tiempo se llegó a la colaboración directa del personal profesional del MOMA (en contra de los deseos de la dirección ejecutiva) en iniciativas de la AWC tales como el cartel de protesta de Song My. Ese tipo de colaboración suponía no sólo que la AWC iba entendiendo mejor los museos, sino también una mayor prueba de autonomía por parte de los profesionales museísticos frente a los intereses y demandas de la gerencia y la junta rectora del museo. Era una afirmación de autonomía que en 1971 culminó en dos acontecimientos. El primero fue la sindicalización del personal profesional del MOMA, un hito en Estados Unidos. El segundo, el apoyo dado por el comisario Edward Fry a la exposición de Hans Haacke en el Museo Guggenheim, en contra de la decisión del director de cancelarla, y su posterior despido por culpa de ese aval [figura 15].

El movimiento de sindicalización dentro del MOMA fue ampliamente respaldado por artistas, escritores y cineastas, que firmaron



FIGURA 15. Protesta en el Guggenheim en apoyo a Hans Haacke, cuya retrospectiva había sido suspendida por el director del museo por la inclusión de la obra *Shapolsky et al., Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1, 1971*, Nueva York, 1971. Foto: autor desconocido.

peticiones y se sumaron a los piquetes de protesta. El objeto principal de la sindicalización en el museo no fueron los sueldos y prestaciones sociales, sino la participación del personal en la fijación de la estrategia de la institución. Una resolución concreta muy discutida fue la decisión del MOMA de responder a una reducción presupuestaria con el recorte de los servicios públicos. Poner el foco en los servicios públicos pudo ser un movimiento estratégico, pero reveló algo fundamental: el personal del MOMA entendía que su obligación no consistía en servir a los consejeros del museo, que aparentemente eran quienes los contrataban, sino al público que costea la entidad a través de deducciones fiscales y en cuyo provecho el museo existe como institución benéfica. El hecho mismo de que el contrato conseguido por los empleados obligase al museo a solicitar ayuda financiera pública indica que consideraban de interés propio que el apoyo público fuese todavía más directo.

El proceso de afiliación sindical del MOMA puede entenderse como un paso decisivo en la transformación de los comisarios y conservadores (y hasta del típico “caballero comisario”), que dejaban de ser asesores artísticos personales de los coleccionistas y fundadores del museo para convertirse en profesionales independientes. Años sabáticos pagados, permisos por investigación y ayudas a la enseñanza fueron algunos de los derechos que “por dignidad profesional” se garantizaban en el contrato que el personal del MOMA consiguió mediante la negociación colectiva. A diferencia de los museos europeos de titularidad directamente pública –considerados durante mucho tiempo instituciones científicas–, en el museo estadounidense privado y sin ánimo de lucro el afianzamiento de la autonomía profesional implicaba recurrir al sector público y sustituir el servicio personal a los patrocinadores del museo por una ética de servicio público.

Si el cambio en el estatus de los profesionales museísticos, marcado por la sindicalización, tuvo un impacto en las relaciones entre artistas y museos, fue seguramente porque estaba en consonancia con las demandas de los propios artistas. Ya en la Sesión Abierta de la AWC fueron muchos los participantes que apelaron a los museos para que reconociesen sus responsabilidades públicas. Una declaración redactada conjuntamente por Hollis Frampton, Mark Jacobs y Michael Snow y una carta al director del MOMA, Bates Lowry, firmada por Tom Lloyd y Faith Ringgold desmintieron la negación por parte del museo de que tuviera una obligación pública, para lo cual analizaron su base fiscal imponible como institución sin ánimo de lucro. Subrayando

que la responsabilidad de los museos “incluye el servicio público”, Lloyd y Ringgold reclamaban al MOMA que estableciese un programa que tuviera en cuenta “la identidad cultural de negros y puertorriqueños” y ponían en duda que en el pasado la entidad hubiese cumplido con su compromiso expreso de ofrecer programas “adaptados a las necesidades de las minorías”.³⁷

En muchas de las demandas que los participantes en la Sesión Abierta de la AWC dirigían a los museos se reconocía que hay unas obligaciones de servicio público y que se debe prestar atención a las necesidades de las comunidades más diversas; al mismo tiempo se daba a entender que la distancia entre los artistas y los diferentes públicos eran producto del carácter elitista de los museos: las placas conmemorativas de los benefactores, los precios de las entradas, sus ubicaciones, los horarios en días laborables, la exclusión de obras de artistas afroamericanos e hispanos... Pero igualmente se apuntaba ya una petición dirigida a los artistas: una crítica al mundo del arte, al mercado artístico y a las obras producidas para ese aparato. Pocos años después de la Sesión Abierta las llamadas a los museos para servir a las distintas comunidades se materializaron en cooperativas, espacios alternativos e iniciativas a favor de centros culturales comunitarios impulsadas por los mismos artistas. El activismo cultural que representaba la propia AWC, así como el movimiento muy afín del Guerrilla Art Action Group (y en Europa acciones como la ocupación del Palais des beaux-arts de Bruselas y las manifestaciones en la Bienal de Venecia de 1968) se distinguieron como una forma original de actividad artística, junto a lo que ahora se conoce como arte comunitario.

Un rasgo que los movimientos activistas y comunitarios de comienzos de los setenta tenían en común con ciertos tipos de arte minimalista, *post-studio* o conceptual era la crítica al estatus de mercancía de los objetos artísticos y a su apropiación para obtener beneficios simbólicos y económicos. Los artistas *post-studio* y conceptuales intentaron oponerse a esa apropiación llevando a cabo una crítica del carácter parcial e ideológico de la autonomía artística y adoptando al mismo tiempo formas, relaciones y procedimientos literalmente heterónomos. Implícitos en la práctica activista y comunitaria se hallan, por otro lado, el reconocimiento y la aceptación de la función del arte como cultura común que representa los intereses y atiende a las necesidades de determinadas comunidades. Las evidentes homologías

³⁷ Tom Lloyd y Faith Ringgold, *AWC Open Hearing*, pp. 64, 61.

entre los campos de los productores y los consumidores de arte desmentían tanto la universalidad de éste como su autonomía. Ya que la apariencia de libertad respecto a los intereses del gusto y las necesidades de representación –o en relación con formas de racionalización económica y de otro tipo– predisponía al arte autónomo a representar las libertades que proporciona el privilegio, resultaba evidente que la llamada “alta cultura” no era otra cosa que la cultura de las élites.

En vez de seguir sirviendo a los intereses de la “comunidad” constituida por los *insiders* del arte (creadores, espectadores y compradores), los artistas comprometidos en prácticas activistas y comunitarias propusieron servir a otras comunidades: la suya propia y las de artistas, mujeres, afroamericanos, hispanos o vecinos de los barrios. Si los artistas *post-studio* y conceptuales se esforzaron por resistir a la mercantilización produciendo obras intangibles o intransferibles, los artistas implicados en prácticas activistas y comunitarias siguieron una trayectoria similar pero con una diferencia: sus intervenciones inmateriales y específicas para un lugar funcionaban primordial o exclusivamente dentro del sector público tanto en el ámbito económico como social.

ASÍ PUES, ¿HASTA DÓNDE HEMOS LLEGADO CON LA CRÍTICA DE LA AUTONOMÍA ARTÍSTICA?

¿Acaso la “transformación del público y de la distribución” y la “abolição del estatus de objeto y de la forma mercantilizada” que había conseguido el arte conceptual (y las artes *post-studio* y activista) estuvieron “vinculadas de manera compleja a una pérdida profunda e irreversible”, según una célebre afirmación de Benjamin H.D. Buchloh? ¿Ha de entenderse sólo como la “última de las erosiones [...] a las que se ha visto sometida la esfera de la producción artística, tradicionalmente independiente, en sus permanentes esfuerzos por emular la episteme imperante dentro del marco paradigmático propio del arte?”³⁸

En muchos sentidos, una genealogía de estas prácticas dentro del marco de los servicios parece avalar la tesis de Buchloh, ya que deja

³⁸ Benjamin H.D. Buchloh, “Conceptual Art 1962-1969, From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions”, *October*, núm. 55 (invierno de 1990), p. 143.

ver con más claridad la miríada de puntos de emulación y apropiación artística de la “episteme imperante” de una sociedad tardocapitalista terciarizada. Actualmente se contarían entre ellos no sólo los procedimientos administrativos que señala Buchloh, sino todo un abanico de prácticas y competencias, productos, puestos y relaciones que siguen apareciendo dentro del campo cada vez más extendido de las funciones intermedias y de mediación, esas que Ernest Mandel puso de relieve como uno de los rasgos dominantes del capitalismo tardío. Al mismo tiempo, dicha genealogía haría posible también distinguir algunas de las contradicciones fundamentales que han venido definiendo bastante la práctica crítica desde los años sesenta: que la crítica de la utilización social y económica que se hace del arte desembocaría en la búsqueda de una forma de puro valor de uso; que el rechazo del papel de “servidores de los ricos” terminaría en la adopción de las condiciones económicas y relaciones sociales de la prestación de servicios; que el descubrimiento de las condiciones parciales e ideológicas de la autonomía artística llevarían a una asunción de posiciones, funciones y relaciones heterónomas.

La crítica de la autonomía del objeto artístico acabó, primero para el minimalismo y luego para el arte *site-specific*, en la producción de obras que dependían física y conceptualmente de su emplazamiento concreto. La crítica de la autonomía del artista, representada por el libre juego de la expresión y la experimentación, dio como resultado la adopción por los minimalistas y los conceptualistas de los procedimientos sistemáticos que Buchloh llamó administrativos y Rosalind Krauss obsesivos. La crítica del estatus de mercancía del objeto artístico llevó a algunos artistas conceptuales a evitar el mercado del arte, pero llevó a muchos más a reducir la propia obra de arte a un contrato que planificaba y circunscribía sus condiciones de intercambio. La crítica de la autonomía de la producción artística, en el santuario del estudio, dieron como resultado las prácticas *post-studio* de Buren, Asher y otros, en las que no sólo el trabajo artístico, sino hasta el motivo de su producción, quedaba determinado por las condiciones bajo las cuales trabaja el artista. Y, por último, la crítica de la autonomía de las instituciones artísticas y su instrumentalización por intereses sociales, políticos y económicos concluyeron por un lado en prácticas documentales políticas (auto)instrumentalizadas, como la de Hans Haacke, y por otro en la apropiación de funciones institucionales, como la organización de exposiciones, en los trabajos de Marcel Broodthaers y Louise Lawler.

Pero ¿qué es verdaderamente el “marco paradigmático propio del arte”? Lo que estos artistas revelaron sobre todo es que ese marco, en su muy paradigmática propiedad y discreción artística, en sus tradiciones de distanciamiento, era en sí mismo la forma más mitificada de todas las “formas míticas de percepción y modos jerárquicos de experiencia especializada” que constituían la experiencia artística. Apartaron el velo sobre el que se proyectaba ese mito, que mantenía una distancia arbitraria entre las formas paradigmáticas y epistémicas de los sistemas simbólicos del arte, y las relaciones prácticas y económicas de sus condiciones materiales.

No sólo está en juego la emulación de prácticas administrativas y relaciones de servicio como estrategia de intervención crítica o de mitificación secundaria, y mucho menos una construcción estética. Lo que estos artistas demandaban de la práctica artística era mucho más profundo. Aquello que instituían como práctica fundamental del arte era nada menos que el trabajo sobre las condiciones y relaciones de la propia práctica artística: la transformación material, y no sólo simbólica, de las posiciones artísticas, y no únicamente de lo que Bourdieu llama “tomas de posición”. La transformación no sólo de las posiciones que representan los artistas dentro del marco paradigmático de un sistema o campo estético, sino de las posiciones mismas que ocupan y de las condiciones económicas y relaciones sociales que producen tales posiciones y que ellos a su vez reproducen. No es posible valorar el trabajo de Hans Haacke, Lawrence Weiner, Daniel Buren, Michael Asher, Marcel Broodthaers o Louise Lawler, o de cualquiera de los artistas que se hayan inspirado en ellos, sin tener en cuenta no únicamente las manifestaciones visibles, visuales, de sus prácticas, sino asimismo sus políticas; no sólo de las posiciones artísticas que manifiestan, sino también de las posiciones que construyen para sí mismos dentro del entramado de relaciones que determina los campos de sus actividades.

Los acuerdos materiales que los artistas de los últimos 25 años han procurado establecer, no sólo para asegurarse los medios para proseguir sus actividades, sino también como parte integral de sus obras, no son sólo sistemas conceptuales. Son también sistemas prácticos que cumplen, o incumplen, los principios de unas posiciones artísticas al nivel de la estructura de las condiciones sociales e institucionales. Lejos de funcionar sólo como crítica de la ideología, pretendían construir una forma menos ideológica de la autonomía que no estuviese condicionada por la abstracción de unas relaciones de

consumo en forma de mercancía, sino por la determinación crítica y consciente, en cada caso particular e inmediato, de los usos que se da a la actividad artística y de los intereses a los que sirve. Y es en este sentido como puede verse la sustitución de las relaciones autónomas de producción y consumo de mercancías por relaciones de servicio literalmente heterónomas: no como la erosión final de una esfera artística tradicionalmente independiente, sino como el primer paso en un esfuerzo por superar la continua repetición de la dialéctica de negación e institucionalización a la que la crítica de la utilización ideológica está abocada mientras las posiciones artísticas adoptadas por los artistas se consideren aisladas de las condiciones materiales de sus prácticas.

v

SOCIOANÁLISIS Y PSICOANÁLISIS



“‘CITAR’, DICEN LOS CABILIOS, ‘ES RESUCITAR’”*

Abocado a la muerte, este fin que no puede ser tomado como fin, el hombre es un ser sin razón de ser. Es la sociedad, y sólo ella, quien dispensa, en grados diferentes, las justificaciones y las razones de existir; ella es la que, al producir las posiciones o los asuntos llamados “importantes”, produce los actos y los agentes considerados “importantes”, para sí mismos y para los demás, personajes objetiva y subjetivamente seguros de su valor y, con ello, a salvo de la indiferencia y de la insignificancia.

PIERRE BOURDIEU, *Lección sobre la lección*¹

Estoy sentada a una mesa en un despacho del Collège de France, a unas cuantas puertas del que ocupó Pierre Bourdieu hasta hace unos pocos meses. He llegado hasta aquí gracias a la intervención de Inès Champey, quien tantas veces hizo de mediadora en mis contactos con Bourdieu cuando él vivía. (Bourdieu fue la única persona a la que envié trabajos míos sin que me los solicitasen, pero incluso después de haberme respondido sentía demasiada timidez como para llamarle directamente.) Marie-Christine Rivière, secretaria suya durante bastantes décadas, me respondía amablemente cuando yo necesitaba consultar la traducción inglesa de alguna obra de Bourdieu. Inès creía que aquí es donde podría hallarlas con más facilidad.

Llevo más de seis semanas tratando de escribir este breve texto. Quiero achacar mi dificultad al hecho de que ando viajando y no tengo acceso a mi biblioteca. Pero lo dolorosamente irónico es que la tarea de escribir un artículo en recuerdo de Bourdieu se ha convertido en un test no sólo de la comprensión de su obra, sino de que haya logrado interiorizarla.

* Este homenaje a Pierre Bourdieu se publicó por primera vez en *October*, núm. 101 (verano de 2002), pp. 7-11, y en *Texte zur Kunst* en sus números del verano de 2002.

¹ Pierre Bourdieu, “A Lecture on the Lecture”, en *In Other Words*, Stanford, Stanford University Press, 1990, p. 177. Edición en español: *Lección sobre la lección*, Barcelona, Anagrama, 2002; el título de este homenaje, así como el epígrafe inicial, se encuentran en este texto en las pp. 55-57.

No he conseguido encontrar ningún texto de homenaje escrito por Bourdieu. Estoy hojeando los ensayos recogidos en *Lenguaje y poder simbólico*. Me pregunto si él habría considerado el homenaje como uno de los “ritos de institución” que había descrito, ritos que sirven para consagrar unas diferencias arbitrarias: por ejemplo, la diferencia entre una vida significativa y otra insignificante. Pero no hay nada de arbitrario en la significación que ha tenido Bourdieu en mi vida.² Hojeo ahora *Bosquejo de una teoría de la práctica*. Me pregunto si él habría analizado el homenaje como un intercambio dentro de una economía simbólica en la que la deuda se salda con reconocimiento.³ El lenguaje del honor y los logros de los grandes hombres me resultan ajenos. Y miro los ensayos recopilados en *Razones prácticas*. Especulo sobre si él habría considerado el homenaje una forma de producción de capital simbólico que sirve para estructurar la percepción de determinadas propiedades según los modos de clasificación generados por el campo dentro del cual esas propiedades se constituyen en recompensas legítimas. ¿O acaso habría considerado el homenaje como una ocasión de practicar una “Realpolitik de la razón”, obligando al capital simbólico acumulado en el campo cultural a ponerse al servicio de las luchas contra la dominación simbólica?⁴

Quizá habría dicho simplemente, como cuando recibió el premio Ernst Bloch, que las muchas alabanzas escritas sobre él son “en verdad demasiado generosas”, al atribuir a su “sola personalidad una serie de propiedades o cualidades que también son el producto de unas condiciones sociales”.⁵

No, no voy a traicionarle ahora honrándolo. No, no voy a traicionarle ahora dejando de honrarlo.

² Pierre Bourdieu, “Rites of Institution”, en John B. Thompson (ed.), *Language and Symbolic Power*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1994, p. 118 (117-126). Edición en español: “Los ritos de institución”, en *¿Qué significa hablar?*, Madrid, Akal, 2008, pp. 78-86.

³ Véase Pierre Bourdieu, “Structures, Habitus, Power: Basis for a Theory of Symbolic Power”, en *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977. Edición en español: *Bosquejo de una teoría de la práctica*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2012.

⁴ Véase Pierre Bourdieu, “The Economy of Symbolic Goods” y “The Scholastic Point of View”, en *Practical Reason*, Stanford, Stanford University Press, 1998. Edición en español, *Razones prácticas*, Barcelona, Anagrama, 1997.

⁵ Pierre Bourdieu, “A Reasoned Utopia and Economic Fatalism”, *New Left Review*, núm. 227 (enero-febrero de 1998), p. 125.

He venido a París, donde Inès me ha mostrado docenas de homenajes publicados en Francia, y al Collège de France, donde justamente tiene lugar, en la sala contigua, una reunión de los colegas y colaboradores de Bourdieu; soy muy consciente de lo arbitrario de ser la encargada de escribir este artículo y también de lo arbitrario de mi conocimiento de la obra de Bourdieu. Tengo únicamente una idea de segunda mano sobre el impacto de su activismo durante la última década. No soy ni socióloga, ni etnógrafa, ni filósofa. No puedo evaluar su investigación o su teoría dentro de un contexto intelectual. Sentada aquí, veo cómo me refugio en una narración en primera persona (corriendo el riesgo de individualizar una experiencia que, como le gustaba decir a Bourdieu, siguiendo a Bachelard, es tan sólo “un caso concreto de lo posible”).⁶ Los balances teóricos y las aplicaciones artísticas tendrán que esperar. Las herramientas de la universalización no están en mi mano. Sentada aquí, me veo mentalmente reducida de nuevo a aquella estudiante que no acabó la universidad y cuyos esfuerzos desesperados por compensar el fracaso educativo la llevaban a rebuscar en las librerías obsesivamente, sin orden ni concierto. Tal como describía Bourdieu los conocimientos del autodidacta –busco la cita en un ejemplar prestado de *La distinción*– lo que conozco de su obra no es más que una colección “de perlas sin hilo acumuladas en el curso de un aprendizaje singular”, sin otra conexión que “la secuencia de los azares biográficos”.⁷

Mi encuentro con Bourdieu fue, precisamente, un accidente de ese tipo. De haber seguido un programa académico, puede que jamás hubiese comprado *La distinción*, ya que Bourdieu no figuraba en ninguna de las listas de lecturas que recibí en mis estudios de arte a mediados de los ochenta, pese a la fuerte presencia de la *French Theory* de posguerra. Yo era muy joven. Su obra se convirtió en mi segunda lengua.

Él escribe lo siguiente: la “relación autodidacta con la cultura y el propio autodidacta” (en trabajos posteriores Bourdieu empezó a em-

⁶ Véase, por ejemplo, “The Practice of Reflexive Sociology (The Paris Workshop)”, en Pierre Bourdieu y Loïc Wacquant, *An Invitation to Reflective Sociology*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, pp. 233-234. Edición en español: “La práctica de la sociología reflexiva (Seminario de París)”, en *Una invitación a la sociología reflexiva*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

⁷ Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste* [1979], Cambridge, MA, Harvard University Press, 1984, pp. 328. Edición en español: *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1999, p. 332.

plear pronombres femeninos) son productos negativos del sistema escolar, “el único habilitado para transmitir ese cuerpo jerarquizado de aptitudes y de conocimientos que constituye la cultura legítima y para sancionar [...] el acceso a un determinado nivel de iniciación”.⁸ Pero sobre todo, continúa, “víctima por defecto de los efectos de la titulación escolar, el autodidacta ignora el derecho a ignorar que confieren los certificados de conocimientos”.⁹

Estar sentada aquí en el Collège de France me devuelve el recuerdo de la honda ansiedad que sentía al verme frente a la cultura legítima, en contextos académicos, en Francia en general, en museos y galerías. Agradezco a Bourdieu haberme liberado, o haber ayudado a liberarme, de la sensación de ilegitimidad –lo que más tarde llamó él la violencia simbólica– que la cultura legítima impone, “un producto de la dominación predispuesto a expresar y a legitimar la dominación”.¹⁰ Frente a una legitimidad descrita por Bourdieu como simplemente “el hecho de sentirse justificado de existir (como se existe), de ser como es necesario (ser)”,¹¹ *La distinción* exponía la vivencia paralizante de la ilegitimidad con una claridad liberadora: la violencia enmudecedora y mutilante de los juicios culturales, la autoridad aplastante de la competencia sancionada, la angustia que llenaba la distancia entre el conocimiento y el reconocimiento, la sensación de impostura, la fuerza deformante de unas aspiraciones estructuradas conforme a posibilidades vedadas social y materialmente.

Pero *La distinción*, como producto de la sociología relacional, reflexiva, de Bourdieu, también hizo que me fuera imposible imaginar la dominación simbólica como una fuerza que existe en algún lugar ahí afuera, en instituciones, individuos, formas culturales o prácticas concretas y sustanciales, exteriores a mí como agente social o como artista, por muy joven y coartada que me sintiera.

“El análisis reflexivo”, dice Bourdieu en *Una invitación a la sociología reflexiva*, “nos enseña que somos nosotros los que dotamos a la situación de buena parte de la potencia que tiene sobre nosotros”. Nos permite distanciarnos y monitorizar “los determinismos que operan a través de la relación de complicidad inmediata entre posición y disposiciones”, entre los campos sociales en los que existimos y los

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 333.

¹⁰ *Ibid.*, p. 225.

¹¹ *Ibid.*

esquemas interiorizados de percepción y apreciación, clasificación y jerarquización, interés y práctica, producidos en esos mismos campos, lo que él llamó *habitus*.¹²

Bourdieu fue explícito al afirmar que uno de los objetivos de su trabajo era la producción de un *habitus* dispuesto, “en pura lógica práctica”, a actuar reflexivamente. Si la reflexividad era para Bourdieu la condición de posibilidad de la liberación de la dominación simbólica, también la veía como condición de la ciencia social, como aquello que se interpone entre la verdad científica y las distorsiones teóricas que, no pocas veces, dan como resultado la reproducción de la *doxa* conservadora.¹³

Bourdieu definió la metodología reflexiva como la plena objetivación no sólo de un objeto, sino de la relación que uno tiene con un objeto, incluyendo no sólo los esquemas de percepción y clasificación que uno emplea en sus objetivaciones, ni tampoco sólo los intereses que uno tenga en la objetivación, sino las condiciones sociales de su posibilidad.¹⁴ El principio de reflexividad pareció orientar cada giro de la práctica de Bourdieu: desde su elección de hacer trabajo etnográfico de campo durante la guerra de Argelia –trabajo en el que ya cuestionaba el “privilegio práctico” del observador–,¹⁵ hasta la continuación del estudio etnográfico primero de su pueblo natal francés, y luego, en *La distinción*, de la misma Francia. Este principio de reflexividad estaba también presente en *Homo academicus* y *La nobleza de Estado*, su estudio sobre la producción y explotación de la forma de capital que, como intelectual consagrado, él mismo poseía. Más tarde, lo hallamos en su obra sobre *La dominación masculina* y, por último, en su activismo, en el reto a la complicidad profunda, aunque muchas veces inconsciente, que existe entre unos intelectuales cada vez más heterónomos y la “teodicea de la competencia”, que ambos comparten.¹⁶

¹² Bourdieu y Wacquant, *Una invitación a la sociología reflexiva*, op. cit., p. 200.

¹³ Una buena introducción al enfoque de Bourdieu sobre la “sociología reflexiva” es Loïc Wacquant, “Epistemic Reflexivity”, en Bourdieu y Wacquant, *An Invitation to Reflective Sociology*, op. cit., pp. 36-46. Edición en español: “Reflexividad epistémica”, en *Una invitación a la sociología reflexiva*, op. cit., pp. 69-83.

¹⁴ Véase asimismo el análisis de Bourdieu de la “objetivación participante”, en *Una invitación a la sociología reflexiva*, op. cit., pp. 112, 350-357.

¹⁵ Bourdieu, *Bosquejo de una teoría de la práctica*, op. cit., p. 1.

¹⁶ Pierre Bourdieu, “The ‘Globalization’ Myth and the Welfare State”, en *Acts of Resistance*, Nueva York, New Press, 1998, pp. 42-44. Edición en español: “El mito de la

Uno de los elementos más importantes del análisis que hace Bourdieu del campo cultural (incluidos los subcampos de las artes, las humanidades, las ciencias, etc.) es que ocupa una posición dominada en el campo dominante, o lo que él llamó también el campo del poder. Según su descripción, esta condición es uno de los fundamentos de la ambivalencia de artistas e intelectuales. En nuestras experiencias como “facción dominada de la facción dominante”, así como en la homología entre nuestra condición y la condición de las clases dominadas, es donde podemos hallar nuestra política. Pero en nuestros propios intereses por mantener y mejorar nuestra posición relativa, presentes incluso en nuestras luchas contra lo dominante, también tendemos a reproducir las condiciones de dominación, tanto la nuestra como la de otros.¹⁷ Como escribía Bourdieu en *La distinción*, entre los participantes en un juego “se puede, a voluntad, acentuar las complicidades que les unen en la hostilidad, o las hostilidades que les separan en la complicidad”,¹⁸ si bien las homologías estructurales que existen entre los titulares del capital cultural y los titulares del capital económico y político dentro del campo de poder relegan a artistas e intelectuales a un lugar propio dentro de “las divisiones del trabajo de dominación” tanto material como simbólico. Se trata de homologías que las autoproclamas políticas muy a menudo sólo tienden a enmascarar.

La necesidad de una práctica cultural reflexiva surge, sobre todo, de la ambivalencia estructural del campo cultural. Según sea nuestra posición “como dominados entre los dominantes”, el análisis reflexivo no sólo demanda de la práctica cultural una política. También le pide –para evocar un término que Bourdieu empleaba raramente y con cautela– una ética: un límite impuesto a la explotación de una forma de poder que podemos experimentar o no subjetivamente, pero que no obstante manifestamos objetivamente como titulares de un relativo monopolio sobre las formas de competencia reconocidas social e institucionalmente.

Fue la reflexividad de Bourdieu, más incluso que la fuerza inter-

‘mundialización’ y el estado social europeo”, en *Contrafuegos. Reflexiones para servir a la resistencia contra la invasión neoliberal*, Barcelona, Anagrama, 1999, pp. 43-63.

¹⁷ Pierre Bourdieu, “The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed”, en *The Field of Cultural Productions*, Nueva York, Columbia University Press, 1993.

¹⁸ Bourdieu, *La distinción*, *op. cit.*, p. 317. Véase también la sección “La correspondencia entre la producción de los bienes y la producción de los gustos”, pp. 227-240.

pretativa de su descripción del campo cultural (y mi experiencia en él), lo que hizo de mí una “bourdieuista”. Como artista percibí una simpatía inmediata entre su sociología reflexiva y la crítica institucional *site-specific*: son prácticas que ahora veo que sólo difieren en las distintas herramientas que emplean en campos distintos. Aunque nunca he estado en disposición de evaluar las pretensiones de verdad científica de la obra de Bourdieu, veo la reflexividad como la condición de verdad de toda práctica crítica. Es lo único que de verdad se inserta entre la crítica, la intervención y hasta la posible transformación, y la reproducción de las relaciones de dominación expresadas y legitimadas en el campo cultural. Si los artistas y los intelectuales han de ejercer su libertad conquistada históricamente diciendo la verdad al poder, entonces, antes que nada, debemos hablarle a la verdad de nuestro propio poder. Cualquier otra práctica crítica, o teoría crítica, es simplemente mala fe. Bourdieu no sólo aportó las herramientas para entender esa verdad, sino también una ejemplar realización de su práctica. Los campos culturales confieren una extraordinaria autonomía, escribió en cierta ocasión, especialmente cuando no utilizas esa autonomía como un arma contra los otros o como instrumento de defensa, sino como un arma contra ti mismo, como instrumento de vigilancia.

Tomo ahora *Lección sobre la lección*, que Bourdieu pronunció al ingresar en el Collège de France. Comienza así: “Una lección, aunque sea inaugural, debería poder dictarse sin preguntarnos con qué derecho: la institución está para eso, para eliminar esta interrogación, y la angustia ligada a la arbitrariedad que se recuerda en los inicios”.¹⁹ Al plantear esta pregunta, Bourdieu se alejaba de la protección, la consagración, la justificación que proporcionan las instituciones de legitimación cultural. Y en esa distancia creó la única abertura por la que puedo imaginarme estar en condiciones de entrar en ellas.

¹⁹ Bourdieu, “A Lecture on the Lecture”, *op. cit.*

¿POR QUÉ ME HACE LLORAR LA OBRA DE FRED SANDBACK?*

El lenguaje sin afecto es un lenguaje muerto, y el afecto sin lenguaje es incomunicable. El lenguaje se sitúa entre el llanto y el silencio. A menudo el silencio hace audible el llanto del dolor psíquico, y por detrás del llanto la llamada del silencio es como un consuelo.

ANDRÉ GREEN¹

LA “GENERACIÓN MÁS GRANDE”

Imaginé este texto en mayo de 2003, mientras volvía a casa en tren después de mi primera visita al centro de arte Dia: Beacon. Aquel día me paseé por las salas del nuevo museo junto a otros visitantes dominigueros. Era un grupo diverso en el que había estudiantes de arte y profesionales del arte, pero también había familias con cochecitos de niño que parecían desconcertadas, aunque la mayoría mostraba un atento respeto frente al arte de nuestra recién proclamada “generación más grande”.² Yo hice lo que hago siempre que visito museos nuevos. Me fijé en la relativa sensación de “umbral” que daba la entra-

* Este texto, escrito para la serie de conferencias Artists on Artists de la Dia Art Foundation, se presentó en Dia, Chelsea, Nueva York, el 25 de octubre de 2004. Está publicado en *Grey Room*, núm. 22 (invierno de 2006), pp. 30-47.

Debo agradecer a Lynne Cooke haberme invitado a participar en el ciclo de conferencias *Artists on Artists* de la Dia Art Foundation y haberme infundido los ánimos necesarios para escribir sobre un artista con quien ella había trabajado muy estrechamente. Quiero dar también gracias a Gregg Bordowitz por mostrarme el camino de vuelta a la lectura de la teoría psicoanalítica y hacer que me sintiese segura al escribir acerca del afecto. No creo que pueda dedicar este ensayo a la memoria de Fred Sandback, a quien no llegué a conocer, pero sí puedo dedicárselo a su arte, que sigue vivo.

¹ André Green, “Conceptions of Affect”, *International Journal of Psycho-Analysis*, vol. 58, 1977, pp. 129-156.

² En un artículo sobre el Dia: Beacon publicado en el *New York Times Magazine* poco antes de la inauguración, Michael Kimmelman anunciaba que aquél era “el primer museo dedicado a la generación más grande de artistas estadounidenses”. Michael Kimmelman, “The Dia Generation”, *New York Times Magazine* (6 de abril de 2003), p. 30.

da y el distinto trato que se ofrecía a los socios y a los no socios, a los de casa y a los de fuera. Estudié las cartelas. Repasé la información. Recorrí la cafetería y la librería aledañas a las salas. Medí con mi cuerpo la escala de los espacios. Vi cómo otros visitantes interactuaban con las obras y con el edificio. Eso fue lo que hice. Y también contemplé el arte expuesto, mucho más de lo que suelo hacer en los museos, porque gran parte del arte de la Colección Dia es precisamente la clase de arte que me encanta.

Me encanta la obra de Sol LeWitt. No hace mucho, en una exposición en el University Art Museum de Berkeley, me puse a hacer monerías frente a sus pequeñas fotos cuadradas de esculturas en piedra, datadas de principios de los setenta, igual que si estuviese viendo fotos de bebés.

Me encanta la obra de Dan Flavin. Ya antes había tenido el privilegio de ver *Untitled* (1970): estaba expuesta en Beacon un día que fui de visita al edificio del Soho de Donald Judd para acompañar a un marchante europeo en un recorrido privado.

Me encanta también la obra de Donald Judd, aunque me gustó más la instalación de *(Untitled) Slant Piece* cuando la vi en la galería Paula Cooper hace un par de años.

Me encanta la obra de On Kawara. Nunca había visto el calendario que se expone en Beacon y fue una revelación.

Me encanta la obra de Agnes Martin, aunque me habría gustado ver más obra temprana suya en la instalación de Beacon.

Me encanta la obra de Blinky Palermo. Estuve trabajando de supervisora de sala en el edificio de la Dia Foundation en Chelsea cuando abrió a mediados de los ochenta, y me pasé meses sentada junto a *To the People of New York City* de Palermo. Aquel domingo de 2003 fue como volver a encontrarse con un antiguo conocido.

Me encanta la obra de Robert Ryman. En mi visita de 2003 a Beacon permanecí buen rato sentada y de pie contemplando sus cuadros. Aquel día las salas dedicadas a Ryman estaban más tranquilas que el resto y pude detenerme en las sutilezas de la instalación, sin apenas otra distracción que algunos comentarios burlones de espectadores de paso.

Y me encanta la obra de Fred Sandback, que por cierto sólo conocía por una muestra de 1996-1997 en el Dia de Chelsea. Nada más entrar en las salas donde estaban instalados sus trabajos me embargó el llanto. Me senté en un banco y me puse a llorar.

¿Por qué me hizo llorar la obra de Fred Sandback? Comencé a ha-

cerme la pregunta en el tren de vuelta a casa. Conseguí la dirección de correo electrónico de Lynne Cooke con la idea de pedirle que me diese la oportunidad de explorar la cuestión en una de las conferencias de *Artists on Artists*. Pero luego estuve ocupada y fui dejándolo. Más tarde me enteré del suicidio de Sandback.³ Y pensé: ahora no puedo escribir sobre su trabajo, sin haberle conocido nunca, cuando tanta gente está sufriendo una terrible pérdida personal y yo probablemente escribiría más que nada sobre mí. Sin embargo, el pasado mes de febrero Lynne me invitó a participar en el ciclo de conferencias. ¿Hay algún artista de la Colección del que te gustaría escribir?, me preguntó. Pues, sí, le dije, tenía esta idea... pero no veo cómo podría hacerlo ahora. Sin embargo, Lynne me convenció de que no pasaba nada. Y aquí estoy esta tarde.

El texto que voy a leer ahora es una reelaboración de mi respuesta a la obra de Fred Sandback aquel día en el *Dia: Beacon*. Representa una especie de debate interno conmigo misma en torno a las opiniones que he mantenido respecto al arte y a los museos de arte, especialmente como practicante de la “crítica institucional”. En ese sentido sigue un recorrido más bien personal, tanto por las referencias intelectuales de los argumentos como por los sentimientos involucrados en ellos. Me gustaría disculparme de antemano ante quienes los encuentren innecesariamente abstrusos o extremos. Pero por desgracia para mí son necesarios. Espero asimismo que quienes conocieron a Fred Sandback me perdonen por tratar de identificarme con un hombre que jamás conocí, y cuyo trabajo es tan distinto del mío.

MARCOS ROTOS Y MANCHAS DE AGUA

La de mi visita al *Dia: Beacon* no fue la primera vez que lloré en un museo de arte. Recuerdo cuando lloré por primera vez en una visita a un museo. Fue al visitar el Louvre. Era el año 1985. Yo tenía veinte años y estaba en Europa por primera vez para una conferencia internacional lacaniana. Resultó ser una experiencia horrible para una joven universitaria frustrada y el museo me sirvió de escapatoria de las aulas de conferencias; en aquel terreno me sentía un poquito más cualificada, con una pizca más de legitimidad. Paseando por el

³ Fred Sandback se quitó la vida el 23 de junio de 2003.

Louvre pensaba: ¿no será que Walter Benjamin se equivocó de plano al escribir *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*? Invariablemente eran las obras de arte que había estudiado a través de reproducciones las que me afectaban con mayor fuerza “aurática”: la *Victoria de Samotracia*, la *Mona Lisa* (naturalmente) y *La Virgen y el Niño con el pequeño San Juan Bautista* (conocido también como *La bella jardinera*) de Rafael, que yo había tratado un par de años antes en un pequeño libro de artista, mi primer trabajo de “crítica institucional”.⁴ Y fue delante de ese cuadro de Rafael cuando me eché a llorar.

Estaba convencida de que no fue el cuadro en sí lo que me hizo llorar, sino las manchas de agua en la pared contigua y los desperdicios que habían dejado debajo del cuadro algunos de los cientos de escolares que habían pasado por allí aquel día laborable. Yo había leído “Function of the Museum” de Daniel Buren: los museos extraen el arte de sus contextos sociales e históricos, y lo apartan del mundo de los conflictos y necesidades materiales imponiendo una ideología idealista de atemporalidad con la excusa de su conservación.⁵ Pero aquello era algo muy diferente de mi experiencia del Metropolitan Museum, un lugar donde prácticamente había estado viviendo desde que me trasladé a Nueva York con dieciséis años, un hogar idealizado lejos de mi casa, siempre inmaculado, sin el menor rastro de pelusas.

De regreso a Europa un par de años más tarde, volví a estallar en lágrimas en el Kunsthistorisches Museum de Viena. Y de nuevo estuve convencida de que no era el arte lo que me hacía llorar. Que no era aquel grupo de autorretratos del Rembrandt de la última época. Que eran sus marcos sin restaurar, sin brillo, polvorientos y agrietados en las esquinas. Eran la materialización de la vejez y la pobreza impresas en aquellos rostros, de la humanidad reflejada en la representación de los ojos. Los marcos brindaban a aquellas imágenes pobres y pasivas un abrigo frente a la inhumana grandiosidad de la arquitectura imperial del museo, las custodiaban en su propia historia: no una historia de obras maestras, sino la historia de la vida vivida. Escenificaban una especie de resistencia que las pinturas mismas no podían ofrecer, cautivas de aquella arquitectura y de todo lo que ella representaba.

⁴ Andrea Fraser, *Woman 1/Madonna and Child, 1506-1967*, Nueva York, Andrea Fraser, 1984.

⁵ Daniel Buren, “Fonction du musée/Function of the Museum” [1971], en A.A. Bronson y Peggy Gale (eds.), *Museums by Artists*, Toronto, Art Metropole, 1983.

Sin duda la camarera de la cafetería del segundo piso del museo, en donde, sollozando, fui a refugiarme tras una enorme columna de mármol, había visto ya antes aquello. Me hizo tomar asiento y me administró la otra célebre terapia vienesa: una taza de chocolate caliente y una ración de tarta Sacher. No me dejó pagar.

¿EL SÍNDROME DE STENDHAL?

¿Acaso fueron aquellos tan sólo simples ejemplos del síndrome de Stendhal, ese fenómeno de sensación abrumadora de belleza estética y magnificencia del viejo mundo que afecta en particular a los estadounidenses cuando se ven por primera vez frente a la gran herencia cultural europea? Conocido también como enfermedad del turista, el nombre “síndrome de Stendhal” lo acuñó, según dicen, la psicoanalista florentina Graziella Magherini en 1979 para describir los síntomas que padecen muchos de los turistas visitantes de la ciudad, en ocasiones hasta el punto de tener que ponerlos bajo atención psicológica. El nombre se lo inspiró el relato que hace Stendhal de su visita a la basílica de la Santa Croce en 1817, en el que menciona “sensaciones celestiales” e impresión de éxtasis seguidas de palpitaciones, mareos y desfallecimiento. No he sido capaz de encontrar ningún informe clínico de Magherini sobre este fenómeno (aunque sí escribió un *thriller* psicológico titulado *El síndrome de Stendhal* del que luego se hizo una película). Entre los síntomas que he hallado figuran –además de mareos y desfallecimiento– náuseas, desorientación, pánico, paranoia y amnesia temporal. Pero ninguna mención al llanto.

También es cierto que a medida que paso más tiempo en Europa estos trastornos se hacen menos frecuentes; el último que recuerdo lo tuve en 1993 en la Alte Pinakothek de Múnich.⁶

Y luego, hace unos cinco años, estaba visitando el Museum of Modern Art de Nueva York (el MOMA) y decidí pasarme a ver la colección permanente. He estado más veces después, desde luego, pero reconozco que ya no frecuento tanto los museos. No los visito por diversión. De antemano no espero algo placentero cuando acudo a un

⁶ Acabo de volver de mi primera visita a Florencia y puedo comunicar que he llorado en los Uffizi y en el Palacio Pitti. A la iglesia de la Santa Croce no conseguí llegar antes de que cerrara.

museo, y voy a ellos bastante a la defensiva, sobre todo si es en Estados Unidos. Por lo general en los museos de arte moderno y premoderno el objeto de mi prevención es la institución; en los museos o exposiciones de arte contemporáneo el objeto suele ser más a menudo el arte expuesto.

No había vuelto a ver la colección del MOMA desde hacía bastante tiempo, pero tanto las obras como la arquitectura me resultaban muy familiares. Paredes y suelos estaban limpios. En la sección de posguerra poco que decir en cuanto a marcos. Pero en cuanto entré en la sala de *Vir Heroicus Sublimis*, de Barnett Newman, otra vez empecé a llorar. Hice un alto para serenarme y seguir adelante. Pero tan pronto como me di la vuelta y vi un Ad Reinhardt en una pared próxima, de nuevo se me saltaron las lágrimas.

Al salir del Dia: Beacon me acordé de aquella experiencia en el MOMA. En ningún caso pareció ser mi emoción la respuesta a una percepción de pena –o grandiosidad– en el contexto de las obras, sino más bien en las obras mismas. En un arte tan extremadamente reducido como éste, tan desprovisto de todo cuanto pueda considerarse expresivo o afectivo, ¿qué pudo ser lo que me hizo llorar?

EL OJO DECEPCIONADO

Los encuentros con el arte se cuentan entre las ocasiones propicias a las lágrimas que se describen en la literatura psicoanalítica sobre el llanto. Bajo el epígrafe “Llanto sin motivos claros, estado de ánimo, etc.”, Lars Löfgren incluye el “derramar lágrimas” ante “vistas de extraordinaria belleza escénica; ciertos tipos de música, generalmente descrita como serena, espiritual o trágica; ciertas películas, y, aunque evidentemente con menor frecuencia, otros tipos de arte pictórico”. Otras situaciones de llanto incluidas en la lista son: “encuentros frustrantes con personas y cosas, el dolor físico”; “pérdida de objetos”; “vergüenza y humillación”; “bodas; madres e hijos en momentos entrañables; la grata inocencia de un amor en flor”; el llanto cuando “surgen la compasión y la empatía al observar las desgracias y sufrimientos ajenos, máxime si estas calamidades se antojan inmerecidas”; “las lágrimas de furia impotente”; llorar en situaciones de “peligro que susciten miedo”; y el “llanto patológico”, un concepto que toma de Phyllis Greenacre para referirse a “situaciones en las que llorar es

independiente de la empatía o simpatía del observador” y le parece “extraña y casi ajena a la propia persona que llora”.⁷

Algo así, supongo, debieron parecerles mis lloros a muchos de los otros visitantes del Día: Beacon aquel domingo, si es que llegaron a concebir siquiera que mis lágrimas tuviesen que ver con el arte expuesto allí.

Por supuesto, el motivo más corriente para llorar, como señala Greenacre en su ensayo “On the Development and Function of Tears”, es la pérdida. Greenacre incluye en esta categoría “la pérdida por muerte o desavenencia con quien el llorante estuviese estrechamente unido” o “la pérdida de algún objeto material, la denegación de algo prometido o la pérdida de un miembro del cuerpo o de una posesión; incluso –y no es infrecuente– perder el aprecio por una amistad o perder la propia autoestima, cuyo resultado es una imagen depreciada de sí”.⁸ Según Löfgren, muchas situaciones de llanto que no parecen ligadas a una separación y a la tristeza que ésta comporta, están en realidad “conectadas a una temprana pérdida del objeto”. Esta pérdida del objeto suele estar presente en casi todos los episodios de llanto de alegría aparente, como en las bodas o en los finales felices, que pueden hacernos recordar un pasado feliz ya perdido o un pasado que dejó de ser feliz por culpa de una pérdida.⁹

Como señalan E.C. Wood y C.D. Wood en otro trabajo, la separación y la pérdida del objeto están relacionadas con la antigua función comunicativa del llanto, en especial cuando las lágrimas van acompañadas de sollozos. Sea cual sea la causa –dolor, frustración, privación, enfado o separación– el lloro del niño es a menudo una llamada a una madre ausente y una petición del alivio que su presencia le proporcionaría.¹⁰ Escribiendo en un contexto muy diferente, Lacan vinculaba el llanto del bebé con la más antigua de las demandas: la “demanda de una presencia o de una ausencia” que constituye ya al

⁷ Lars B. Löfgren, “On Weeping”, *International Journal of Psycho-Analysis*, vol. 47 (1966), pp. 375-383.

⁸ Phyllis Greenacre, “On the Development and Function of Tears”, *Psychoanalytic Study of the Child*, vol. 20, 1965, pp. 210-211.

⁹ Löfgren, *op. cit.*, pp. 377-378. Véase también Sandor S. Feldman: “Crying at the Happy Ending”, *Journal of the American Psychoanalytic Association*, vol. 4, 1956, pp. 477-485.

¹⁰ E.C. Wood y C.D. Wood, “Tearfulness: A Psychoanalytic Interpretation”, *Journal of the American Psychoanalytic Association*, vol. 32, 1984, pp. 117-136.

Otro “como provisto del ‘privilegio’ de satisfacer las necesidades, es decir, del poder de privarlas de lo único con que se satisfacen”.¹¹ Para Lacan el llanto es primordialmente lingüístico. Sin embargo, como han señalado otros autores, uno puede llorar sin lágrimas y derramar lágrimas sin llorar. El llanto incluye ambas cosas.

En “On the Development and Function of Tears”, Greenacre se interesa por la especificidad del llanto. Tal como nos recuerda, el llanto “es asunto del ojo”. Por lo tanto, pregunta, ¿cuál es la relación del llanto “con mirar y ver, o con mirar y no ver”? Y pasa a analizar la situación de duelo:

La persona de luto puede estar, de hecho, esperando volver a ver a la persona amada que ha perdido, y le sobresaltará por consiguiente cualquier semejanza que encuentre en extraños. [...] Comienza de forma muy parecida al niño que llora cuando la madre lo deja. [...] El llorante llora porque no ve a la persona u objeto que ha perdido y debe aceptar gradualmente el hecho de que su mirar es en vano. [...] El ojo es el objeto sensorial más importante al establecer una pérdida.¹²

Y, así, “el ojo decepcionado”, como ella lo llama, “al no lograr encontrar el objeto perdido, se comporta de forma muy semejante al ojo que sufre una irritación o traumatismo físico y se defiende con una lágrima calmante” cuidando de sí mismo tal como desea que le cuide el otro ausente.¹³

LA SOMBRA DEL OBJETO

La pérdida del objeto, en la teoría psicoanalítica, es un fenómeno sumamente complejo que no sólo da origen a sentimientos de pena y añoranza. Greenacre nos recuerda la ambivalencia que Freud descubrió en todas las experiencias de pérdida del objeto, real o fantaseada: “La primera reacción puede ser de rabia y de deseos de ata-

¹¹ Jacques Lacan, “The Signification of the Phallus” [1958], en *Écrits: A Selection*. Nueva York, W.W. Norton & Company, 1977, p. 286. Edición en español: “La significación del falo”, *Escritos*, t. 2, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013, pp. 653-662.

¹² Greenacre, *op. cit.*, pp. 212-213.

¹³ *Ibid.*, p. 213.

car a la persona que se ha ido (que ha desertado), o bien a alguien a quien se culpa de la pérdida o a uno mismo por ser, efectivamente o por sentirlo así, responsable de ella”.¹⁴ El psicoanálisis ha descubierto que esa ambivalencia está presente en los estados depresivos, así como en el duelo y la melancolía. En el caso de la melancolía el sujeto se identifica con el objeto perdido y dirige contra sí mismo la cólera, la crítica o la agresividad ligadas al objeto, pero negadas por culpa o por incapacidad de aceptar la pérdida. En su ensayo sobre “Duelo y melancolía” Freud describe las consecuencias de la identificación del yo con el objeto abandonado:

La sombra del objeto cayó sobre el yo, quien, en lo sucesivo, pudo ser juzgado por una instancia particular como un objeto abandonado. De esa manera, la pérdida del objeto hubo de mudarse en una pérdida del yo, y el conflicto entre el yo y la persona amada, en una bipartición entre el yo crítico y el yo alterado por identificación.¹⁵

En su artículo “On Weeping”, Löfgren sitúa la función del llanto sobre todo en relación con la ambivalencia de la experiencia de pérdida. Las lágrimas, dice, son la única secreción humana que está considerada limpia casi universalmente. Hablamos de estar “bañados en lágrimas”, de “lavar con lágrimas”. Las lágrimas no sólo representan una descarga afectiva y un alivio emocional, sino que son también una especie de limpieza, de purificación del sentimiento y en particular, afirma Löfgren, de los pensamientos críticos y los sentimientos agresivos. Llorar es “un acto mediante el cual la energía agresiva se disipa en un comportamiento secretor [...] en lugar de descargarse sobre un objeto”.¹⁶ De ese modo, argumenta, el llanto puede servir como un medio de evitar la culpa vinculada a la agresividad y además permite una expresión más pura del amor, y tal vez de esa forma una experiencia más verdadera de la pérdida.

¹⁴ *Ibid.*, p. 211.

¹⁵ Sigmund Freud, “Duelo y melancolía” [1917], en *Obras completas*, XIV, Buenos Aires, Amorrortu, 1993, pp. 246-247.

¹⁶ Löfgren, *op. cit.*, pp. 377-378.

LA LOCALIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

¿Qué clase de experiencia estética puede admitir alguien como yo, “crítica institucional” sin fisuras, intransigente, materialista y sociológicamente informada?

Mi dificultad tal vez tenga menos que ver con la experiencia en sí, o con el hecho de tenerla, que con su localización en algo que pueda considerarse inmanente en una obra de arte, especialmente en sus aspectos formales.

Aquel domingo en el Dia:Beacon encontré unas obras de arte compuestas por cables de cordón acrílico de colores tendidos del suelo al cielo raso o del suelo a las paredes. Es un arte que adoro, y al verlo me eché a llorar.

Puedo calificar de hermosa la obra de Fred Sandback. Puedo hablar del modo en que infunde vida al espacio creando refulgentes planos virtuales. Puedo hablar de cómo me conmueve, en una especie de empatía con las vibraciones visuales creadas con el cordón. Puedo hablar de la sensación de sosiego producida por la precisa atención conceptual que requiere su obra. Pero ¿por qué tienen que hacerme llorar esas cosas?

La obra de Sandback es un arte de la ausencia, un arte que apenas es visible. Podría hablar del “ojo decepcionado” que añora ver lo que no está; del ojo traumatizado por la pérdida, que se apacigua con lágrimas. Pero ¿sería semejante experiencia una experiencia estética? Y ¿por qué iba yo a encontrar una pérdida, o el recuerdo de una pérdida, en esos vacíos visuales? ¿Qué clase de presencia haría que, para mí, existiesen como vacíos?

Estoy hablando de arte con un vocabulario formal rigurosamente depurado. ¿Podría haber una identificación entre la depuración formal y la depuración afectiva? ¿Entre desembarazarse de un exceso de forma y desembarazarse de un exceso de sentimientos, de sentimientos agresivos? ¿Será que cuando di con la obra de Sandback fui capaz de descargar en forma de lágrimas parte de mi hostilidad hacia las instituciones artísticas, e incluso hacia el mismo arte, aquello mismo que al principio me convirtió en crítica institucional? Quizá esto se aproxime a la verdad, pero una vez más me aparto del terreno de la forma estética y regreso al marco institucional.

LA FACULTAD DE CRITICAR

Como estudiosa de la obra de Bourdieu estoy convencida desde hace tiempo que la disposición a buscar experiencias estéticas en las obras de arte –o en las instituciones que las albergan–, y la capacidad de tener esas experiencias están determinadas socialmente. Dependen de unas competencias adquiridas, bien a través del aprendizaje implícito que supone la exposición al arte en el hogar, bien de un aprendizaje más explícito en unas instituciones educativas y culturales, aprendizaje que a su vez exige una disposición a reconocer y aceptar la legitimidad de tales instituciones y a aspirar a las capacidades que demandan y a las experiencias que ofrecen.

De ello me han convencido tanto mis propias experiencias como la investigación y el análisis de Bourdieu. Aun así, en este convencimiento hay también una parte de decisión ética: las alternativas son, sencillamente, demasiado problemáticas en lo político como para tomarlas en consideración. Para mí, la idea de que algunos de nosotros hemos nacido con una mayor sensibilidad a la belleza o una mayor capacidad para percibir la forma o emocionarnos con el color y la línea, no puede ser otra cosa que una ficción de lo que Bourdieu llamó la “imaginación autolegitimadora de los *happy few*”: una de esas ideologías esencialistas desarrolladas por los privilegiados culturalmente –y por lo general también económicamente– a fin de convencerse ellos mismos y convencer a otros de sus prerrogativas.¹⁷

Y si la capacidad de experiencia estética está socialmente determinada, también deberá estarlo su relación con los objetos y las situaciones en que se tienen esas experiencias. O lo que es igual, esas experiencias no pueden ser más inmanentes a los objetos de lo que lo son a las personas. Si algunos objetos complacen más, emocionan más, evocan más o incluso provocan más que otros *a algunas personas*, no se debe a ninguna característica innata de esos objetos con los que ciertas personas tengan más afinidad que otras. Tiene que deberse, por el contrario, al hecho de que la capacidad de percibir y reconocer, así como la disposición a apreciar determinadas formas, se desarrolló *estéticamente* junto con la capacidad de producir tales formas; tanto es así que en la historia de la modernidad se convir-

¹⁷ Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste* [1979], Cambridge, MA, Harvard University Press, 1984, p. 31. Edición en español: *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1999, p. 29.

tieron casi en lo mismo. Como escribió Bourdieu, el arte moderno comenzó a demandar “categóricamente una atención a la forma que el arte anterior sólo demandaba condicionalmente”.¹⁸ El arte moderno comenzó, en efecto, a exigir del espectador que reprodujese en su percepción de la obra de arte la operación primaria mediante la cual se había producido la obra. Cada vez más, a medida que los artistas repudiaban las aptitudes artesanales que históricamente habían definido la competencia artística —un proceso denominado “descapacitación” (*deskilling*) que ha estado fuertemente asociado al minimalismo— la operación primaria de producción estética se volvió casi inseparable de la operación de percepción estética, de percibir estéticamente una forma o un objeto. La obra de arte se convirtió, en cierto sentido, en la objetualización de esa percepción estética en una forma cada vez más depurada.

La definición bourdieuana del arte podría resumirse así: algo es arte si existe para unos discursos y unas prácticas que lo reconocen y pueden apropiárselo como arte. Por lo tanto, hablando sociológicamente, el arte no puede existir fuera del campo del arte, fuera del campo de los discursos y prácticas en el cual puede ser reconocido como arte. La institución del arte no es algo exterior a cualquier obra de arte, sino la condición absoluta e irreductible de su existencia. El museo no es un mecanismo para la institucionalización del arte: el museo es *una forma institucional de arte*, de percepción estética y de práctica estética. El museo es una institución hecha por el arte. El arte público, en la medida en que exige ser percibido como arte —ya sea por sus características formales internas o por la publicidad y pedagogía que lo acompañan—, no sale de la institución del arte: lleva consigo la institución, afuera, a las calles, parques y plazas públicos. El llamado *outsider art*, la cultura popular y vernácula, puede originarse en efecto fuera del campo del arte, pero tan pronto como entra en el campo artístico —no sólo físicamente, expuesto en los museos, sino discursivamente, como objeto de reconocimiento y percepción estéticos— deja de estar fuera. Su incorporación, lejos de cuestionar las fronteras del arte y las jerarquías de la cultura, sirve más bien para expandirlas y acreditarlas.

Aquello que constituye esta “elitista” o “alta” cultura estética no son sólo unas obras y objetos selectos, sino igualmente los modos de

¹⁸ *Ibid.*, p. 3 (prólogo de la edición de la Harvard University Press, no incluido en la edición en español).

apropiación y apreciación de dichas obras, los cuales dependen a su vez de unas disposiciones y competencias selectas y socialmente valoradas. Y estas disposiciones y competencias se encarnan en individuos tanto como en objetos. Su interiorización constituye lo que Bourdieu llamó *habitus*: lo “social hecho cuerpo”, lo “social hecho carne”.

CUERPOS INSTITUCIONALES

Todos somos aquí miembros de campos culturales. Cada uno de nosotros lleva su institución en su interior. Hay un museo ahí dentro, dentro de mí, con sus columnas corintias, su gran escalinata y su entreplanta. Hay un sistema de organización: el modo en que veo las cosas. Hay objetos e imágenes, y hay textos, y voces que explican. Hay también un archivo que contiene mis recuerdos. Y un sótano donde guardo las cosas que no quiero mostrar.

Del mismo modo que el arte no puede existir fuera del campo del arte, yo no puedo existir fuera del campo del arte, al menos no como lo que soy, como artista. Y ese es también el límite de la crítica institucional. Puedo atacar esos objetos interiores. Puedo arañar las paredes de mi cuerpo institucional. Pero no puedo derribarlo por completo, y no puedo salir de él, porque entonces no sólo dejaría de tener algún efecto dentro del campo; también dejaría de existir.

La crítica institucional tiene la estructura de la melancolía. Recuerden mi cita de “Duelo y melancolía”: “La sombra del objeto cayó sobre el yo, quien, en lo sucesivo, pudo ser juzgado por una instancia particular como un objeto abandonado”. Yo existo a la sombra de esos objetos interiorizados: la institución en primer término, y sus voces, que hablan a través de mí; las obras de arte, a través de cuyos ojos veo. Para trasponer el esquema freudiano: el conflicto entre mí misma y esos objetos interiorizados –que son además objetos amados y abandonados– se transforma en escisión entre una facultad crítica y yo misma, puesto que mi identificación con ellos me ha alterado.

Pero ¿qué es el objeto amado y abandonado?

Esa es mi mayor dificultad. Yo creo que el arte no puede existir fuera del campo del arte. Sin embargo, al mismo tiempo que sostengo esta creencia, pienso que de alguna manera el arte no puede existir *dentro* del campo del arte.

Debe ser el arte en este sentido lo que he perdido.

Pero ¿qué podría ser ese arte, un arte que no puede existir dentro del campo del arte, que es el único lugar donde el arte puede existir? Me da miedo la pregunta. Me da miedo su metafísica. Me da miedo la irreductibilidad de la pérdida a la que conduce. Me da miedo el reclamo del esencialismo que lleva lejos de esa pérdida. ¿Qué explicación puedo dar?

En dos frases monumentales de *La distinción*, Bourdieu describe la “diferencia entre la cultura legítima de las sociedades divididas en clases” y “la cultura de las sociedades poco o nada diferenciadas”. En las sociedades con clases, la “apropiación [de las obras culturales] supone unas disposiciones y unas competencias que no están distribuidas universalmente (aunque tengan la apariencia de lo innato)”. La consecuencia es que estas obras “constituyen el objeto de una apropiación exclusiva, material o simbólica” y al funcionar como “capital cultural” existen como un “producto de la dominación predispuesto a expresar y a legitimar la dominación”. En las sociedades con escasa o ninguna diferenciación por clases, en cambio,

el acceso a los instrumentos de apropiación de la herencia cultural está repartido casi por igual, de manera que la cultura, casi igualmente dominada por todos los miembros del grupo, no puede funcionar como capital cultural, es decir, como instrumento de dominación, y puede hacerlo sólo en unos límites muy restringidos y a un grado muy alto de eufemistización.¹⁹

Los límites del campo artístico no sólo delimitan sino que reproducen continuamente una escisión originaria que es también una pérdida originaria. Es, ante todo, la escisión de la diferenciación y jerarquización social. Es la división del mundo social en clases y, con las divisiones del trabajo, en campos de producción especializados. Es la diferenciación del arte como campo autónomo del campo de la cultura general. Es la diferenciación de los artistas como productores de cultura especializados, y la diferenciación de unas competencias desigualmente dominadas y bienes culturales desigualmente comparados.

Tal vez este mundo perdido de cultura y competencia compartidas no sea más que una especie de fantasía antropológica, nuestro verdadero mito de los orígenes.²⁰ Creo, sin embargo, que es lo que

¹⁹ *Ibid.*, p. 226 (de la edición en español).

²⁰ Como fantasía antropológica puede hacer referencia, de hecho, a un estado inclu-

sirve de objeto perdido a muchos artistas y a gran cantidad de arte. Es el estado idílico, primigenio de la cultura que queremos imaginar que reinaba antes de la expulsión, cuando se nos empujó al mundo de la especialización, de las divisiones jerárquicas del trabajo y de la competencia, y a las luchas por el reconocimiento y la recompensa. Lo reconozco como un objeto perdido de mi propio trabajo –y también siento cierta nostalgia de éste–, en lo que Fred Sandback llamaba “espacio de a pie”: “literal, llano y cotidiano”, en el que el trabajo artístico existe “ahí, al lado de todo lo demás del mundo, no en un pedestal espacial”. Era una idea, escribió, llena de “utópicos destellos de la feliz cohabitación de arte y vida”.²¹

MUNDOS EN RUINAS

Así pues, he aquí mi problema: no creo que el arte pueda existir fuera del campo del arte, ni tampoco que exista dentro del campo del arte. Para mí el arte en una imposibilidad. Y si el arte es imposible, entonces los artistas también son imposibles y yo misma soy imposible. En cuanto que yo existo, sólo puedo existir como una componenda, un simulacro, una ficción, un embuste. Mi única esperanza de recobrar cierta integridad es intentando asegurarme de que no se me confunda con otra cosa.

Hanna Segal fue tal vez quien primero aplicó la teoría de Melanie Klein de la posición depresiva –lo que Klein llamó “melancolía *in statu nascendi*”–²² al arte. En un texto de 1952 titulado “A Psycho-Analytical Approach to Aesthetics”, Segal defendió que la obra de arte es como el trabajo de duelo: un proceso de reelaboración de la

so anterior a lo que sería el “antes” de las divisiones del trabajo cultural; es decir, a un “antes” de la división sexual de trabajo que muchos teóricos sociales ven como el origen de toda la diferenciación social. Y después seguiríamos hablando de un “antes” de la división entre el yo y el otro; y luego nos hallaríamos en el territorio de “antes” de la subjetividad. Pero no deseo jerarquizar aquí lo subjetivo y lo social. En realidad, es lo que estoy tratando de evitar. Mi pregunta es: ¿qué funciona como objeto perdido en nuestro campo? No se trata del objeto perdido de “un sujeto” ni de “un agente social”, sino el de un artista. Para mí como artista y quizá para otros miembros del campo artístico.

²¹ Fred Sandback, “Remarks on my Sculpture 1966-86”, en *Fred Sandback: Diagonal Constructions/Broken Lines*, Hannover, Kestner-Gesellschaft, 1987, p. 26.

²² Melanie Klein, “Mourning and Manic-Depressive States”, en Juliet Mitchell (ed.), *The Selected Melanie Klein*, Nueva York, The Free Press, 1986, p. 148.

culpa melancólica y de las ansiedades asociadas a la pérdida, real o fantaseada, mediante esfuerzos encaminados a reparar, restablecer o recrear objetos de amor perdidos.²³ La melancolía se protege de la ansiedad de la pérdida refugiándose en la partición defensiva de la que hablaba Freud en “Duelo y melancolía”, que no sólo divide el objeto perdido en partes buenas y malas, idealizadas y despreciadas, sino que ella misma se escinde en partes buenas y malas, que aman y odian, correspondientes a su propia ambivalencia. La contienda resultante que se libra en el interior del sujeto no hace sino acrecentar la culpa y la ansiedad y deja en ruinas el mundo interior del melancólico. El trabajo de duelo consiste en recomponer ese mundo.

Segal escribe que:

Toda creación es en realidad una recreación de un objeto antes amado y entero, pero ahora perdido y en ruinas, de un mundo interior y un yo arruinados. Cuando el mundo dentro de nosotros está destruido, cuando está muerto y falto de amor, cuando nuestros seres queridos están en pedazos y nosotros desesperados y desvalidos, entonces es cuando debemos rehacer nuestro mundo de nuevo, reconectar las piezas, insuflar vida en los fragmentos muertos, recrear la vida.²⁴

La obra de arte, como el trabajo de duelo, es un proceso de reconstrucción de objetos perdidos y en ruinas, de mundos perdidos y en ruinas.

Existe una especie de violencia contra el arte y contra la cultura que es el arte. Está ahí, en la estructura del arte, en la estructura de nuestro campo, acaso igual que la agresión está en la estructura de nuestra subjetividad. Es la violencia de vaciar el mundo de representación y de función, de utilización comunicativa y material, eso que hacemos cuando insistimos en la primacía de la forma; es la violencia de separar la que ejercemos en cualquier distanciamiento estético; es la violencia de desmembrar la cultura y la competencia comunes, de recortar el lenguaje compartido, eso que llevamos a cabo en cada diálogo reductor con la historia de nuestro propio campo; es la violencia de las luchas competitivas por la diferenciación, el triunfo y el reconocimiento que tantas veces impulsan

²³ Hanna Segal, “A Psycho-Analytical Approach to Aesthetics”, *International Journal of Psycho-Analysis*, vol. 33, 1952, pp. 196-207.

²⁴ *Ibid.*

nuestras prácticas; y es la violencia de toda intención de subvertir, transgredir, confrontar, desafiar, criticar o negar.

Esta violencia es ineludible, incluso cuando nos olvidamos de que está ahí y vemos solamente lo que se nos presenta hermoso, pacífico y sosegado –en una obra, digamos, de Ryman o de Sandback– por lo menos hasta que nuestra ensoñación se ve interrumpida por el comentario desdeñoso de otro visitante cuya experiencia es sólo de ofensa y exclusión. Ese olvido es en sí mismo una forma de violencia. Es lo que Bourdieu llamaba violencia simbólica: la violencia del reconocimiento erróneo facilitado por la legitimación institucional y por la ceguera colectiva resultante de la relativa autonomía de nuestro campo. Es también lo que Klein llamaría la violencia de la idealización, cuando apartamos y condenamos al olvido o proyectamos sobre el campo social todas las partes malas, agresivas de nuestros objetos y de nosotros mismos. Ésta es la violencia que ejercen las instituciones artísticas por encima de todo.

No estoy condenando esta violencia, como la llamo yo, excepto la violencia de olvidar nuestra violencia y la violencia de la idealización. Esto es lo que es el arte; esto es lo que hace el arte. O una parte muy importante de lo que hace el arte.

OBJETOS SIN SOMBRA

El arte es para mí una especie de tragedia. Como señala Segal, en la tragedia clásica “el héroe comete un crimen, pero ese crimen está predestinado, es un crimen ‘inocente’; el héroe ha sido empujado a cometerlo”.²⁵ Como artistas también nosotros cometemos crímenes contra el arte y la cultura. Son crímenes predestinados, y en ese sentido son crímenes “inocentes”: nos empujan a cometerlos, entre otras cosas, la lógica y la estructura de nuestro campo. Sin embargo, lo que convierte en trágico el arte no es la “inocencia” de su violencia, sino su ambivalencia, porque muy a menudo esa violencia va en contra de lo que también somos y también amamos. Y porque muy a menudo el arte es, al mismo tiempo, una tentativa de reparación.

La crítica institucional es para mí una tragedia, aunque tiendo a representarla como una farsa. El minimalismo, para mí, también es

²⁵ *Ibid.*, p. 204.

una tragedia. En su grado más extremo, restringido y depurado, el minimalismo representa para mí una especie de sacrificio heroico frente a las contradicciones del arte. Cuando digo “sacrificio heroico” no estoy hablando de los muchachos que fueron al desierto conduciendo excavadoras. Por escala y ambición, eso es una especie de heroísmo hollywoodiense. Tampoco hablo de los artistas que acabaron llenando los vestíbulos de grandes empresas, una suerte de la que el mecenazgo de la Dia: Foundation ha salvado a unos cuantos. Y en el caso del minimalismo, por “contradicciones” entiendo sobre todo la contradicción de la llamada “descapacitación” del arte; porque la “purga de imagen y oficio, de memoria y visión dentro de la representación estética visual”, como dijo en cierta ocasión Benjamin H.D. Buchloh, no sirvió para “liberar al mundo de unas formas míticas de percepción y de unos modos jerárquicos de experiencia especializada”, sino que supusieron, por el contrario, una “profunda e irreversible pérdida”.²⁶ No obstante, valoro esa pérdida de manera diferente a Buchloh: no como una pérdida *de* autonomía, sino como una pérdida *resultante de las contradicciones de* la autonomía del arte como campo especializado. En vez de igualar jerarquías culturales y colmar brechas en las asignaciones de competencia cultural, el monumental sacrificio de la llamada “descapacitación” produjo un arte que estéticamente es más exigente y está más alejado de la vida diaria que cualquier otro arte que se haya hecho. La pérdida producida por el trágico resultado del sacrificio minimalista es ante todo una pérdida de posibilidades causada por otro fracaso más, al suprimir la distancia entre la experiencia estética especializada y el mundo de a pie, cotidiano; otro fracaso más en la restauración de un mundo en ruinas debido a la plenitud de la forma.

La obra de Fred Sandback es un arte de la imposibilidad. No de la ilusión, que, como recalca él, “remite a uno lejos de la existencia fáctica hacia otra cosa”. “Mi obra está llena de ilusiones”, escribió, “pero que no remiten a otra cosa. Los hechos y las ilusiones son equivalentes.”²⁷ La obra de Sandback es un arte de la desaparición, ya que las formas que dibuja en el espacio aparecen y desaparecen según

²⁶ Benjamin H.D. Buchloh, “Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions”, *October*, núm. 55 (invierno de 1990), p. 143.

²⁷ Fred Sandback, “Notes”, *The Fred Sandback Museum, Winchendon, Massachusetts*, Nueva York, The Fred Sandback Museum, 1982, p. 4.

va moviéndose uno alrededor de ellas. Se ha descrito su obra como apenas presente, al borde de la invisibilidad, vibrando ópticamente con una perceptible fragilidad, mortal en su impermanencia. Sin embargo, la imposibilidad y la impermanencia, la fragilidad y la desaparición de la obra de Sandback no son exclusivamente una cuestión de percepción de la forma. Son también hechos de las propias obras. Porque buscaba “producir un producto”, escribió, “que no fuese fácil de adquirir o conservar” y que incluso después de muchos años de trabajo hubiese “dejado casi totalmente de existir”.²⁸ Y esos atributos son asimismo manifestaciones de las condiciones de su praxis como artista, de la experiencia que produjo la obra, la misma que nosotros como espectadores estamos convocados a reproducir al experimentarla. Trabajar con tal sencillez, hacer tan poco, ceñirse a medios tan modestos y a un vocabulario formal tan restringido, durante un periodo de tiempo tan largo, ya es en sí mismo una especie de desaparición. Lo que hace tan conmovedor para mí el trabajo de Sandback no es que hiciese tanto con tan poco, sino que hiciese tan poco.

La extrema reticencia del trabajo de Sandback no es algo que yo sienta como un acto de retraimiento, sino, al contrario, como un acto de extraordinaria generosidad. Al apartarse el artista hasta ese punto me deja sitio a mí. No un sitio delante de su obra o al lado de ella, ni dentro de su obra (una vez escribió que aspiraba a hacer “escultura que no tenga interior”).²⁹ Me deja sitio dentro de la institución en cuyo interior está la obra. Es un lugar que existe entre el hecho y la ilusión, entre la realidad y la fantasía, lo que D.W. Winnicott llamaba un espacio transicional, en el que la pérdida se puede renegociar con la recreación y reparación de las cosas. Es un sitio de posibilidad afectiva creado por una obra que no me pide sentir, y por eso mismo, creo, me permite sentir, y estar sola, en presencia de este arte tan quieto y callado y que pide tan poco. Un arte de objetos sin sombra.

²⁸ Sandback, “Remarks on my Sculpture 1966-86”, *op. cit.*, p. 26.

²⁹ *Ibid.*, p. 23.

¿PSICOANÁLISIS O SOCIOANÁLISIS?*

Jamás he sentido un especial conflicto entre los dos marcos teóricos que han orientado mi vida adulta: el psicoanálisis y la sociología reflexiva de Bourdieu. Jamás al menos hasta que me hallé inmersa en un psicoanálisis convincente. La teoría psicoanalítica me ha sido siempre más útil como modelo para la práctica artística que como método para esclarecer mis vivencias personales y profesionales (y para mí, como artista, “personal” y “profesional” rara vez han sido una distinción significativa). Para esto último Bourdieu era mucho más valioso. Ya desde el primer conocimiento que tuve de sus escritos vi confirmados sus análisis por la investigación que yo estaba llevando a cabo en mi trabajo, así como también por mis experiencias cotidianas. Sus escritos proporcionaban herramientas para abordar y entender esas experiencias y eran sumamente útiles tanto intelectual como emocionalmente.

Mi *experiencia* con el psicoanálisis, sin embargo, que comencé poco después de la muerte de Bourdieu, lo cambió todo.

Antes solía decir que si bien el psicoanálisis animaba mi metodología, Bourdieu era quien mejor explicaba los contextos, relaciones, objetos y experiencias con los que trabajo como artista y en los que vivo como sujeto o agente social. La afirmación podía resultar simplista, pero reflejaba bien lo que yo percibía como insuficiencias por ambas partes. En concreto reflejaba cuán horrible es casi todo el psicoanálisis “aplicado”, y en concreto aquello que los clínicos escriben sobre el arte. No sólo fracasan a menudo calamitosamente a la hora de explicar los fenómenos artísticos, sino incluso también al *aplicar* unos principios psicoanalíticos básicos, y muy notoriamente al aplicar la rigurosa especificidad de la interpretación e inter-

* Este ensayo se publicó originalmente en diciembre de 2007, en el número de *Texte zur Kunst*, núm. 17, año 68 (diciembre de 2007), pp. 76-93, dedicado al psicoanálisis, bajo la dirección de Helmut Draxler.

Este ensayo y su correspondiente investigación estaban pensados en principio para la presentación (finalmente no realizada) en el simposio *Representations of the Other: The Visual Anthropology of Pierre Bourdieu*, organizado por Beatrice von Bismarck y Ulf Wuggenig en la Kunstwerke de Berlín en julio de 2007.

vención psicoanalítica a un contexto, relación o discurso concretos. Este aspecto del método psicoanalítico influyó profundamente en mi concepción de la intervención específica en un lugar. Con todo, la persistencia de esta influencia también era un reflejo de la frustración que sentía con Bourdieu. A pesar de la complejidad de sus teorías de la práctica y del *habitus*, y a pesar de su riguroso rechazo del radicalismo fácil y el utopismo voluntarista que impregna las visiones artísticas e intelectuales del poder transformador de la crítica, cuando tocaba explicar la eficacia de la sociología reflexiva y de lo que a veces él llamaba “socioanálisis”, lo que ofrecía parecía, desde el punto de vista del psicoanálisis, notablemente falto de desarrollo.

Inicié este ensayo con la ambición de aportar a la noción de socioanálisis de Bourdieu una concepción más amplia de la técnica psicoanalítica. No obstante, lo que sigue constituye tan sólo un primer intento de formular algunas de las cuestiones que surgen al leer a Bourdieu teniendo presente el psicoanálisis, y espero que sirva de introducción a los muchos trabajos futuros que desearía escribir sobre el tema.

1. BOURDIEU Y EL PSICOANÁLISIS

Una discusión a fondo de las relaciones entre la teoría de Bourdieu y el psicoanálisis debería encuadrarse en los debates más amplios acerca de las relaciones entre la psicología y la sociología, lo individual y lo colectivo, y lo psíquico y lo social, pero todo ello queda fuera del alcance de este trabajo y también de mi competencia.¹ Un repaso a las declaraciones de Bourdieu sobre el psicoanálisis y sus usos revela, sin embargo, una relación a la vez muy específica y muy ambivalente. En sus escritos son mucho más frecuentes las referencias al psicoanálisis que las referencias a la psicología en general, e incluso a la psicología social. Considerando su extensa implicación en muchos otros campos, de la sociología a la antropología, la filosofía, la lingüística, la economía, el arte y la literatura, resulta llamativa la ausencia de un tratamiento explícito de la psicología, ya

¹ Mi examen de las ideas de Bourdieu acerca del psicoanálisis está lamentablemente condicionado por mi limitación de no poder leer francés. Es posible que deba reconsiderarse cuando por fin se publique en inglés el *Esbozo de un autoanálisis* de Bourdieu.

sea como campo o como marco. Y ello es todavía más sorprendente habida cuenta del frecuente recurso a la terminología psicoanalítica por parte de Bourdieu.

Las referencias al psicoanálisis que aparecen, cuando aparecen, en los índices temáticos de Bourdieu suelen ser unos juicios muy críticos sobre el psicoanálisis como teoría y como fenómenos social. En el *Bosquejo de una teoría de la práctica* describe el psicoanálisis como el “producto desencantador del desencantamiento del mundo que tiende a constituir *en cuanto* tal un dominio de significación sobredeterminada míticamente”.² En otro lugar presenta el psicoanálisis como ejemplo de algunas “versiones secularizadas del lenguaje religioso”.³ Las dos referencias al psicoanálisis que aparecen en el índice temático de *La distinción* remiten a una sección titulada “Del placer al deber de placer” en la que los psicoanalistas figuran agrupados junto a “sexólogos, consejeros conyugales, psicólogos, periodistas especializados, etc.” como representantes de un estamento de “profesionales de la cura racional de las almas” cuya aparición se vincula con el nacimiento de una nueva “moral terapéutica” en la cual sirven como “los únicos en condiciones de definir la competencia sexual legítima”: “Mística racionalizante de la edad de la ciencia, el psicoanálisis libremente interpretado ofrece el discurso legitimador que proporciona apariencias de fundamento racional a los presupuestos [...] arbitrarios [...] de un *ethos*.”⁴ Y en una de las pocas referencias que sobre él pueden encontrarse en la obra de Bourdieu, Lacan aparece sólo en un “índice por actividades” (recogido en un documento anexo titulado *Las variantes del gusto dominante*) dentro de la rúbrica de “médicos”, al lado de listas de “magos”, “institutos de belleza”, “floristas” y “decoradores”.⁵

² Pierre Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice* [1972], Cambridge, Cambridge University Press, 1977, p. 92. Edición en español: *Bosquejo de una teoría de la práctica*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2012. Repetido casi literalmente en *The Logic of Practice*, Stanford, Stanford University Press, 1990, p. 77. Edición en español: *El sentido práctico*, Madrid, Siglo XXI, 2008, p. 126.

³ Bourdieu, “Music Lovers: Origin and Evolution of the Species”, *Sociology in Question* [1984], Londres, Sage, 1994, p. 103. Edición en español: “El origen y la evolución de las especies de melómanos”, *Cuestiones de sociología*, Madrid, Istmo, 2003, p. 155.

⁴ Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste* [1979], Cambridge, MA, Harvard University Press, 1984, pp. 367-369. Edición en español: *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1999, p. 374.

⁵ *Ibid.*, p. 284 (de la edición en español). Dolto y Lagache también aparecen en la lista.

No obstante, *La distinción* contiene bastantes referencias más al psicoanálisis y a conceptos psicoanalíticos, pero no aparecen en el índice temático. Una, concretamente, figura en su primera página, y más aún, en la primera frase del libro, que comienza afirmando que “existen pocos casos en los que la sociología se parezca tanto a un psicoanálisis social como aquél en que se enfrenta a un objeto como el gusto. [...] La sociología se encuentra aquí en el terreno por excelencia de la negación de lo social”.⁶ Cabría preguntarse por la negación de lo *psíquico* implícita en la omisión de ésta y otras muchas referencias al psicoanálisis en los índices temáticos de Bourdieu, pero psicoanalizar al sociólogo no es aquí mi propósito.⁷

A pesar de la opinión claramente desfavorable de Bourdieu sobre el psicoanálisis como fenómeno social y de sus desacuerdos muchas veces sobreentendidos con la teoría psicoanalítica, es incapaz de evitar bastantes conceptos psicoanalíticos básicos. Es muy explícito cuando se refiere a Freud a propósito de su empleo de “negación” o “denegación”, “negativa”, “impugnación” y “repudio”, sobre todo en el contexto de su análisis de los campos artísticos.⁸ También especifica que quiere que *illusio* haga referencia a la inversión en el doble sentido de *cathexis* que tiene “en economía y en psicoanálisis”.⁹ También encontramos un uso frecuente del término “inconsciente”, aunque no quede claro si tiene en mente un inconsciente *psicoanalítico*. Y hay también referencias dispersas a la represión y al “retorno de lo reprimido”, a censura, narcisismo, ansiedad, fantasía, ambivalencia, libido, identificación, interiorización e incorporación, proyección, sublimación y “mecanismos de defensa”, entre

⁶ *Ibid.*, p. 9 (de la edición en español).

⁷ Véase al respecto George Steinmetz: “Bourdieu’s Disavowal of Lacan: Psychoanalytic Theory and the Concepts of ‘Habitus’ and ‘Symbolic Capital’”, *Constellations*, vol. 13, núm. 4, 2006, pp. 445-464. Entre otras valoraciones de las relaciones entre Bourdieu y el psicoanálisis pueden mencionarse los de Bonnie E. Litowitz: “The View from Inside, the View from Outside”, *Journal of the American Psychoanalytic Association*, vol. 51, 2003, pp. 1369-1381, y Jean-François Fourny, “Bourdieu’s Uneasy Psychoanalysis”, *Substance*, núm. 93, 2000, pp. 103-112.

⁸ Véase, por ejemplo, Pierre Bourdieu, “The Production of Belief: Contribution to an Economy of Symbolic Goods”, en *The Field of Cultural Production*, Nueva York, Columbia University Press, 1993, pp. 74-75.

⁹ Véanse, por ejemplo, Pierre Bourdieu y Loïc Wacquant, *An Invitation to Reflexive Sociology*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, p. 117 (edición en español: *Una invitación a la sociología reflexiva*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, p. 175), y Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, *op. cit.*, p. 159.

otros términos que poseen un significado específico en la teoría psicoanalítica. Pero, pese a la reiteración de muchos de estos conceptos en sus escritos, Bourdieu rara vez toca el marco del cual derivan. Preguntado en una entrevista de 1980 acerca de sus relaciones con la psicología, contesta:

La sociología no ha cesado de tropezar con el problema del individuo y la sociedad. [...] La sociedad existe bajo dos formas inseparables: por un lado, las instituciones [...] por el otro, las disposiciones adquiridas, las maneras duraderas de ser o de hacer que se encarnan en los cuerpos (y que yo denomino *habitus*). [...] La sociología toma lo biológico y lo psicológico como un dato. Y se esfuerza por establecer cómo el mundo social lo utiliza, lo transforma, lo transfigura.¹⁰

Sin embargo, en una segunda entrevista de ese mismo año parece contradecirse, o al menos invertir la prioridad implícita de lo psicológico como “dato”. Tras declarar su oposición al behaviorismo, le preguntan si su teoría se opone también al psicoanálisis. En ese punto, responde: “Esto es mucho más complicado. Sólo diré que la historia individual, en lo que tiene de más singular –y hasta en su dimensión sexual–, está determinada socialmente.”¹¹

Su declaración más extensa y directa sobre el asunto se halla en *La miseria del mundo* (donde una vez más, extrañamente, el psicoanálisis no aparece en el índice temático), un proyecto en el que pasa de la investigación estadística cuantitativa a las entrevistas en profundidad. Reflexionando sobre esta empresa, Bourdieu escribe:

No es éste el lugar pertinente para plantear la cuestión de la relación entre el modo de exploración de la subjetividad que proponemos y el que practica el psicoanálisis. Pero al menos es preciso prevenir contra la tentación de pensar sus relaciones en términos de alternativa. La sociología no pretende sustituir el modo de explicación del psicoanálisis por el suyo; sólo tiene la intención de construir de otra manera algunos de los datos que aquél también toma por objeto [...].

¹⁰ Bourdieu: “A Science that Makes Trouble”, *Sociology in Question, op. cit.*, p. 15. Edición en español: “Una ciencia que molesta”, *Cuestiones de sociología, op. cit.*, pp. 30-32.

¹¹ Bourdieu: “Freeing “Free-Floating Intellectuals””, *Sociology in Question, op. cit.*, p. 47. Edición en español: “¿Cómo liberar a los intelectuales libres?”, *Cuestiones de sociología, op. cit.*, p. 76.

Una verdadera sociogénesis de las disposiciones constitutivas del *habitus* debería consagrarse a comprender de qué manera el orden social capta, canaliza, refuerza o contrarresta procesos psíquicos, según haya homología, redundancia y reforzamiento entre las dos lógicas o, al contrario, contradicción y tensión. Es evidente que las estructuras mentales no son el mero reflejo de las estructuras sociales. El *habitus* mantiene con el campo una relación de sollicitación mutua y la *illusio* está determinada desde adentro a partir de las pulsiones que incitan a investirse en el objeto; pero también desde afuera, a partir de un universo particular de objetos socialmente ofrecidos a la investidura.¹²

2. PSICOGÉNESIS O SOCIOGÉNESIS

Al referirse a la “sociogénesis de las disposiciones constitutivas del *habitus*”, Bourdieu se queda a un paso de referirse a la sociogénesis del propio *habitus*, y se reserva, quizá, la posibilidad de considerar la *psicogénesis* del *habitus*. Y es muy cierto que el *habitus* de Bourdieu guarda algo más que una semejanza fortuita con el yo freudiano, especialmente en cuanto a su génesis.¹³

Bourdieu definía el *habitus* como un sistema de “disposiciones duraderas y trasladables que, integrando experiencias pasadas, funciona en todo momento como una *matriz de percepciones, apreciaciones y acciones*”.¹⁴

Historia incorporada, interiorizada como una segunda naturaleza, y de ese modo olvidada en cuanto tal, el *habitus* es la presencia actuante de todo el pasado del cual es el producto: por lo tanto, es lo que confiere a las prácticas su independencia relativa con referencia a las determinaciones exteriores del presente inmediato. Esa autonomía es la del pasado actuado y actuante que [...] produce historia a partir de la historia y asegura así la permanencia en el cambio que hace al agente individual como mundo en el mundo.¹⁵

¹² Bourdieu, *The Weight of the World* [1993]. Stanford, CA, Stanford University Press, 1999, p. 512. Edición en español: “Las contradicciones de la herencia”, en Pierre Bourdieu (dir.), *La miseria del mundo*, Buenos Aires, FCE, 2007, p. 447.

¹³ Véase asimismo Steinmetz, *op. cit.*

¹⁴ Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, *op. cit.*, pp. 82-83. Edición en español: *Bosquejo de una teoría de la práctica*, *op. cit.* También en Bourdieu y Wacquant, *Una invitación a la sociología reflexiva*, *op. cit.*, p. 44.

¹⁵ Bourdieu, *The Logic of Practice*, *op. cit.*, p. 56. Edición en español: *El sentido práctico*, *op. cit.*, pp. 91-92.

Resulta difícil imaginar qué constituiría aquí una “primera naturaleza”, salvo que sea algo como el ello freudiano, puesto que el yo freudiano es “la parte del ello alterada por la influencia directa del mundo exterior”.¹⁶ Para Freud un aspecto de esta alteración actúa a través de una relación con los objetos: es célebre la descripción que hace Freud del yo como una “sedimentación” de investiduras de objeto e identificaciones que “contiene la historia de estas elecciones de objeto”.¹⁷

El término que Bourdieu utiliza más a menudo para describir la génesis del *habitus*, interiorización, tiene un sentido muy concreto en la teoría psicoanalítica. Distinguiéndose de otras formas de recepción como la identificación (especular) o la incorporación (oral), la interiorización describe la recepción no sólo de un objeto, sino de una *relación de objeto*. A menudo, el yo es descrito como el residuo intrasubjetivo de unas *relaciones* intersubjetivas que han sido interiorizadas convirtiéndose de ese modo en parte constitutiva del yo.

Es dudoso que Bourdieu tuviese en mente nada parecido cuando, en el *Bosquejo de una teoría de la práctica*, sugiere que para entender la “disposición duradera de los esquemas de percepción, de pensamiento y de acción [esto es, el *habitus*] es necesario captar la dialéctica de la objetivación y de la incorporación”¹⁸ y analizar “las relaciones entre los esquemas objetivados y los esquemas incorporados”.¹⁹ Bourdieu podría estar hablando de la dialéctica entre las dos formas de existencia de lo social –objetivado en instituciones y cosas o incorporado e interiorizado en individuos– pero los “esquemas objetivados” a los que se refiere aquí son los de la casa cabilia, que estudió durante su trabajo etnográfico en el noreste de Argelia a finales de los años cincuenta.

Pero consideremos por un momento esta “dialéctica de la objetivación y de la incorporación” en lugar de “la organización social del espacio interior de la casa y la relación de este espacio interior con el espacio exterior”²⁰ en cuanto que organización *psíquica* del espacio interior del *individuo* y la relación de este espacio interior respecto al espacio de afuera. No se trata de reducir la casa cabilia a clase alguna de arquetipo universal del cuerpo. Sólo nos interesa “construir

¹⁶ Sigmund Freud, *The Ego and the Id* [1923], Nueva York, 1960, p. 25. Edición en español: “El yo y el ello”, en *Obras completas*, xix, Buenos Aires, Amorrortu, 1992, p. 27.

¹⁷ *Ibid.*, p. 29. Edición en español, p. 31.

¹⁸ Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, *op. cit.*, p. 90.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

de otra manera diferente algunos de los datos”²¹ que Bourdieu toma como objeto. (No hace falta decir que las estructuras sociales no reflejan simplemente estructuras psíquicas.)

Lo que está en debate en el análisis de Bourdieu son las formas espaciales de estructuras simbólicas de diferenciación sexual. Al principio parece discutir con el psicoanálisis, que él asocia con una reducción ingenua a “una dimensión estrictamente sexual de las mil acciones de inculcación difusa por las cuales se tiende a poner orden en el cuerpo y en el mundo”.²² Sin embargo, esa crítica se vuelve menos clara cuando describe ese proceso como una “manipulación simbólica de la relación con el cuerpo y con el mundo que apunta a imponer lo que es preciso llamar, con Melanie Klein, una ‘geografía corporal’”.²³

Debemos interrogarnos si Bourdieu sabe lo que está evocando.²⁴ La referencia procede de una nota a pie de página en el ensayo de Klein “Early Analysis”, de 1923, agregada a una frase sobre “el deseo de penetrar el cuerpo de la madre e investigarlo por dentro”. La nota termina con una exposición de las fantasías lúdicas del pequeño “Fritz” calificándolas de exploraciones de la “geografía del cuerpo de la madre”.²⁵ Llama la atención que Bourdieu excluya la palabra “madre” de la cita de Klein; pero más llamativo aún es que cite a Klein.

¿Acaso nos está invitando a interpretar su análisis de la casa cabi-
lia en términos kleinianos como interior corporal fantaseado que se escinde en bueno y malo, luz y oscuridad, idealizado y mancillado, espacios y objetos paternos y maternos? Sin entrar a especular sobre posibles motivos inconscientes, yo diría: sumamente improbable. Si acepta aquí algún tipo de modelo psicoanalítico es para recalcar su carácter secundario, situando “la relación inicial del niño [...] con el cuerpo paterno y materno” *en la casa*; es decir, la relación con “objetos cuyo sexo se define simbólicamente” en la “cosmología” de los espacios sociales y en “una visión socialmente definida de la división sexual del trabajo”.²⁶

²¹ Bourdieu, *La miseria del mundo*, *op. cit.*, p. 447.

²² Bourdieu, *El sentido práctico*, *op. cit.*, p. 126.

²³ Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, *op. cit.*, p. 92.

²⁴ Lo repite casi al pie de la letra ocho años más tarde en *The Logic of Practice*, *op. cit.*, p. 78. Edición en español: Bourdieu, *El sentido práctico*, *op. cit.*, p. 126.

²⁵ Melanie Klein, *Love, Guilt and Reparations and Other Works, 1921-1945*, Nueva York, The Free Press, 1975, p. 98.

²⁶ Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, *op. cit.*, p. 93. Versión en español: *El sentido práctico*, *op. cit.*, p. 127.

Aun así, sorprende que en su elaboración de las relaciones entre estructuras objetivadas y estructuras incorporadas, entre el adentro y el afuera, Bourdieu recurra a Klein. En su análisis de las fantasías y de los mecanismos de defensa a los que dan lugar, Klein desarrolló una de las explicaciones más complejas de las estructuras y dinámica del “interior” del yo y de su simbolización, así como de las relaciones entre ese interior y el mundo exterior, en especial el mundo de los objetos, en sentido psicoanalítico: objetos de investidura (*cathexis*). Klein destacó la incorporación y la interiorización como mecanismos psíquicos absolutamente fundamentales. Podríamos decir que el sujeto kleiniano existe también como una dialéctica de objetivación, incorporación y “práctica”, donde las historias hechas cuerpo de las relaciones de objeto interiorizadas (y las fantasías y defensas asociadas a ellas) sirven como esquemas generadores de comportamiento, que simultáneamente disponen a los individuos a unas determinadas relaciones y organizan el progreso de éstas. Es también una manera de describir la operación básica de la transferencia: como *escenificación* (en la *práctica*) de unas relaciones de objeto interiorizadas históricamente.²⁷

Hay que hacer una advertencia importante. Para Klein lo que se interiorizan no son objetos o estructuras que existan en el mundo exterior; el sujeto solamente re-interioriza unos objetos y relaciones fantaseados que *se proyectan* sobre el mundo exterior.²⁸ Klein llevó al extremo la teoría de las pulsiones de Freud, subrayando que el objeto mismo es un producto de la pulsión y que tanto éste como su relación con el sujeto vienen determinados, sobre todo, por unas disposiciones innatas y en particular por impulsos destructivos. Sin embargo, la teoría poskleiniana de las relaciones de objeto –en especial la de Winnicott, así como la de muchos teóricos del apego y psicoanalistas relacionales kleiniano-contemporáneos– ha dado un vuelco, en cierto sentido, a las ideas de Klein, absorbiendo gran parte de sus teorías pero desplazando el énfasis de lo intrasubjetivo a lo intersubjetivo, de lo que sucede dentro del sujeto a lo que sucede entre el sujeto y los

²⁷ Véase, por ejemplo, Melanie Klein, “The Origins of Transference”, en Juliet Mitchell (ed.), *The Selected Melanie Klein*, Nueva York, The Free Press, 1986, pp. 201-210.

²⁸ *Ibid.*, p. 203: “Al estar indisolublemente ligados a las emociones y ansiedades de la criatura, los procesos primordiales de proyección e introyección inician relaciones de objeto; al proyectar, es decir, al desviar la libido y la agresión hacia el pecho de la madre, se establece una base para las relaciones de objeto; al introyectar el objeto, y el primero de todos es el pecho, se crean relaciones con objetos interiores”.

objetos reales del mundo, principalmente en cuanto comprensión de los procesos básicos de constitución del yo.

Lo mismo que en Lacan, cuya teoría intersubjetiva de formación del yo en relación con el Otro tiene en parte como premisa la “premaduración del nacimiento” en el ser humano, el pensamiento de Winnicott se basa esencialmente en el estado infantil de casi absoluta dependencia del entorno. Como dice Winnicott, “tanto Freud como Klein eludían [...] las consecuencias de la dependencia, y por lo tanto del factor ambiental. [...] Si en verdad la dependencia significa eso, dependencia, la historia de un bebé no se puede escribir en términos de él solamente. Hay que escribirla además en términos del ofrecimiento de un ambiente.”²⁹ Bourdieu apunta hacia algo similar cuando vuelve sobre la cuestión de “El *habitus* y la incorporación” en *Meditaciones pascalianas*: “Podríamos [...] decir que la disposición es exposición [...] porque el cuerpo está (en grados desiguales) expuesto, puesto en juego, en peligro en el mundo”.³⁰

En *Meditaciones pascalianas*, veinte años después del *Bosquejo de una teoría de la práctica*, Bourdieu regresa a la cuestión del contexto doméstico y familiar en la formación del *habitus*. Esta vez, sin embargo, aunque no menciona nunca el psicoanálisis no caben dudas sobre la importancia que tiene en su pensamiento. Su antigua insistencia sobre la prioridad de lo social parece dejar paso a una secuencia evolutiva de la socialización: la socialización de la “libido original”, la “socialización de las pulsiones”, “la socialización de lo sexual [así como, por supuesto] la sexualización de lo social”.

La labor de socialización específica tiende a favorecer la transformación de la libido original, es decir, de los afectos socializados constituidos en el campo doméstico, en alguna de las formas de la libido específica, [...] en particular, de la transferencia de esa libido a unos agentes o instituciones que pertenecen al campo. [...] Sólo mediante una serie de transacciones imperceptibles, compromisos semiconscientes y operaciones psicológicas (proyección, identificación, transferencia, sublimación, etc.) estimuladas, sostenidas, canali-

²⁹ Donald W. Winnicott, *Playing and Reality*, Nueva York, 2000, pp. 70-71, Londres, Tavistock Publications, 1971. Edición en español: *Realidad y juego*, Barcelona, Gedisa, 1993, p. 100.

³⁰ Bourdieu, *Pascalian Meditations* [1997], Stanford, Stanford University Press, 2002, p. 140. Edición en español: *Meditaciones pascalianas*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 186.

zadas e incluso organizadas socialmente, estas disposiciones se transforman poco a poco en disposiciones específicas.³¹

Bourdieu incluso aborda la cuestión del narcisismo primario (donde sí menciona a Freud) y la transición de la libido del yo a la libido del objeto:

¿Cómo se efectúa el paso, que describe Freud, de una organización narcisista de la libido, en la que el niño se toma a sí mismo (o a su cuerpo) como objeto de deseo, a otro estado en el que se orienta hacia otra persona y entra de este modo en el mundo de las “relaciones de objeto”?³²

La respuesta que propone parece sacada directamente de Lacan (al que *no se menciona*). “Cabe suponer”, escribe, “que para obtener el sacrificio del ‘amor propio’ en beneficio de otro objeto de inversión” se recurrirá a “uno de los motores que figurarán en el origen de todas las inversiones ulteriores: la *búsqueda del reconocimiento*”. Y prosigue: “el niño sólo podrá descubrir a los demás como tales a condición de descubrirse a sí mismo como ‘sujeto’ para el que existen ‘objetos’ que tienen la particularidad de poder considerarlo, a su vez, ‘objeto’. De hecho, está continuamente abocado a adoptar acerca de sí mismo el punto de vista de los demás”.³³

De este modo Bourdieu parece construir un modelo de desarrollo de la socialización siguiendo a Lacan desde el estadio del espejo al “informe de Roma”, que es donde Lacan se aproxima más que en ningún otro lugar a una identificación del objeto de deseo: “el deseo del hombre encuentra su sentido en el deseo del otro, no tanto porque el otro detenta las llaves del objeto deseado, sino porque su primer objeto es ser reconocido por el otro”.³⁴

³¹ *Ibid.*, pp. 164-165. Edición en español, pp. 217-218.

³² *Ibid.*, p. 166. Edición en español, p. 219.

³³ *Ibid.* Edición en español, pp. 219-220.

³⁴ Jacques Lacan, “The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis”, *Écrits: A Selection*, Nueva York, W.W. Norton & Company, 1977, p. 58. Edición en español: “Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis”, *Escritos*, t. 1, Madrid, Siglo XXI, 2013, p. 259. El reconocimiento ha sido también una preocupación central de psicoanalistas feministas y relacionales, en especial de Jessica Benjamin. Véanse Benjamin, *The Bonds of Love*, Nueva York, Pantheon, 1988. Edición en español: *Los lazos del amor*, Buenos Aires, Paidós, 1996, y *Like Subjects, Love Objects: Essays on Recognition and Sexual Difference*, New Haven, Yale University Press, 1998. Edición en español: *Sujetos iguales, objetos de amor*, Buenos Aires, Paidós, 1997.

3. LA DINÁMICA DE LOS CAMPOS Y LA LÓGICA DE LAS HOMOLOGÍAS

Leyendo las *Meditaciones pascalianas* veinte años después de mi primer encuentro con la obra de Bourdieu en *La distinción*, he tenido la sensación de haber dado la vuelta completa al círculo. Cuando compré *La distinción* en 1987 me consideraba lacaniana. Fue precisamente la formulación del reconocimiento que hacía Lacan –asentada en una lectura de la dialéctica amo-esclavo de Hegel como “lucha por el puro prestigio” que yo había estado tratando de aplicar al arte– lo que tuvo eco en mí de la explicación que Bourdieu hace de la cultura como elemento en juego en las luchas por la legitimidad. La teoría de Bourdieu demostró ser mucho más “cercana a la experiencia” que el psicoanálisis y en concreto que el psicoanálisis “aplicado”. Una terapia psicoanalítica sin éxito con un psicólogo del yo tampoco ayudó mucho a la causa. A comienzos de los noventa ya había dejado atrás casi por completo el psicoanálisis.

No obstante, si las *Meditaciones pascalianas* dan finalmente respuesta a algunas de las cuestiones planteadas por el *Bosquejo de una teoría de la práctica* (y replanteadas en *El sentido práctico*), son unas respuestas que ahora se me antojan bastante insatisfactorias. Escribir acerca de la “socialización de las pulsiones” y dividir lo físico y lo social en dominios de desarrollo equivale a un “dar al César...” que cumpliría la misma función: evitar el conflicto de su coexistencia.

Hay otra puerta que Bourdieu abre en el pasaje de *La miseria del mundo* que citaba arriba; una puerta que da a una salida distinta de los interminables debates sobre el huevo y la gallina y sus diversas sublaciones dialécticas. Bourdieu sugiere que “el orden social capta, canaliza, refuerza o contrarresta procesos psíquicos, según haya homología, redundancia y reforzamiento entre las dos lógicas o, al contrario, contradicción y tensión”.³⁵ Introduce la noción de homologías entre lo psíquico y lo social, pero luego prácticamente no va más allá de considerarla una de tantas relaciones posibles.

De hecho, cabe decir que las homologías entre los dos “sistemas” son extensas. La psique teorizada por el psicoanálisis y la sociedad descrita por Bourdieu son ambas fundamentalmente dinámicas y relacionales. Lo que más le importa a Freud, y también a Bourdieu,

³⁵ Bourdieu, *The Weight of the World* [1993], *op. cit.*, p. 512. Edición en español: “Las contradicciones de la herencia”, *op. cit.*, p. 447.

no son unos determinados impulsos, acciones, ideas, experiencias, recuerdos o símbolos, sino las relaciones dinámicas en las cuales existen. Tanto la psique de Freud como la sociedad de Bourdieu están concebidas como un conjunto estructurado y estructurante de entidades en conflicto relativamente autónomas (“campos” para Bourdieu, “instancias psíquicas” para Freud). La psique freudiana es, para usar la terminología de Bourdieu, un campo de fuerzas (pulsiones) y un campo de luchas (conflictos), gobernados por una economía específica (la carga y descarga de energía afectiva) y sujetos a inversiones específicas (aquí se podría leer la *illusio* de Bourdieu como un concepto que no sólo abarca la *cathexis* o libido de Freud, sino también el deseo y las fantasías que son el escenario de su satisfacción). Estas inversiones están vinculadas a unos bienes en juego específicos (el capital para Bourdieu, los objetos para Freud) que están sujetos a un desplazamiento constante dentro de sus economías particulares; un desplazamiento que, a su vez, sirve de mecanismo primario para la reproducción de las dinámicas del campo o aparato en su conjunto (por ejemplo, de Bourdieu, “El espacio social y sus transformaciones” en *La distinción*; de Freud, “Recordar, repetir, reelaborar”, y la teoría lacaniana de la estructura metonímica del deseo).

El análisis de las homologías es clave en el modo de pensamiento “relacional” (frente al “sustancialista”) de Bourdieu, un modo de pensar que halla expresión sobre todo en su teoría de los campos.³⁶ Y es en esta teoría de los campos de Bourdieu donde yo buscaría una manera de pensar las relaciones entre lo psíquico y lo social. Si reconocemos que estos dos “sistemas” no simplemente “se reflejan” entre sí o existen en una relación de simple determinación, podremos considerarlos, en el vocabulario de Bourdieu, como campos relativamente autónomos: “el sitio de una lógica y una necesidad *específicas e irreductibles* a aquellas que regulan otros campos”.³⁷

Fue el reductivo determinismo psíquico de tanto psicoanálisis “aplicado” lo que me llevó a preferir la teoría de la cultura de Bourdieu a la de Freud y sus seguidores, quizá del mismo modo que fue el reductivo determinismo social y económico de muchas visiones sociológicas y marxistas de la cultura lo que motivó a Bourdieu a ela-

³⁶ “Pensar en términos de campo es pensar *relacionalmente*, [...] *lo real es lo relacional*”, en Bourdieu: *An Invitation to Reflexive Sociology*, *op. cit.*, pp. 96-97. Edición en español: *Una invitación a la sociología reflexiva*, *op. cit.*, pp. 149-150.

³⁷ *Ibid.*, p. 97. Edición en español, p. 150.

borar su teoría de la autonomía de los campos culturales. Como él mismo dijo, “la ciencia del arte y de la literatura está amenazada por dos errores contrapuestos”: por un lado, unas lecturas puramente internas o “tautegóricas” y, por otro, unas lecturas puramente externas, “alegóricas” o analógicas; concebir el arte como una esfera puramente autónoma, e incluso trascendente, o como un síntoma social (o psicológico), un fenómeno superestructural determinado por una base económica (o psicosexual). En su lugar defendió que la especificidad del campo del arte, incluidas las disputas sobre su autonomía, forma “parte de la realidad misma que estamos tratando de entender” y “debe tener sitio en el modelo que pretenda explicarla”.³⁸ Si bien la autonomía de los campos culturales tiene rasgos específicos, para Bourdieu todo campo es *relativamente* autónomo, pues de otro modo desaparecería en otros campos y dejaría de existir. Conforme a esta lógica, podríamos decir que las lecturas reductivas de cualquier campo, o de su fenómeno, no solamente constituyen la proyección de una relación sobre el objeto que subvierte cualquier conocimiento de éste, sino también una aniquilación simbólica del objeto mismo.

Considerando lo psíquico y lo social como campos relativamente autónomos, podríamos incluso tratar de comprender su relación no en términos de secuencia de desarrollo ontogenético o filogenético, o de dialéctica de objetivación e incorporación, o de topografías del dentro y el afuera, o con arreglo a mecanismos de proyección e interiorización, sino más bien según una lógica de homologías localizables tanto dentro de unas aparentes correspondencias como de unas evidentes contradicciones.

4. EL SOCIOANÁLISIS

Aunque Bourdieu nunca emprendió un análisis de lo psíquico como *campo*, sí señala unas homologías entre las estructuras psíquicas y las estructuras sociales, tal vez de manera más explícita en *Meditaciones pascalianas*. Refiriéndose a su oposición a las visiones “reduccionistas” del campo científico, recalca que “hay que acentuar la dimensión específica, hay que mostrar cómo la *pulsión* específica engendrada por

³⁸ Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, *op. cit.*, p. 35.

el campo es llevada a *sublimarse* para que se pueda realizar dentro de los límites y bajo la coerción de la *censura* del campo”.³⁹ Es evidente que no consideró que el psicoanálisis o la “especificidad” psíquica de los términos que subrayaba violasen la especificidad del campo científico. Sin embargo, ese tipo de pensamiento homológico parece estar ausente de uno de los términos más centrales que Bourdieu tomó del psicoanálisis: el mismo término *análisis*, tal como lo emplea en *socioanálisis*.

Bourdieu puede haber introducido el término en *Homo academicus*, pero el mejor punto de partida para averiguar lo que quería decir con “socioanálisis” es *Una invitación a la sociología reflexiva*, un libro formado en su mayor parte por un diálogo con Loïc Wacquant y que se abre con una sección titulada “La sociología como socioanálisis”.⁴⁰ Wacquant deja claro su enfoque en la introducción:

El socioanálisis puede ser visto como una contraparte colectiva del psicoanálisis: así como la logoterapia de este último puede liberarnos del inconsciente individual que guía o constriñe nuestras prácticas, el primero puede ayudarnos a desenterrar el inconsciente *social* fijado en instituciones tanto como alojado profundamente en nosotros.⁴¹

En las primeras páginas de su conversación, Bourdieu describe *Homo academicus* como una obra que exigió “trabajo en el sentido psicoanalítico, [...] un *trabajo de anamnesis*, un socioanálisis”.⁴² Muchas páginas después Bourdieu dice: “me ha ayudado a comprender y tolerar cosas (empezando por mí mismo) que antes encontraba insopportables”. Con ello, continúa, “efectué una suerte de autoterapia que, espero, al mismo tiempo haya producido herramientas que puedan ser de utilidad para otros”.⁴³ El socioanálisis figura, por lo tanto, entre los empleos de los análisis científicos “que pueden llamarse clínicos

³⁹ Bourdieu, *Pascalian Meditations*, *op. cit.*, p. 111. Edición en español: *Meditaciones pascalianas*, *op. cit.*, p. 148.

⁴⁰ Bourdieu, *Homo Academicus*, Stanford, Stanford University Press, 1988, p. 5. Edición en español: *Homo academicus*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008. Wacquant había empleado antes esta frase en el título de su reseña de *Homo Academicus*. Véase Loïc Wacquant, “Review: Sociology as Socioanalysis: Tales of ‘Homo Academicus’ [By Pierre Bourdieu]”, *Sociological Forum*, vol. 5, núm. 4 (diciembre de 1990), pp. 677-689.

⁴¹ Bourdieu, *An Invitation to Reflexive Sociology*, *op. cit.*, p. 49. Edición en español: *Una invitación a la sociología reflexiva*, *op. cit.*, p. 79.

⁴² *Ibid.*, p. 63. Edición en español, pp. 106-107.

⁴³ *Ibid.*, p. 211. Edición en español, pp. 294 y 296.

[...] en tanto tratan los productos de la ciencia como instrumentos para una [...] autocomprensión”.⁴⁴

La comparación que hace Bourdieu del socioanálisis con el psicoanálisis revela una perspectiva peculiar sobre la forma en que funciona el psicoanálisis: esto es, mediante una “autocomprensión” que nos permite “retroceder y tomar distancia” y “alterar nuestra percepción” de las situaciones liberándonos de la determinación “inconsciente”.⁴⁵ Citando a Bachelard, para quien “no hay otra ciencia aparte de la que está oculta”, Bourdieu equipara la reflexividad con un “efecto de develar” y “descubrir mecanismos que deben parte de su eficacia al hecho de que son desconocidos”, con lo que les resulta más difícil aportar una contribución “pasiva e inconsciente” a la dominación simbólica.⁴⁶

Pero ¿qué quiere decir Bourdieu con “inconsciente”? Cuando trata más detalladamente el término se centra en Lévi-Strauss y Durkheim, no en Freud. Identifica “el inconsciente” como una especie de escapatoria metafísica que le permite al estructuralismo evitar la antinomia entre acción consciente y reacción mecánica esencializando y universalizando como estructura o regla lo que de hecho (según Bourdieu) son unos esquemas prácticos de *habitus* que “deberían llamarse implícitos más que inconscientes”.⁴⁷ Estos esquemas prácticos no pueden explicarse sino a condición de “vincular las condiciones sociales en las que se ha constituido el *habitus* que los ha engendrado con las condiciones sociales en las que éste opera”. Parece dar a entender que el “inconsciente” (como noción) ha permitido a los teóricos evitar este trabajo de conexión. Con todo, también sugiere que “el inconsciente” permite eso en la práctica misma: “El inconsciente, que permite ahorrarse esa puesta en relación, no es nunca otra cosa que el olvido de la historia”.⁴⁸ Diez años más tarde, en el contexto de una discusión sobre “la relación de complicidad inmediata entre posición y disposiciones” como mecanismo básico de determinismos,

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 210-211. Edición en español, p. 295.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 139. Edición en español, pp. 199-200.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 194-195. Edición en español, pp. 274-275.

⁴⁷ Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, *op. cit.*, p. 27.

⁴⁸ Bourdieu, *The Logic of Practice*, *op. cit.*, p. 56. Edición en español: *El sentido práctico*, *op. cit.*, p. 91. Son, desde luego, muchos los autores que han identificado el inconsciente con la historia; por ejemplo, Lacan: “Lo que enseñamos al sujeto a reconocer como su inconsciente es su historia”, en *Écrits*, *op. cit.*, p. 52. Edición en español: *Escritos*, *op. cit.*, p. 253.

Bourdieu escribe que estos “determinismos sólo operan plenamente por medio de la ayuda de la inconsciencia, con la complicidad del inconsciente”.⁴⁹

Lo que Bourdieu afirma aquí acerca del socioanálisis parece requerir algo parecido a la primera topografía freudiana: inconsciente, pre consciente y consciente. Igualmente parece corresponder a una concepción básica de la técnica psicoanalítica, que Freud describe una y otra vez como proceso de hacer consciente lo que es inconsciente. En cualquier caso este propósito “descriptivo” nunca aparece en la historia de la técnica psicoanalítica de forma independiente del propósito “dinámico” de reelaboración (*working through*) de la represión, la resistencia y las defensas que mantienen las cosas alejadas de la conciencia.⁵⁰ Esto es lo que primordialmente distinguía al psicoanálisis de los ejercicios pedagógicos de explicación, así como de los ejercicios políticos de esclarecimiento, desnaturalización y revelación. El inconsciente freudiano no es el dominio de lo que casualmente está implícito, impensado u olvidado, sino de lo que está *reprimido*: el propio inconsciente es un producto de la represión primaria.

En la metapsicología psicoanalítica el inconsciente es un componente de la psique concebida como “campo” dinámico de fuerzas e instancias en conflicto: entre la energía libidinal y las fuerzas adversas de la represión; entre el yo, el superyó y el ello; entre la ansiedad y las defensas, y así sucesivamente. Y sin embargo, a pesar de la visión dinámica que tiene del mundo social, Bourdieu nunca reconoce ese dinamismo dentro de los sujetos o agentes individuales. Para él, el conflicto sólo parece existir principalmente, si no exclusivamente, en el mundo social o entre los agentes y el mundo social. Dada su concepción de los campos como campos fundamentalmente de lucha, y del *habitus* como producto de la interiorización de esos campos, debemos preguntarnos por qué estas luchas no habrían de estar también interiorizadas y asentadas dentro del *habitus*, o entre el *habitus* y algún otro elemento del individuo. En general Bourdieu guarda silencio sobre este punto.

Hay mucho más que decir de las diversas y a veces contradictorias afirmaciones de Bourdieu sobre el socioanálisis y del modo en que

⁴⁹ Bourdieu, *An Invitation to Reflexive Sociology*, *op. cit.*, p. 136. Edición en español: *Una invitación a la sociología reflexiva*, *op. cit.*, p. 200.

⁵⁰ Esto era cierto ya en 1895, en los *Estudios sobre la histeria* de Sigmund Freud; véase también su “Recordar, repetir y reelaborar”, 1914.

contradican o corresponden a diferentes concepciones de la técnica psicoanalítica. Pero sí parece claro, no obstante, que Bourdieu nunca desarrolló una teoría coherente de los mecanismos efectivos del socioanálisis o de lo que en terminología psicoanalítica se llamaría su *acción terapéutica*.

5. ¿PSICOANÁLISIS O SOCIOANÁLISIS?

Soy consciente de no haber alcanzado una respuesta a la pregunta planteada en el título de este ensayo. Ni siquiera estoy segura de haberla formulado. ¿O acaso es una elección? El “análisis” de ambos elementos del título puede referirse a una relación epistemológica que busca interpretar y entender, o a una relación terapéutica que busca realizar un cambio o aliviar el sufrimiento. Si, como escribe Bourdieu, es necesario guardarse de pensar en estas relaciones “como recíprocamente alternativas”, no lo es sólo como modos de explorar o entender la subjetividad, sino, aún más importante, como modos de acción contra el sufrimiento humano. Aunque Bourdieu evocó casi siempre el socioanálisis a la hora de describir los efectos de la sociología reflexiva sobre el *individuo*, sus fines eran claramente colectivos. Definía *La miseria del mundo* como una investigación que “procura convertir el malestar social en síntomas legibles que entonces puedan ser tratados políticamente”.⁵¹

Sería cómodo interpretar la distancia que Bourdieu mantuvo con el psicoanálisis, y su renuencia a conceder autonomía a lo físico, como una resistencia a ceder terreno en las luchas sociales a las disposiciones innatas y los conflictos. Muchos psicoanalistas creen ver en la sociología una amenaza paralela. Pero también la teoría psicoanalítica ha estado desgarrada durante mucho tiempo por debates en torno a la importancia de los factores sociales y ambientales, desde las controversias sobre la “teoría de la seducción” y la incidencia real del incesto hasta el caso de John Bowlby (un adelantado en la investigación del niño pequeño), que se puso en pie en una reunión de la British Psychoanalytic Society proclamando: “¡Pero claro que existe la mala madre!”

⁵¹ Bourdieu, *An Invitation to Reflexive Sociology*, *op. cit.*, p. 201. Edición en español: *Una invitación a la sociología reflexiva*, *op. cit.*, p. 282.

La terapia psicoanalítica, en cambio, es un asunto distinto. Como dice Winnicott, “en el psicoanálisis tal como lo conocemos no hay ningún trauma al margen de la omnipotencia del individuo. Todo cae finalmente bajo el control del yo, y por lo tanto queda relacionado con los procesos secundarios. Al paciente no lo ayuda que el analista diga ‘su madre no fue lo bastante buena’, ‘en realidad su padre la sedujo’, o ‘su tía la abandonó’”.⁵² Para Winnicott ésta no es una posición teórica –hacia mucho hincapié en los factores del entorno– sino una exigencia terapéutica. Una premisa básica del psicoanálisis es que esos factores ambientales son lo que James Strachey llamó “circunstancias muertas” que no tienen impacto subjetivo –y tampoco pueden ser cambiadas– *excepto* en la medida en que todavía siguen vivas en el individuo en forma de fantasías, conflictos y relaciones de objeto internas. Y el psicoanálisis no las puede cambiar en la medida en que aparecen en el presente inmediato de la propia relación analítica como proyecciones y *enactments* de transferencia. Según fue desarrollándose la técnica psicoanalítica, el énfasis se desplazó desde el interés inicial de Freud por hacer consciente y recordar hacia una reelaboración (*working through*) experiencial; de interpretar la transferencia a trabajar dentro de la transferencia; y de lo que “dice el psicoanalista” al modo en que éste y el marco analítico contienen y sostienen ese proceso.

Estos aspectos de la técnica psicoanalítica influyeron fuertemente en mi concepción de la intervención *site-specific*, así como mi planteamiento de la crítica institucional y de la performance. Como ya he escrito en otra ocasión, si queremos cambiar algo, y en particular una relación, ello sólo se conseguirá interviniendo en la escenificación de esa relación. Pero esto también significa siempre *que uno mismo participa* en esa relación y en su puesta en escena. Ésta es una de las cosas que hacen que el psicoanálisis, y tal vez también la crítica institucional, sea tan enormemente difícil. Sin embargo, la rigurosa especificidad de lugar (*site-specificity*) de la técnica psicoanalítica se pierde casi siempre en el llamado psicoanálisis aplicado, que rara vez llega siquiera a reconocer, y mucho menos intenta explicar, aquello que es específico en las relaciones que constituyen el campo cultural

⁵² Donald W. Winnicott: “The Theory of the Parent-Infant Relationship”, *International Journal of Psycho-Analysis*, núm. 41, 1961, p. 585. Edición en español: “La teoría de la relación entre progenitores-infante”, en *Los procesos de la maduración y el ambiente facilitador*, Buenos Aires, Paidós, 1993.

y sus fenómenos. Para eso necesitaba a Bourdieu. Y la reflexividad de Bourdieu pareció dar respuesta, asimismo, a muchas de las exigencias metodológicas reconocidas por la técnica psicoanalítica, como es la necesidad de precaverse ante “una relación con el objeto fuera de control que desemboca en la proyección de esta relación sobre el objeto”.⁵³

Bourdieu iluminó la duplicidad estructural del arte como campo dominado dentro del campo del poder. Si bien el socioanálisis podría dar una explicación de lo que él llamó el “*habitus* dividido o doble” de los artistas, tal vez un psicoanálisis de los conflictos y ambivalencia correspondientes a estas condiciones sociales tome una dirección muy distinta. Me parece que las actuales circunstancias del arte demandan este tipo de análisis. Pero, lamentablemente, tendrá que esperar hasta otro trabajo.

⁵³ Bourdieu, *An Invitation to Reflexive Sociology*, *op. cit.*, p. 68. Edición en español: *Una invitación a la sociología reflexiva*, *op. cit.*, p. 113.

PERFORMANCE O ENACTMENT*

EL PROBLEMA CON “PERFORMATIVO”

Enactment es un término que comencé a emplear a mediados de la década del 2000 como alternativa a “performativo” y “performatividad”, términos que habían irrumpido muy prometedoramente en los años noventa dentro de la teoría cultural. Como es sabido, el término “performativo” surgió procedente de la lingüística y la filosofía del lenguaje. Es habitual remontarse al libro de 1962 de J.L. Austin, *How to Do Things with Words*,¹ donde se desarrollaban los “actos de habla” (*speech acts*), los enunciados que HACEN cosas. En los años setenta y ochenta la idea fue recogida por diversos autores como Shoshana Felman, en su *The Literary Speech Act*, o John Searle, pero fue Judith Butler quien la situó en el primer plano de buena parte del pensamiento relativo a la cultura y el género, en una serie de libros iniciada en 1990 con *Gender Trouble*,² donde desarrollaba la teoría de la performatividad de género. “Performativo” y “performatividad” se convirtieron rápidamente en dos de los términos más utilizados en el discurso del arte, tal vez sólo superados por “crítico” y “criticidad”. En ese proceso acabaron desligándose casi por completo de los significados registrados en los diccionarios como formas específicamente lingüísticas, así como de la teoría y la política de identidad de género con las cuales se habían desarrollado en la obra de Butler.

Cuando el término “performativo” saltó de la lingüística a la teoría literaria prometía derribar las fronteras entre, por un lado, hacer, y por otro decir, escribir o representar. Cuando, dentro de la teoría feminista y la teoría *queer*, evolucionó para describir el carácter fre-

* Este ensayo es la versión ligeramente retocada de un texto escrito en el otoño de 2010 para ser presentado en el simposio *This Sentence Is Now Being Performed*, que se celebró en la Academia de Bellas Artes de Viena.

“Performance or Enactment”, en *Performing the Sentence: Research and Teaching in Performative Fine Arts*, Carola Dertnig (ed.), Felicitas Thun-Hohenstein, Viena, Academia de Bellas Artes/Berlín, Sternberg Press, 2014, pp. 122-127.

¹ Edición en español: *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1982. [E.]

² Edición en español: *El género en disputa*. Barcelona, Paidós, 2006. [E.]



FIGURA 16. Andrea Fraser, *Men on the Line: Men Committed to Feminism, KPFK, 1972*, septiembre de 2012 (performance). Producida originalmente por West of Rome y comisariada por Emi Fontana para el Pacific Standard Time Performance and Public Art Festival, organizado por la Getty Research Institute y LA><ART. Documentación de la performance: The Museum of Modern Art (MOMA), Nueva York, 2012. Foto: Yi-Chun Wu y ©: 2015, The Museum of Modern Art (MOMA), Nueva York/Scala, Florencia. Cortesía de la artista.

cuentemente obligatorio y normativo de la performance de género, prometió echar abajo la barrera de separación entre la performance cultural consciente y especializada y los aspectos sociales y psicológicos de la performance de género, a menudo inconscientes y sobredeterminados. En muchos sentidos, veo el auge del término “performativo” en el discurso artístico –donde ha acabado por describir cualquier clase de actividad conceptualizada y encuadrada artísticamente, tanto grabada como presenciada– como una reintroducción regresiva de esas mismas barreras.

Este uso generalizado me resulta decepcionante y es un fracaso de la promesa de lo performativo, que debía conseguir abolir la oposición entre decir y hacer, liberando así nuestra concepción del hacer de las limitaciones de la motilidad: encuadrar una reflexión sobre qué HACEMOS cuando hacemos lo que quiera que hagamos, ya sea hablando, escribiendo, interactuando, haciendo objetos o imágenes, o incluso, claro está, performando. La evolución del término desde un nombre denotador de una forma lingüística hasta un adjetivo que describe cualquier elemento de una obra de arte que implique una acción física, o cualquier aspecto de un texto o conferencia que se

conciba con efectividad teatral o formal, puede ser de hecho un retroceso. Se ha llegado al punto de que cuando oigo la palabra “performativo” utilizada para describir una acción lingüística, me entran ganas de saltar y ponerme a gritar: ¡No! ¡NO! ¡NO es eso lo que significa! ¡Es una forma LINGÜÍSTICA! ¡No es una acción! ¡Precisamente NO es una acción! ¡Es hacer algo con PALABRAS! No podría decir por qué me importa. Siento que no puedo reivindicar de modo especial un uso legítimo, dado que mi historia con el término es, a lo sumo, superficial. Mi frustración, creo, tiene más que ver con la función que el término parece desempeñar a menudo en el discurso del arte: con lo que el mismo término “performativo” performa.

En mi opinión, el término “performativo” se ha convertido en una especie de camuflaje o señuelo, una distracción o diversión como las que se emplean para perfeccionar un juego de manos, dándole un nombre a algo pero sólo a fin de poder alejarlo, escamotearlo y contenerlo. En lugar de abrir formas y actividades de toda índole a una reflexión acerca de lo que hacen, se ha perdido para el uso artístico incluso nuestra capacidad de emplear “performativo” para reflexionar específicamente sobre lo que estamos haciendo con las palabras y con otras no-acciones, dado que ese significado primario del término ha quedado ahora restringido sobre todo a un empleo anacrónico y académico. En cambio, lo que esa utilización artística ha conseguido más que nada es, me parece, el reconfinamiento de cuanto es potencialmente inconsciente o impensado, indeseable, incontrolado (y tal vez incontrolable) en aquello que hacemos dentro de una esfera de intención y conceptualización que esté delimitada artística y teóricamente, y, en última instancia, una especie de omnipotencia artística e intelectual.

En muchos sentidos la explosión de los términos “performativo” y “performatividad” parece haber sido no tanto la respuesta a un cambio en la praxis artística o cómo la entendemos o a alguna necesidad interpretativa, cuanto a una necesidad entre artistas y gentes de universidad de cerciorarnos de que efectivamente estamos HACIENDO algo; de que nuestros trabajos no están meramente descansando en páginas o estanterías o colgando de unas paredes, sino que HACEN cosas; de que, dentro de las formas de autonomía que han definido el campo del arte y han distanciado y neutralizado su función, podemos verdaderamente tener un IMPACTO. No obstante, se me antoja que el empleo actual de los términos tiene el efecto contrario. Pese a su aparente connotación de HACER COSAS (con o sin palabras), ahora los

términos parecen, más frecuentemente, insertar una esfera de actividades cada vez más ancha en los sistemas simbólicos y discursivos de nuestros campos artísticos y académicos. Al hacerlo tienden a dejar vacías unas actividades que siempre se hallan indefectiblemente enraizadas en todo un repertorio de relaciones sociales, económicas, psicológicas y emocionales, de casi todos sus significados pretendidos y conceptualizados en lo artístico y en lo intelectual.

ENACTMENT EN EL PSICOANÁLISIS

A mediados de la década de los 2000, en Nueva York, estando yo una tarde en una sesión con mi psicoanalista, mientras hacía (como de costumbre) denodados esfuerzos por evitar algún tema importante, dije, con el mismo aire de “justamente se me acaba de ocurrir” con que habitualmente procuraba disimular mis intentos de impresionarle: “He TERMINADO con ‘lo performativo’. Se usa demasiado y casi siempre mal. A partir de ahora sólo voy a emplear la palabra *enactment*.” Y él me contestó: “Pues ya puede darse prisa”.

No estoy segura de dónde encontré por primera vez el término *enactment*.³ Butler lo utiliza de una manera bastante específica, y lo mismo Bourdieu, y me imagino que en estudios sobre la performance habrá todo un corpus bibliográfico que no conozco sobre el término. Cuando empecé a utilizarlo a mediados de los 2000 me llegó principalmente a través de una serie de perspectivas psicoanalíticas que yo estaba explorando en aquella época, en especial los psicoanálisis kleiniano, de relación de objeto y relacional. Pronto supe que el término *enactment* había sido centro de un intenso debate dentro de esos marcos teóricos desde mediados de los noventa, más o menos en paralelo a la explosión del interés por la performatividad en la teoría cultural, aunque sin conexión aparente alguna con este término o con su evolución posterior.

En la teoría psicoanalítica el concepto de *enactment* surgió de la conciliación entre las nociones de transferencia y de *acting out* (paso al acto). Una de las premisas de la práctica psicoanalítica es que no

³ El término *enactment* se ha traducido, sin que haya consenso, como “escenificación”, “puesta en escena” o “puesta en acto”, aunque en el ámbito psicoanalítico se usa mayoritariamente el término inglés. [T.]

puedes cambiar algo que está más allá, lejos, da igual si es discutiéndolo, interpretándolo, representándolo o reflexionando sobre ello. Solamente puedes trabajar sobre aquello que se ha hecho “inmediato y manifiesto” (como dijo Freud) en el “aquí y ahora” de la situación analítica. Este principio ha sido central en mi manera de pensar la performance, la práctica crítica y la especificidad local (*site-specificity*) desde mediados de los ochenta. Transferencia es el concepto forjado por Freud para describir los mecanismos a través de los cuales unas estructuras y relaciones psicológicas y emocionales se vuelven “inmediatas y manifiestas” en el contexto del tratamiento psicoanalítico, y de esa forma se hacen accesibles al procesamiento analítico. Freud se interesaba primordialmente por la repetición de ciertas relaciones tempranas con figuras de apego primarias. Melanie Klein y otros ensancharon la restringida preocupación de Freud con lo que ella llamó “objetos enteros” para incluir bajo el epígrafe de los fenómenos de transferencia todo el abanico de las relaciones intrapsíquicas, y también interpersonales, con cualquier objeto de implicación emocional, incluidos aquellos que existen sólo o principalmente en la fantasía, y por tanto ya no pueden ser considerados repeticiones de relaciones antiguas.

Si Austin teorizó sobre cómo hacemos cosas *con* palabras, el psicoanálisis desarrolló en cambio una técnica para hacer cosas *sin* acciones. Evolucionó mediante una prohibición contra las acciones; acciones físicas como la manipulación o el tratamiento terapéutico directo del cuerpo o cualquier contacto físico entre paciente y médico. El psicoanálisis, tal como lo definió Freud, debía obrar la sustitución del *hacer* compulsivo y sintomático por el *hablar*. La neutralidad y abstención del analista, la relativa inmovilidad del paciente en el diván y la estricta acotación del marco analítico, todo ello tenía como fin general limitar el potencial de las pulsiones para “descargarse en acción”, y de ese modo confinar las repeticiones transferenciales al terreno del pensamiento y empujarlas hacia el habla, y por tanto hacia la memoria consciente, la simbolización, el reconocimiento y la integración. Es en ese terreno del habla donde fue concebida la “acción *terapéutica*” (como la llamó James Strachey) específica del psicoanálisis. Otros tipos de acción por parte del paciente o del analista fueron considerados contraproducentes y se etiquetaron como *acting out*, un término que adquirió fuertes connotaciones de delincuencia juvenil y de una necesidad, coartada por el desarrollo, de comunicarse mediante acciones en lugar de palabras. Si bien Freud asoció con claridad los

conceptos de transferencia y *acting out*, ambos acabaron escindiéndose paralelamente a la oposición entre habla y acción.

Pero la oposición entre decir y hacer, recordar y repetir, nunca se sostuvo realmente. A mediados de los noventa muchos analistas reconocían ya que el habla no era un impedimento o un sustituto de las acciones, sino que ella misma era una acción y que el terapeuta y el paciente siempre escenifican (*enact*) los temas que se discuten. La aparición del concepto de *enactment* fue por lo tanto espoleada por la crítica, desarrollada por analistas feministas y *queer*, contra la clase de pensamiento normativo que vinculaba términos como *acting out* con la delincuencia y la patología. También llevaba aparejada una amplia reconsideración de la contratransferencia. Aunque el *enactment* abarca toda una serie de fenómenos de transferencia, se emplea específicamente para describir las “concretizaciones” de estructuras y pulsiones inconscientes de las que participan tanto paciente como analista. En este sentido el término ha quedado fuertemente vinculado a las ocasionalmente denominadas psicologías de los dos cuerpos (frente a las de un cuerpo), en cuyo contexto describe la dimensión intersubjetiva de los fenómenos de transferencia, distinguiéndolos de lo que puede considerarse como proyección de fenómenos puramente intrapsíquicos.

A pesar de las dos largas décadas de debate, no hay demasiado consenso en el campo del psicoanálisis sobre lo que es el *enactment* y si el término describe algo nuevo. Algunos analistas lo ven como simplemente una nueva manera de describir fenómenos transferenciales; otros reconocen que ahora parece que todo cuanto acontece en el análisis, y también fuera de él, puede denominarse *enactment*. En ese punto, sugieren algunos, el término pierde su significado y su lugar en la teoría psicoanalítica.

DE PERFORMANCE A ENACTMENT

Para mí el valor del término *enactment* al abordar la cultura no reside tanto en la especificidad del fenómeno que describe, sino en la perspectiva que establece sobre los fenómenos. En primer lugar nos permite alejarnos de la oposición entre hacer, actuar o llevar a cabo (*performing*), por una parte, y decir o representar, por la otra, focalizándose sobre aquello que hacemos dentro o al margen –y a menudo

comparativamente– de lo que decimos. Al mismo tiempo nos permite mirar más allá de los motivos y significados artísticos de lo que hacemos –que están específica y estrechamente definidos y han sido establecidos sobre todo por el discurso del arte (incluido el discurso de la performatividad)– y comenzar a tener en cuenta la totalidad de los motivos y significados de nuestras actividades, inclusive de aquellas que son inconscientes e impensadas, compulsivas y compulsorias, y social y psicológicamente sobredeterminadas.

Lo que el concepto de *enactment* puede elucidar en el arte y en el psicoanálisis son las estructuras de relaciones que se producen y reproducen en toda forma de actividad. En ellas pueden hallarse comprendidas las relaciones psicológicas intrasubjetivas e intersubjetivas –particularmente las relaciones respecto a objetos, en un sentido psicoanalítico, es decir, todo cuanto se vuelve foco de una implicación emocional– así como las relaciones sociales y económicas que pueden ser interiorizadas, objetualizadas o institucionalizadas. Lo que el *enactment* implica ante todo es que en la producción y reproducción de estas relaciones *siempre* hay una aportación, y que el significado de la escenificación (*enactment*), su importancia, función y efecto están íntima e inseparablemente ligados a esa aportación. En la mayoría de los esquemas psicoanalíticos dicho aporte se entendería principalmente como un aporte afectivo –emocional o sexual–, una inversión de energía psicológica donde el cuerpo siempre se halla en juego en algún aspecto, estando sujeto a placer o dolor, satisfacción o frustración, seguridad o zozobra. Yo diría, más genéricamente, que siempre es una inversión *material: económica* en los dos sentidos del término, psicológico y social, indisolublemente. En ella, toda una serie de objetos, reales o fantaseados, y de los cuales esperamos obtener alguna forma de satisfacción –o mantener lejos la frustración, la privación y la zozobra–, están asimismo en juego.

Si siempre estamos poniéndonos en escena y si estas estructuras están siempre ahí, el arte de la performance –y el arte en general, según lo entiendo yo– pretende, en primer lugar, dar lugar a un reconocimiento de tales estructuras y a una reflexión sobre ellas con su puesta en acto (*enactment*); unas estructuras en las que se incluye no sólo lo que hacen artistas, performers o intelectuales, sino también lo que hacen públicos, lectores y otros participantes en cualquier encuentro. Así es, para mí, como se definiría “performativo” si yo emplease la palabra; es decir, como escenificación (*enactment*) que se ejecuta

(*performs*) ella misma y que al hacerlo estructura un reconocimiento y una reflexión sobre las relaciones producidas y reproducidas en la actividad y, muy especialmente, sobre los aportes que las orientan.

LA AUTONOMÍA Y SUS CONTRADICCIONES*

En 1996 comenzaba mi ensayo “What’s Intangible, Transitory, Mediating, Participatory, and Rendered in the Public Sphere, Part II” enumerando cuatro aspectos o “dimensiones” diferentes de la autonomía artística. En primer lugar citaba la “dimensión estética”, según la cual las obras de arte están “libres de racionalización en cuanto a su uso o función concretos, ya sean morales, económicos, políticos, sociales, materiales o emocionales”. En segundo lugar, la “dimensión económica”, que señala la aparición de “un mercado burgués relativamente anónimo, y con él, la mercancía artística; la consiguiente separación de los lugares de producción y de consumo y, a partir de ahí, el alejamiento de la producción de las demandas que cubre o satisface en los lugares y procesos de consumo”. En tercer lugar, la “dimensión social: la autonomía del arte como campo que, igual que la autonomía de otros campos, es, según el análisis que hace Pierre Bourdieu, una condición de su capacidad para imponer “sus propias normas tanto sobre la producción como sobre el consumo de sus productos” y para excluir las normas y criterios vigentes en otros campos, especialmente en los campos económico y político”. Y, por último, la “dimensión política”, que yo planteo como “la libertad de expresión y de conciencia y el derecho a una opinión disidente”.¹

Tal vez en ese ensayo mi caracterización de las dimensiones estética y política de la autonomía necesitan un desarrollo más minucioso, y ahora, además, a esa lista agregaría la que podríamos denominar, en términos generales, dimensión psicológica de la autonomía (sobre la cual volveré en la segunda mitad de este texto). Sigo creyendo, en todo caso, que cualquier análisis productivo y con sentido acerca de la autonomía artística debe incluir una exposición clara de cuáles son los aspectos de esa autonomía que están en debate –éstos u otros– y de qué manera esos aspectos se interrelacionan. El problema no es sólo

* “Autonomy and its Contradictions”, *Open: Cahier on Art and the Public Domain*, núm. 23, 2012, pp. 28-33.

¹ Andrea Fraser: “¿Qué es intangible, transitorio, mediador, participativo e interviene en la esfera pública? Parte II”, publicado en la página 213 de este volumen.

que las discusiones sobre la autonomía a menudo difuminan estos distintos aspectos, sino que las diferentes dimensiones de la autonomía a menudo funcionan en contradicción las unas respecto a las otras.

BOURDIEU: AUTONOMÍA ARTÍSTICA Y DISPOSICIÓN ESTÉTICA

Bourdieu ha sido fundamental para el desarrollo de mis ideas sobre la autonomía artística y sus contradicciones. Por lo que sé, el propio Bourdieu solamente empleó el término “autonomía” para aplicarlo a la dimensión social de la autonomía artística. Su teoría de los campos sociales relativamente autónomos se desarrolla en el contexto de “El campo de producción cultural”, o “Un mundo económico al revés” y otros textos de los años setenta y ochenta que luego revisó para su libro *Las reglas del arte*.² Es curioso que en *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* apenas utilice el término, a pesar de abordar aquellos aspectos del arte que muchas veces son fundamentales en el examen de la autonomía dentro del discurso artístico: lo que yo llamaría la dimensión estética de la autonomía artística, sus tradiciones de desprendimiento, distanciamiento y libertad en cuanto a la racionalización de funciones específicas. Bourdieu aborda estos aspectos del arte desde la “disposición estética”, nunca desde la “autonomía”. Sin embargo, se pueden hallar claras vinculaciones entre estos dos aspectos de su análisis de la cultura, en particular en la homología entre las condiciones sociales de la autonomía relativa del campo artístico y las condiciones sociales de formación de la disposición estética; a ambas las vincula con la negación de los intereses, necesidades y formas de determinación de carácter económico y, tal vez, más genéricamente, material.

Para Bourdieu, desde luego, todos los campos sociales son “relativamente autónomos”, ya que de no ser así no existirían o no serían reconocibles *como tales campos* (en algún lugar afirma que un campo completamente heterónimo sería más bien un “aparato”). Vista así, la autonomía relativa de todos los campos depende de su capacidad para “imponer sus propias normas y sanciones” dentro de su ámbito y de prescindir de normas y valores externos o competidores. En ese sentido, decir que los campos son “relativamente autónomos” no

² Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.

supone afirmar que nunca son completamente autónomos, sino también que son autónomos *sólo* respecto a otros campos. Lo privativo de los campos culturales tal como se han desarrollado en Occidente es, según el análisis de Bourdieu, su tendencia no sólo a excluir, sino también a negar, e incluso a invertir, de manera específica, los valores económicos. En el caso de los campos artísticos esto va ligado después –aunque generalmente sólo de forma implícita en los trabajos de Bourdieu– a unas tradiciones específicamente estéticas de desprendimiento, cuyas condiciones, según su análisis de la disposición estética, también se caracterizan por una negación de lo económico. Con todo, en el caso de la disposición estética, Bourdieu desplaza el acento de la negación de los valores económicos a la negación de la determinación económica y material en general, especialmente en su forma de necesidad, y de los usos y funciones que atienden a las necesidades. Debido a que la disposición, y también la capacidad, de distanciarse de la necesidad material y en especial económica suele venir facilitada por los recursos económicos, la “disposición estética” está predispuesta al privilegio económico manifiesto. La “disposición estética” es, por tanto, el “paradójico producto de un condicionamiento económico negativo”, toda vez que manifiesta las condiciones económicas que la determinan negando precisamente el condicionamiento y la determinación económicos.³

Es aquí donde la autonomía artística se vuelve particularmente problemática. En este punto encontramos la homología entre, por un lado, la libertad de racionalidad económica (y de otras clases) que, en las tradiciones de la izquierda, los artistas se han ganado mediante el sacrificio y la lucha; y, por otro, la libertad de racionalidad económica que es un producto colateral del privilegio económico. Y aquí es donde hallamos la lógica estructural de la complicidad objetiva entre los artistas de vanguardia y las élites económicas que tiene lugar en el mercado del arte y en las instituciones artísticas burguesas *a pesar de* la aparente oposición social, e incluso política, entre estas posiciones.⁴ Es

³ Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste* [1979], Cambridge, MA, Harvard University Press, 1984, p. 55. Edición en español: *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1999, pp. 52-53.

⁴ A menudo parece también que, dentro de la estructura de esta homología, quienes sienten con más fuerza las negaciones de instrumentalidad de la vanguardia no son quienes ostentan el poder (contra los cuales irían patentemente dirigidas), sino quienes se sienten sujetos ellos mismos de esa instrumentalidad. Pude experimentarlo de cerca en mi proyecto para la Fundación Generali, un programa empresarial de arte,

sumamente importante advertir que es una cuestión de homologías cómplices y no de la clase de cooptación que muchas tradiciones vanguardistas han querido hacer ver que era. A partir de ahí estaremos en condiciones de poder reflexionar más sincera y productivamente sobre aquello que dentro de nuestro campo, de nuestras prácticas, e incluso de nuestra política, sirve para reproducir esas estructuras.

REVISIÓN DE LA CRÍTICA DE LA AUTONOMÍA ARTÍSTICA

Repasando el último siglo de práctica vanguardista es difícil evitar la conclusión de que cuando los artistas han intentado apartarse del privilegio, el elitismo y el idealismo asociados con la disposición estética, muy a menudo lo que han conseguido no ha sido una mayor emancipación, sino el desarrollo de formas culturales aún más exclusivas. Por ejemplo, el rechazo de los modos especializados de producción y recepción artísticas –rechazo que comúnmente se asocia con la “descapacitación” del minimalismo, pero que en realidad se halla presente a lo largo de todo el siglo XX– la mayoría de las veces acabó produciendo formas estéticas que son todavía más abstrusas y exigentes que las aptitudes artesanales que la “descapacitación” deseaba evitar. Parecido contrasentido se detecta en aquellas actitudes de activismo cultural y de compromiso político-cultural que parecen deslizarse hacia una estetización de la política o que rechazan el vanguardismo artístico sólo para reemplazarlo con un vanguardismo político –con frecuencia también intelectual– que no exige menos competencia y capital culturales, y que tampoco se halla menos determinado por el estilo de vida ni es más igualitario, salvo tal vez en pura retórica.

Desde este punto de vista, muchos de los cambios identificados con la crítica de la autonomía artística, o al menos con algunas de las formas privilegiadas de producción y consumo asociadas con esa autonomía, pueden considerarse asimismo motivados más por una frustración ante los límites impuestos por la autonomía artística que por unos impulsos igualitarios radicales. El “principio de legiti-

en el que la autonomía ejercida por artistas y comisarios parecía ser sentida por los empleados sólo como una manifestación especialmente arbitraria y violenta de prepotencia gerencial carente de la racionalidad económica que regía sus vidas laborales y confería legitimidad a ese poder administrativo.

dad específico” de los campos relativamente autónomos en los que los productores producen para el reconocimiento y valoración de otros productores –institucionalizado en mecanismos como el arbitraje o revisión por pares (*peer review*)– tienden a generar formas de producción y consumo cada vez más especializadas. Aunque en las ciencias estos mecanismos y los discursos y prácticas altamente especializados que producen están bastante aceptados, en los campos culturales se los ha tachado de elitistas, opacos y alejados de la cultura de la vida cotidiana. Sin embargo, como puede verse en las tradiciones del arte pop, o en la moda más reciente de todo cuanto suene a participativo, entre los artistas y las instituciones hay un hambre de públicos más amplios y de una mayor influencia: un objetivo en el que a menudo confluyen con demasiada facilidad la retórica democrática radical y el populismo (o el marketing) empresarial.

Otro ejemplo de ello puede encontrarse en las posturas activistas y productivistas que protestan contra la tradicional falta de función, impacto material y valor de uso del arte, pero que han conducido a una instrumentalización o burocratización del arte, no solo por parte de los artistas, sino, de modo más problemático, por el público y los patronos institucionales. El auge de estas tomas de posición en los años noventa y posteriores ha coincidido claramente con lo que a veces se ha denominado el giro instrumental de la política cultural en Estados Unidos y también en Europa, cuando el final de la Guerra Fría, la integración europea y la globalización hicieron que en Occidente entrasen en crisis las justificaciones tradicionales de las subvenciones públicas, como son el prestigio nacional o la rivalidad regional (aunque sí parecen haberse consolidado en Oriente), mientras el neoliberalismo pisoteaba las conquistas sociales públicas de la democracia.

Yo me topé de lleno con esas tendencias en los años noventa, cuando estaba centrada en elaborar un modelo de la creación artística como prestación de servicios. A mediados de los noventa tenía la sensación de que la mayor parte de las formas de autonomía artística eran demasiado problemáticas y contradictorias como para defenderlas, excepto tal vez por la dimensión política de la autonomía artística, una dimensión que yo identificaba ante todo con los derechos de libertad de expresión, que no son específicamente artísticos. Sin embargo, como pude enterarme estudiando en 1999-2000 las batallas en torno a la censura del arte, incluso esta forma de autonomía puede quedar reducida a una especie de privilegio artístico o profesional en el contexto de las guerras culturales, una “libertad artística” concreta,

si no exclusiva, que los artistas y las instituciones artísticas rara vez defienden como principio político o derecho civil. La reducción de la libertad de expresión a mero privilegio artístico es una de las formas más aviesas de violencia simbólica producidas por esas controversias artísticas: una forma de violencia en la que a menudo el campo del arte parece ser cómplice de fuerzas conservadoras, a pesar de sus posiciones aparentemente encontradas.⁵

No obstante, aun con todas esas contradicciones, creo que la autonomía de las instituciones culturales, y quizá en especial la de las educativas, ha de defenderse, sobre todo en sus tradiciones de autogobierno y autorreglamentación, de arbitraje e independencia de los criterios de mercado, así como de su racionalización inmediata al servicio de fines sociales, valores económicos e intereses políticos. Esto es particularmente urgente en las ciencias, donde la investigación y la praxis están cada vez más orientadas a los mercados, y los datos “inconvenientes” son objeto inmediato de ataques políticos. En nuestro contexto político y económico contemporáneo, toda crítica al privilegio de expertos o profesionales, históricamente asociada a estas formas de autonomía, corre el riesgo de hacerse cómplice de los populistas de la derecha que con tanto éxito han equiparado la jerarquía de clase y el capital cultural antes que el económico, y que están decididos a destruir todo cuanto estorbe su agenda política.

En semejante contexto debemos tener cuidado, además, de que las construcciones y reivindicaciones de la autonomía artística, y las surgidas del campo teórico con el que el mundo del arte ha acabado estrechamente identificado, no sirvan para debilitar la autonomía de otros campos culturales y acaso, en última instancia, del propio campo artístico. Pienso en ciertas formulaciones que aspiran a una especie de autonomía pura, de libertad pura, en la que las prácticas vanguardistas se identifican con prácticas políticas radicales, como en las tradiciones anarquistas y del movimiento autónomo. Pienso asimismo en aquellas formulaciones que consideran la autonomía artística como una propiedad esencial de lo estético y no como una forma social específicamente histórica. Son formulaciones que han aparecido, por ejemplo, en los debates acerca de la investigación artística y sobre los requisitos exigibles para los doctorados en práctica

⁵ Véase mi artículo “A Sensation Chronicle”, *Social Text*, núm. 67 (verano de 2001). Reimpreso en *Museum Highlights. The Writings of Andrea Fraser*, Cambridge, MA, The MIT Press, 2005.

artística, con el argumento de que a los artistas no debería exigírseles redactar tesis de la extensión de un libro ni precisar una metodología de investigación explícita. Según dichos razonamientos, tales exigencias constituyen un ataque contra la autonomía artística y un sometimiento del arte a los criterios de los campos académicos. Sin embargo, esos argumentos suponen en sí mismos un ataque a la autonomía de los campos académicos, que igualmente se basa en la capacidad de éstos para imponer sus propias normas y sanciones dentro de su ámbito. Si de entrada los artistas fuesen tan autónomos como pretenden esas formulaciones, seguramente no aspirarían a conseguir doctorados universitarios. En este caso empieza a parecer como si algunas de las formulaciones presuntamente más radicales de la autonomía artística sólo fuesen en realidad las más ventajosas. De nuevo nos encontramos con una complicidad objetiva entre las posturas artísticas “radicales” y las fuerzas políticas y de mercado que sólo ven los estándares académicos como impedimentos para la explotación de los campos académicos considerados, a su vez, instrumentos cuyos fines son específicamente políticos y económicos.

PRÁCTICA CRÍTICA, NEGACIÓN Y DIMENSIÓN PSICOLÓGICA DE LA AUTONOMÍA

Para los artistas implicados en la práctica crítica uno de los aspectos más difíciles de ésta sea tal vez su relación con las condiciones y contradicciones de la autonomía artística. Desde una perspectiva histórica y discursiva, la práctica crítica del arte es impensable sin disponer al menos de alguna forma de autonomía, incluso a pesar de que uno de los objetos principales de la crítica artística haya sido la propia autonomía artística. La capacidad del arte para negar o invertir los valores y principios de jerarquización dominantes en otros campos está ligada no sólo a la autonomía política y a los derechos de libertad de expresión, sino también a la autonomía práctica y económica de los artistas como productores independientes que controlamos nuestro propio trabajo y sus productos. No obstante, una vez más, está presente el vínculo entre la práctica crítica del arte y la dimensión estética de la autonomía artística: tradiciones de desprendimiento, distanciamiento y libertad respecto de la racionalización de funciones específicas; la “disposición estética” que Bourdieu analiza como

“paradójico producto de un condicionamiento económico negativo” y que revela las condiciones económicas que la determinan negando precisamente su condicionamiento y determinación económicos.⁶ Ese vínculo se aprecia muy claramente en el distanciamiento como rasgo básico tanto de la disposición estética (en forma de desprendimiento, etc.) como de las prácticas críticas del arte (en la operación de extrañamiento que puede hallarse en casi todas las estrategias artísticas críticas).⁷

Tal vez sea este distanciamiento el rasgo más problemático tanto de la práctica crítica del arte como de las múltiples formulaciones de la autonomía artística. Desarrollando las referencias sueltas de Bourdieu a la “negación en un sentido freudiano”, he considerado que este distanciamiento funciona a través de una operación de negación que puede ser más defensiva que dialéctica. El propio Bourdieu parece vacilar bastante en cuanto al carácter de esta negación. Unas veces relaciona la autonomía artística con “una desaprobación de mala fe de lo económico”, con toda una serie de insinuaciones de fracaso moral y engaño. Otras veces vincula la negación a las condiciones sociales del campo relativamente autónomo del arte, que defendió apasionadamente desde su activismo anti-neoliberal. Y, en un lenguaje que se asemeja al de muchas formulaciones de la crítica artística y evoca las operaciones del psicoanálisis, relaciona la negación con la capacidad del arte para alcanzar una “anamnesis parcial de estructuras profundas y reprimidas”.⁸

En muchos sentidos la complejidad de la negación en el análisis de Bourdieu es un reflejo de la complejidad que tiene en Freud. Freud comienza su artículo “La negación” (1925) presentándola como un mecanismo de defensa. Sin embargo, a pesar de que describe la negación como una forma de rechazo, es un rechazo que también representa una suspensión parcial de la represión. Freud hace aquí una distinción clave entre idea y afecto: con la negación se puede pensar algo, pero sólo de modo negativo, como una idea que se rechaza y descarta: puede penetrar en la conciencia como idea, pero, aun así, afectivamente se hallaría distante del yo. Más adelan-

⁶ Bourdieu, *La distinción*, *op. cit.*, pp. 52-53.

⁷ Yo distinguiría aquí entre arte crítico por un lado y arte político y activismo cultural por otro, que con frecuencia no se valen de esas formas de distanciamiento.

⁸ Pierre Bourdieu, *The Rules of Art: The Structure and Genesis of the Literary Field* [1992], Stanford, CA, Stanford University Press, 1992, pp. 3-4. Edición en español: *Las reglas del arte*, *op. cit.*, p. 20.

te Freud identifica la negación como una condición del desarrollo de las funciones intelectuales, de la simbolización y hasta del pensamiento. Según Freud, todo juicio intelectual tiene su origen en estas alternativas fundamentales: “‘Quiero comer o quiero escupir esto.’ [...] ‘Quiero introducir esto en mí o quiero excluir esto de mí’.” Desde ese punto de vista, escribe Freud, para el ego son “idénticos lo malo, lo ajeno al yo, [y] lo que se encuentra afuera”.⁹ Esto lleva a Freud a enlazar la negación con la división entre el adentro y el afuera: si la idea de afecto es reconocida y aceptada o se escinde, expele, proyecta o repudia de alguna manera, será, ante todo, situándola fuera de los límites. De este modo la negación se presenta como uno de los mecanismos primarios a través de los cuales el yo, gracias a esos límites, se constituye en autónomo; podríamos incluso decir que como en una especie de campo autónomo. Y también a partir de esta operación básica se desarrolla la diferenciación entre lo que Melanie Klein llamaba la realidad psíquica interna de la fantasía y la realidad exterior de las cosas, al intentar determinar el juicio si un objeto acogido y alimentado en la fantasía puede ser “re-descubierto” otra vez en el mundo exterior.

¿Es posible distinguir, en la práctica, entre negación defensiva y negación crítica? ¿Puede haber un distanciamiento “crítico” que no sea también un rechazo defensivo? El examen de la función defensiva de la negación me ha llevado a considerar la sustitución del término “crítica” por el de “análisis”, o por lo menos a preconizar la necesidad de ir un paso más allá de la crítica. Si la crítica es un momento de negación defensiva que sin embargo permite que una idea reprimida se abra camino hasta la conciencia –pero sólo escindida y repudiada– entonces es necesario un segundo paso que permita el reconocimiento y la reincorporación de esa idea y nuestra conexión afectiva con ella. A este segundo paso podríamos llamarlo análisis, y espero que él nos saque por fin de la reproducción y expansión de las contradicciones en las que el arte parece estar constantemente atrapado.¹⁰

La comprensión psicoanalítica también podría ayudarnos a repensar la relación entre la crítica y la autonomía artísticas. La autonomía

⁹ Sigmund Freud, “La negación” [1925], en *Obras completas*, xix, *El yo y el ello y otras obras*, Buenos Aires, Amorrortu, 1992, pp. 254-255.

¹⁰ He tratado de desarrollar esta idea en “From Critique to Analysis”, texto presentado en el marco de la serie de debates *Phantasm and Politics*, cuyo tema era *The Art of the Phantasm*, Berlín, Hebbel am Ufer, 6-7 de junio de 2014.

es también un término muy debatido en el campo del psicoanálisis. El rechazo que manifiesta Jacques Lacan por el *cogito* cartesiano y por el yo autónomo postulado por la psicología del yo, su teorización del yo autónomo como un imaginario, y la teoría de la ideología desarrollada por Louis Althusser, inspirada en esas formulaciones, han sido fundamentales para el desarrollo de la práctica crítica desde los años setenta, así como para muchas otras críticas, marxistas y feministas, de los sujetos autónomos producidos por y para las instituciones capitalistas y patriarcales.

En las perspectivas psicoanalíticas basadas en los trabajos de Klein, Wilfred Bion –y la teoría de relaciones de objeto–, la “autonomía” destaca como una fantasía inconsciente de agencia, ligada muchas veces a la omnipotencia infantil. En estos marcos conceptuales la autonomía no se opone a la instrumentalidad ni a la heteronomía o a la subjetivación simbólica, sino más bien a la dependencia. Lo mismo que la negación, esta fantasía de agencia desempeña también una función defensiva, pero que inicialmente es necesaria para la supervivencia y el desarrollo psíquicos. Protege al bebé de la ansiedad provocada por la frustración, la privación, la incomodidad y todas las pérdidas potenciales que acompañan al desamparo y la dependencia, así como del trauma des-integrador con que amenaza el mundo exterior como tal –abrumador, intruso y dominante– tanto si ese mundo exterior es dañino físicamente como si sólo lo es por narcisismo. En estos enfoques, la tenacidad y la rigidez de esa fantasía inconsciente de autonomía y agencia aparecen muchas veces como un factor clave en el desarrollo de la psicopatología.¹¹

D.W. Winnicott, sin embargo, postula la omnipotencia infantil no como una fantasía, sino como una fase necesaria del desarrollo, en la que los niños pequeños *experimentan* la posesión de un control mágico del mundo. Él la define como un “área de omnipotencia” que no sólo es producto de la creencia infantil, sino también de la complicidad de los adultos; se sustenta sobre todo por la “preocupación materna primaria” y la atención adaptativa que proporciona el mundo adulto. En la teoría de Winnicott de la fase transicional, los bebés van viéndose “abandonados” gradual y necesariamente por su entorno adaptativo: quedan expuestos de forma gradual a su dependencia del mundo exterior preexistente y a su determinación. Esta fase es suavizada por

¹¹ Véase, por ejemplo, D.W. Winnicott: “The Use of an Object”, *International Journal of Psycho-Analysis*, núm. 50, 1969, pp. 711-716.

los “objetos transicionales”: objetos de inversión emocional a la vez encontrados y hechos, que están a la vez adentro y afuera, que son a la vez subjetivos y objetivos, y que pertenecen a la vez a la realidad interior y a la realidad exterior. Gracias a este estadio transicional, el bebé pasa de relacionarse mágicamente con objetos internos introyectados a una relación manual con objetos que se hallan fuera del yo: objetos “no-yo” que “el individuo ha decidido reconocer (con gran dificultad y aun con dolor)”. Lo “verdaderamente exterior [está] fuera del alcance del dominio mágico. Para dominar lo que está afuera es preciso *hacer* cosas, no sólo pensar o desear.”¹² Es en este estadio transicional –no en el de relación con el objeto exterior del *hacer*– donde Winnicott sitúa la experiencia cultural. En esto parece estar de acuerdo con Freud, quien en “Los dos principios del funcionamiento mental” (1911) aventuró que el arte lleva a cabo una reconciliación de la fantasía y la realidad de un modo particular: los artistas abandonan la realidad por la fantasía, pero luego encuentran una manera de regresar de la fantasía a la realidad moldeando la fantasía en una nueva clase de realidad. Según Freud, los artistas hacen esto sin “crear alteraciones auténticas del mundo exterior”. En cambio, sugiere, la fantasía se realiza con el reconocimiento y la complicidad de los que comparten la insatisfacción del artista con la realidad, una insatisfacción que es ella misma parte de la realidad.

Es evidente que Bourdieu leyó a Freud. Gracias a unas cuantas citas sabemos que leyó a Klein. Estoy convencida de que también leyó a Winnicott. En *La distinción*, Bourdieu describe “la suspensión y el aplazamiento de la necesidad económica” y la “distancia objetiva y subjetiva” de la determinación que caracteriza la disposición estética, y la asocia con “la relación de la infancia con el mundo”. Y añade entre paréntesis algo que suena bastante como una referencia a la omnipotencia infantil: “todos los niños comienzan su vida como burgueses, en una relación de poder mágico sobre los otros y, a través de ellos, sobre el mundo”.¹³

Desde estas perspectivas psicoanalíticas, la cuestión no es si la autonomía artística constituye sólo un invento del narcisismo y la pretenciosidad artísticos o si es una estructura social objetiva. Desde una

¹² D.W. Winnicott, “Playing: A Theoretical Statement”, en *Playing and Reality*, Londres, Tavistock Publications, 1971, p. 40. Edición en español: “El juego: exposición teórica”, en *Realidad y juego*, Barcelona, Gedisa, 1993, p. 64.

¹³ Bourdieu, *La distinción*, *op. cit.*, p. 51.

perspectiva freudiana o kleiniana la cuestión sería si las construcciones de la autonomía artística, y tal vez las de la crítica, cumplen funciones defensivas mediante mecanismos de negación, escisión, exteriorización, idealización y omnipotencia (entre otros), que repelen las demandas e intrusiones del exterior –así como aquellos conflictos, sociales o psicológicos, donde hay involucradas experiencias afectivas– y reniegan de nuestras partes malas y las expulsan más allá de los límites del campo, práctica o yo idealmente autónomos. Semejantes construcciones defensivas de la autonomía sólo servirán para reproducir esos conflictos, como síntomas y quizá sobre todo como contradicciones, y para resguardarlos de un compromiso potencialmente transformador. Desde la perspectiva apuntada por Winnicott, la cuestión sería saber si las construcciones de la autonomía y los rechazos estéticos de las dependencias y los determinismos están al servicio de unas necesidades anacrónicas de control mágico que, de hecho, nos inhabilitan para el poder que buscamos en el mundo exterior; excepto, tal vez, mediante la complicidad con quienes ostentan el poder en ese mundo.

¿O acaso las construcciones de la autonomía artística pueden facilitar una reelaboración de esos conflictos? ¿Es capaz el marco artístico, igual que el marco psicoanalítico (con el que guarda paralelismos), de replantear las conocidas pautas de existir, relacionarse, pensar, comportarse y, en especial, de juzgar, y de ese modo hacer también que emerjan nuevas relaciones y experiencias? ¿O es posible considerar las construcciones de la autonomía artística como un espacio transicional a través del cual el trauma potencial representado por el mundo preexistente y sobredeterminante puede ser negociado en un proceso de desarrollo y transformación potencial?

Desde estas perspectivas psicoanalíticas, la autonomía y la agencia transformativas solamente pueden desarrollarse aceptando la dependencia y los determinismos. Es decir, con la capacidad de tolerar la ansiedad provocada por la dependencia y con una relajación de los mecanismos defensivos que empleamos para sobrellevar esa ansiedad, para sanar el enorme insulto a nuestro narcisismo que es el mundo preexistente, y para diferir la difícil tarea –muchas veces dolorosa y realizable sólo en pequeña medida–, de introducir cambios en nuestras realidades psíquica y social. Y me gustaría suponer que esta forma de autonomía nos permitiría asimismo escapar de las homologías cómplices con el privilegio económico y el poder no tan mágico de la burguesía adulta.

BIOGRAFÍA Y BIBLIOGRAFÍA

BIOGRAFÍA

El trabajo de Andrea Fraser es una investigación en proceso sobre qué es lo que esperamos del arte. Desde mediados de los ochenta Fraser ha utilizado la performance, el video, el texto y una variedad de otras formas para indagar en las motivaciones de artistas, coleccionistas, galeristas, patrones y público. A partir de aproximaciones *site-specific* y basadas en las investigaciones que aunaban el conceptualismo con los estudios feministas sobre subjetividad y deseo, su visión de la crítica institucional enraíza en el principio psicoanalítico de que uno solo puede establecer estructuras y relaciones cuando se producen, es decir, de forma inmediata.

Se han presentado retrospectivas de su trabajo en el Kunstverein de Hamburgo (2003), el Museum Ludwig de Colonia (2013), el Museum der Moderne en Salzburgo (2015), el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (2016) y el Museo Universitario Arte Contemporáneo – MUAC en Ciudad de México (2016). Ha escrito, entre otros, *Andrea Fraser: Works 1984-2003* (2003); *Museum Highlights: The Writings of Andrea Fraser* (2005), *Texts, Scripts, Transcripts* (2013) y *Andrea Fraser* (2015). Actualmente es profesora de Nuevos Géneros en el departamento de arte de la Universidad de California (UCLA) y profesora invitada en el Programa de Estudios Independientes del Whitney Museum of American Art.

BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA*

Libros (selección por orden alfabético de autores)

Breitwieser, Sabine (ed.), *Andrea Fraser*, Salzburgo, Museum der Moderne Salzburg/Ostfildern, Hatje Cantz, 2015 [cat. exp.].

* Los asteriscos indican que los textos se reproducen en español en esta publicación.

- Cugini, Carla (ed.), *Andrea Fraser. Texte, Skripte, Transskripte*, Colonia, Museum Ludwig/Verlag der Buchhandlung Walter König, 2013 [cat. exp.].
- Dziewior, Yilmaz (ed.), *Andrea Fraser, Works: 1984 to 2003*, Hamburgo, Kunstverein Hamburg/Colonia, DuMont Verlag, 2003 [cat. exp.].
- Fraser, Andrea, *Woman 1/Madonna and Child 1506-1967*, Nueva York, Andrea Fraser, 1984.
- (ed.), *Aren't they lovely?*, Berkeley, Universidad de California, Berkeley Art Museum y Pacific Film Archive, 1992 [cat. exp.].
- , *Eine Gesellschaft des Geschmacks*, Múnich, Kunstverein München, 1993 [cat. exp.].
- , *Bericht*, Vienna: EA-Generali Foundation, 1995 [cat. exp. en alemán e inglés].
- , *Student Show: Selections, Lists, Awards, Announcements*, Filadelfia, Moore College of Art and Design, 1997 [cat. exp.].
- , *Museum Highlights: The Collected Writings of Andrea Fraser*, Alexander Albero (ed.), Cambridge/Londres, The MIT Press, 2005.*
- , *Andrea Fraser: de la crítica institucional a la institución de la crítica*, México, Siglo XXI/UNAM/UAM/Palabra de Clío/MACBA, 2016.*
- Watson, Scott (ed.), *Exhibition. Andrea Fraser*, Vancouver, Morris and Belkin Art Gallery, 2004 (con textos de Andrea Fraser, Isabelle Graw, James Meyer y John Miller) [cat. exp.].

*Textos y proyectos de publicación de la artista
(selección por orden cronológico)*

- “In and Out of Place”, *Art in America*, vol. 73, núm. 6 (junio de 1985), pp. 122-129.*
- “On the Post-Partum Document: A Review”, *Afterimage*, vol. 13, núm. 6 (marzo de 1986), pp. 6-8.
- “Investigations 1986: Allan McCollum”, *Investigation*, núm. 18, Filadelfia, The Institute of Contemporary Art, 1986 [cat. exp.].
- “Damaged Goods Gallery Talk Starts Here”, *Art Paper* (marzo de 1988), pp. 12-15.
- “Individual Works”, *Faces: Journal d'architecture*, núm. 9 (primavera de 1988), pp. 26-29 (traducción de Marie-Claude Schillinger).
- “Creativity = Capital”, *Allan McCollum*, Colonia, Verlag der Buchhandlung Walther König, 1988, pp. 7-10/13-16 [cat. exp.].
- “Individual Works”, *Individual Works*, Nueva York, John Weber Gallery, 1988.
- “Notes on the Museum's Publicity”, *Lusitania*, vol. 1, núm. 3 (otoño de 1990), pp. 49-53.
- “Museum Highlights: A Gallery Talk”, *October*, núm. 57 (verano de 1991), pp. 104-122.*
- “Another Kind of Pragmatism”, *Forum International*, núm. 11 (enero/febrero de 1992), pp. 64-67.

- “Reden u.a. auf der Documenta IX”, *Texte zur Kunst* (octubre de 1992), pp. 62-64.
- “An Artist’s Statement”, en Ine Gevers (ed.), *Place Position Presentation Public*, Maastricht: Jan van Eyck Akademie, 1993, pp. 60-70 [cat. exp.].*
- “Two Audio Installations: Garden Program, Pavilion Program”, *Stellvertreter Representatives Rappresentanti*, Venecia, 45 Bienal de Venezia/Viena, Bundesministerium für Unterricht und Kunst, 1993, pp. 176-222 [cat. exp.].
- “Notes sobre la condició pública del museu”, *Els límits del museu*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1994, pp. 114-117 [cat. exp.].
- “Prospecte preliminar”, *Els límits del museu*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1994, pp. 118-125 [cat. exp.].
- “‘Services’: A Proposal for an Exhibition and a Topic of Discussion” (con Helmut Draxler), en Beatrice von Bismark, Diethelm Stoller, Ulf Wuggenig (eds.), *Games, Fights, Collaborations: Art and Culture Studies in the Nineties*, Stuttgart, Hatje Cantz, 1996, pp. 196-197.
- “‘Services’: Working Group Program at the Kunstraum der Universität Lüneburg” (con Helmut Draxler), en Beatrice von Bismark, Diethelm Stoller, Ulf Wuggenig (eds.), *Games, Fights, Collaborations: Art and Culture Studies in the Nineties*, Stuttgart, Hatje Cantz, 1996, p. 197.
- “‘Services’: A working-group exhibition”, en Beatrice von Bismark, Diethelm Stoller, Ulf Wuggenig (eds.), *Games, Fights, Collaborations: Art and Culture Studies in the Nineties*, Stuttgart, Hatje Cantz, 1996, pp. 210-213.
- “What’s Intangible, Transitory, Mediating, Participatory and Rendered in the Public Sphere?”, *October*, núm. 80 (primavera de 1997), pp. 111-116.*
- “The Writing of: Andrea Fraser über Simon Leung, Dorit Margreiter, Nils Norman, Mathias Poledna, ‘The Making of’ Generali Foundation, Wien”, *Texte zur Kunst*, núm. 30 (junio de 1998), pp. 179-182.
- “Inaugural Speech”, en Sally Yard (ed.), *InSITE97: Private Time in Public Space*, San Diego/Tijuana: InSITE97, 1998, pp. 68-71.*
- “Artist’s Project: Talking to Art Matters”, en July Ault, et al. (eds.), *Art Matters: How the Culture Wars Changed America*, Nueva York, New York University Press, 1999, pp. 24-31.
- “How to provide an Artistic Service: An Introduction”, *Adaweb* (febrero de 2001), <<http://adaweb.walkerart.org/dn/a/enfra/afraaser1.html>> (10 de abril de 2015).*
- “A ‘Sensation’ Chronicle”, *Social Text*, vol. 19, núm. 2/67 (verano de 2001), pp. 127-156.
- “Official Welcome”, *The MICA Foundation Newsletter*, vol. 1, núm. 2 (otoño de 2001), pp. 1-5.*
- “‘To quote,’ say the Kabyles, ‘is to bring back to life’”, *October*, núm. 101 (verano de 2002), pp. 7-11.*
- “Polyphony of Voices, Bunkier Sztuki, October 2002: Remarks”, *Critical Quarterly*, vol. 45, núm. 4 (diciembre de 2003), pp. 139-142.
- “A Museum is not a business. It is run in a business-like fashion”, en Melanie

- Townsend (ed.), *Beyond the Box: Diverging Curatorial Practices*, Banff: The Banff Center Press, 2003, pp. 109-122.
- “From the Critique of Institutions to an Institution of Critique”, *Artforum International*, vol. 44, núm. 1 (septiembre de 2005), pp. 278-286.*
- “Was ist Institutionskritik?”, *Texte zur Kunst*, núm. 59 (septiembre de 2005), pp. 86-89.
- “Art at the Intersection of Social Fields”, en John R. Hall, Blake Stimson, Lisa Tamiris Becker (eds.), *Visual Worlds*, Londres, Routledge, 2005, pp. 71-90.
- “Isn’t this a Wonderful Place? (A Tour of a Tour of the Guggenheim Bilbao)”, en Anna Maria Guasch, Joseba Zulaika (eds.), *Learning from the Bilbao Guggenheim*, Reno, Center for Basque Studies, University of Nevada, 2005, pp. 37-58.*
- “Why Does Fred Sandback’s Work Make Me Cry?”, *Grey Room*, núm. 22 (invierno de 2006), pp. 30-47.*
- “Psychoanalyse oder Sozioanalyse. Rereading Pierre Bourdieu”, *Texte zur Kunst*, núm. 17, año 68 (diciembre de 2007), pp. 76-93.*
- “Procedural Matters. Andrea Fraser on the Art of Michael Asher”, *Artforum International*, vol. 46, núm. 10 (verano de 2008), pp. 374-381.
- “L’1%, c’est moi”, *Texte zur Kunst*, núm. 83 (septiembre de 2011), pp. 114-127 (traducción de Bert Rebhandl).*
- “I am going to tell you what I am not; pay attention, this is exactly what I am”, en Sophie Byrne (ed.), *Museum 21: Institution, Idea, Practice*, Dublín, Irish Museum of Modern Art, 2011, pp. 82-103 [cat. exp.].
- “Über die soziale Welt sprechen...”, *Texte zur Kunst*, núm. 81 (marzo de 2011), pp. 88-94.
- “Autonomy and its Contradictions”, *Open: Cahier on Art and the Public Domain*, núm. 23, 2012, pp. 28-33.*
- “There’s no place like home”, en Elisabeth Sussman, Jay Sanders (eds.), *Whitney Biennial 2012*, Nueva York, The Whitney Museum of American Art/ New Haven, Yale University Press 2012, pp. 28-35, <http://whitney.org/file_columns/0002/9847/andreafraser_theresnoplacelikehome_2012whitneybiennial.pdf> (11 de marzo de 2015).*
- “Andrea Fraser”, en Jessica Loudis (ed.), *Should I go to Grad School?*, Nueva York, Bloomsbury, 2014, pp. 71-75.
- “Institutional critique as a tactic for interrupting the economy”, en Florian Malzacher (ed.), *Truth is Concrete: A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics*, Berlín, Sternberg/Graz, Steirischer Herbst, 2014, pp. 202-205.
- “Performance or Enactment”, en Carola Dertnig, Felicitas Thun-Hohenstein (eds.), *Performing the Sentence: Research and Teaching in Performative Fine Arts*, Viena, Akademie der bildenden Künste/Berlín, Sternberg Press, 2014, pp. 122-127.*
- The V-Girls, “A Conversation with the V-Girls”, *October*, núm. 51 (invierno de 1989), pp. 115-143.
- , “Daughters of the ReVolution”, *October*, núm. 71 (invierno de 1994/1995), pp. 120-140.

Entrevistas y conversaciones con la artista
(selección por orden cronológico)

- Decter, Joshua, "Interview with Andrea Fraser", *Flash Art International* (noviembre/diciembre de 1990), p. 138.
- Weskott, Hanne, "I Provide Services': Ein Gespräch mit Andrea Fraser...", *Artist* (mayo de 1993), pp. 16-21.
- Müller, Christian Philipp, "Andrea Fraser: Auszug aus einem Video-Interview", *Der Standard* (20 de febrero de 1996), p. 20.
- N. N., "Services: Working-Group Discussions", *October*, núm. 80 (primavera de 1997), pp. 117-119 [documento].
- "Andrea Fraser", en Jorge Ribalta (ed.), *Servicio público: Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca/Barcelona, Unión de Asociaciones de Artistas Visuales, 1998, pp. 236-251.
- Simpson, Bennett, "Fantasies of the Knowable Object", *Purple*, núm. 12 (verano de 2002), pp. 114-147.
- Bordowitz, Gregg, "What Do We Want from Art, Anyway? A Conversation", *Artwurl*, núm. 6 (agosto de 2004), <<http://carlosmotta.com/artwurl/pdf/INT026.pdf>> (6 de abril de 2015).
- Praxis (Delia Bajo, Brainard Carey), "Andrea Fraser in Conversation with Praxis", *Brooklyn Rail* (octubre de 2004).
- Kwon, Miwon, "What do I, as an artist, provide?: A Conversation between Andrea Fraser and Miwon Kwon", *Documents*, núm. 24 (invierno de 2004), pp. 30-51.
- Baker, George, "Displacement and Condensation: A Conversation on the Work of Louise Lawler", en Louise Lawler, Philipp Kaiser (eds.), *Louise Lawler and Others*, Ostfildern, Hatje Cantz/Basilea, Kunstmuseum Basel, 2004, pp. 105-143.
- Heiser, Jörg, "Andrea Fraser", en Jörg Heiser (ed.), *Funky Lessons*, Frankfurt, Revolver, 2004, pp. 26-29 [cat. exp.].
- Comer, Stuart, "Art Must Hang: An Interview with Andrea Fraser about the Whitney Independent Study Program", en Mike Sperlinger (ed.), *Afterthoughts: New Writing on Conceptual Art*, Londres, Rachmaninoff's, 2005, pp. 29-42.
- Anastas, Rhea, Gregg Bordowitz, Andrea Fraser, Jutta Koether y Glenn Ligon, "The Artist Is a currency", *Grey Room*, núm. 24 (primavera de 2006), pp. 110-125 [mesa redonda].
- Batalion, Judith, "On and Off the Page: Andrea Fraser in Conversation", *Immediations*, vol. 2, núm. 2 (2009), pp. 78-97.
- Batalion, Judith, "Towards a 'Depth Sociology' School of Acting: An Interview with Andrea Fraser", *Contemporary Theater Review*, vol. 20, núm. 3 (2010), pp. 329-339.
- De Bellis, Vincenzo, "What's Alternative? Alternative to What?", *Mousse Magazine*, núm. 80 octubre/noviembre 2011), pp. 235-239 [inglés e italiano].

- Massara, Kathleen, "Interview with Andrea Fraser about the Whitney Biennial", *Huffington Post* (23 de marzo de 2012), <www.huffingtonpost.com/2012/03/22/interview-with-andrea-fraser_n_1369790.html> (11 de marzo de 2015).
- N. N., "How the Art Market Became a Luxury Goods Business" *Phaidon.com* (27 de marzo de 2012), <<http://de.phaidon.com/agenda/art/articles/2012/march/27/how-the-art-market-became-a-luxury-goods-business/>> (11 de marzo de 2015).
- Batalion, Judith, "High Time for Humor: Andrea Fraser in Conversation with Judith Batalion", en Judith Batalion (ed.), *The Laughing Stalk: Live comedy and Its Audiences*, Anderson, Parlor Press, 2012, pp. 271-278.
- Cardon, Stephanie, "On the Line: Andrea Fraser discusses the personal and the political", *Big Red & Shiny, Our Daily Red* (enero de 2013), <www.bigredandshiny.com/cgi-bin/BRS.cgi?section=article&issue=140&article=2013-00-26-091231317093324056> (11 de marzo de 2015).

ÍNDICE

LA ESCRITURA COMO ACTO <i>Cuauhtémoc Medina</i>	7
I. LA INSTITUCIÓN DE LA CRÍTICA	
DE LA CRÍTICA DE LAS INSTITUCIONES A UNA INSTITUCIÓN DE LA CRÍTICA	13
L'1%, C'EST MOI	26
COMO EN CASA EN NINGUNA PARTE	37
II. VISITAS GUIADAS	
DE VISITA POR EL MUSEO	61
¿PUEDO AYUDARLE EN ALGO?	81
DISCURSO DE APERTURA	94
¿VERDAD QUE ES UN LUGAR MARAVILLOSO? RECORRIDO DE UN RECORRIDO POR EL MUSEO GUGGENHEIM BILBAO	105
III. PALABRAS DE ARTISTA	
DECLARACIÓN DE ARTISTA	137
BIENVENIDA OFICIAL	151
PROYECCIÓN	168
IV. BIENES ESTÉTICOS Y SERVICIOS ARTÍSTICOS	
DENTRO Y FUERA DE LUGAR	183

CÓMO PRESTAR UN SERVICIO ARTÍSTICO. INTRODUCCIÓN	194
¿QUÉ ES INTANGIBLE, TRANSITORIO, MEDIADOR, PARTICIPATIVO E INTERVIENE EN LA ESFERA PÚBLICA?	204
V. SOCIOANÁLISIS Y PSICOANÁLISIS	
“‘CITAR’, DICEN LOS CABILIOS, ‘ES RESUCITAR’”	241
¿POR QUÉ ME HACE LLORAR LA OBRA DE FRED SANDBACK?	248
¿PSICOANÁLISIS O SOCIOANÁLISIS?	267
PERFORMANCE O <i>ENACTMENT</i>	287
LA AUTONOMÍA Y SUS CONTRADICCIONES	295
BIOGRAFÍA Y BIBLIOGRAFÍA	307









