

Como en casa en ninguna parte¹ (2010) —

«Como en casa en ninguna parte» fue escrito en el otoño de 2011 como contribución mía a la exposición de la Whitney Biennial de 2012. El ensayo apareció en el catálogo de la muestra y se publicó igualmente en la página web del Whitney Museum (junto a «El 1%, c'est moi») en forma de pdf descargable. Durante la Bienal el catálogo quedó también instalado, 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 forma de la contribución de Fraser refleja su ya largo interés por el discurso del arte, que abarca para ella 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.

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, 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 insostenibles, por más que me esfuerce en hallar modos de seguir participando.

Escribir este ensayo y la perspectiva de contribuir a la Whitney Biennial de 2012 no supone una excepción. Mientras comienzo a trabajar en este texto, el movimiento Occupy Wall Street se extiende por los Estados Unidos y fuera de ellos. Igual que muchos de la sin duda abrumadora mayoría de los artistas, curadores, 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 1920. Es verdad que el movimiento Occupy 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. 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 hacer frente a su 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 museo Whitney?

Considero amigos míos a unos cuantos de los 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 Whitney Independent Study Program, 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 a nivel mundial. 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 a aumentar el 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 ambos partidos.²

En términos generales está claro que el mundo del arte contemporáneo ha sido un beneficiario directo de esa desigualdad, de la que las desmesuradas recompensas de Wall Street son solo el ejemplo más visible. 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%».³ 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 \$344.000 que en 2009 determinaban el estatus de pertenencia al 1%.⁴

Efectivamente el propio 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 EE.UU. 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.⁵ A todos los niveles del mundo 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.⁶

Y no son solo los grandes museos y el mercado del arte los que se han beneficiado de las enormes concentraciones de riqueza surgidas con la desigualdad estos últimos decenios. 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 artista. Habida cuenta del sistema estadounidense de concesión de deducciones de impuestos por las aportaciones hechas 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 además ha ido creciendo en paralelo al valor de mercado de las obras de arte donadas a los museos.⁷

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 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 social⁸ 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 solo 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 antes bien 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 solo parecen acrecentarse con ellas.

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 sus 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 quienes participan en esos subcampos pueden efectivamente escapar de algunas de las 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 jugar 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 existe 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 solo lo que críticos, curadores, 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 jugar 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 instituciones, 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 Whitney Biennial) que ofrecen a la comparación prácticas incomparables.

No es tan solo el carácter inmaterial del discurso del arte lo que lo predispone a esta función y modo de operación. 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, mientras que 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. 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 en el discurso artístico a elementos de un sistema más simbólico que práctico, interpretadas 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 él mismo se presenta en contraposición a otros marcos teóricos.⁹

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.¹⁰ Resulta tal vez aún más pernicioso que, con frecuencia, en el discurso del arte nosotros reproducimos 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.

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?¹¹

Entre los objetivos del trabajo de Bourdieu sobre los campos culturales está el desarrollo de 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 inmanentes y a las que ven el arte únicamente como una manifestación de fuerzas sociales, económicas y psicológicas. Aquí y en 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. Más bien sugiere él que esta negación (*dénégation* en francés) de lo social y su determinación es central al arte y a su discurso y puede incluso que sea la lógica genuina de los fenómenos artísticos mismos, y que, por lo tanto, 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, es correlato de 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).¹² De 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».¹³ 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 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 este 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, me parece a mí que en muy 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 llegado el momento de 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».¹⁴ Como tal, la negación funciona como un mecanismo de defensa que produce una contradicción a nivel de discurso, que manifiesta pero igualmente 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 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»,¹⁵ 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 solo como aquello que Bourdieu llamó una vez «intereses específicos altamente sublimados y contemplados bajo su mejor cara»,¹⁶ encuadrados como objetos de indagación o experimentación; compromisos intelectuales o artísticos cuidadosamente separados de los muy materiales compromisos económicos y emocionales que tenemos con lo que hacemos, y de las muy reales estructuras y relaciones 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 el 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 la negación artística que describía Bourdieu funciona en efecto defensivamente, 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 complicidad 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 valorado en menos dentro de sus presurosas 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».

Me parece cada vez más 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 solo 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 respuesta. Quizá ocurre que cualquier forma de acción, por muy ineficaz, ilusoria o modesta que sea, es preferible a la angustia 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 estos, 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 estamos

produciendo y reproduciendo en las actividades mismas de hacer arte y vérnoslas 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 curadores. 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, del mismo modo 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 solo 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 son, de esas relaciones e intereses nuestros en ellas, las que se nos induce a reconocer o considerar, y cuáles las que se nos hace 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 solo una maniobra defensiva. 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 solo del juicio, sino también del

pensamiento. Tal vez fuera en esto lo que Bourdieu tenía en mente cuando, tras referirse a la negación «en sentido freudiano», pregunta «si no será el trabajo sobre la forma lo que hace posible la anamnesis parcial de estructuras profundas y reprimidas»; si los artistas y los escritores no serán «impulsados a actuar como medio de las estructuras (sociales y psicológicas) que luego alcanzan la objetificación», pasando a través de ellos y de su obra mediante «palabras inductivas» y «cuerpos conductivos» además de unas «pantallas más o menos opacas». Y puede ocurrir que no sea la capacidad del arte para «desvelar a la vez que vela» y para «producir un “efecto de realidad” desrealizante»¹⁷ lo único que facilita el reconocimiento y 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 cuidadosa 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».¹⁸ En este, como dijo en otra ocasión, «la categoría de contrarios y contradictorios [...] simplemente se pasa por alto».¹⁹ Soñar, imaginar, pensar, decir, escribir, 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, representante de un estado afectivo o fuerza, como un objeto importante para nosotros o una relación intrasubjetiva o intersubjetiva en 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 solo 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 objetificación— 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 juega 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».²⁰ Lejos de juzgar la negación, y las contradicciones manifiestas a las que esta 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.

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.

Notas

1. 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 (incluido en esta recopilación); «“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*, 81 (marzo de 2011), pp. 153-158. Doy a las gracias a Rhea Anastas, Thyrza 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.
2. 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 a algunas de las actividades financieras y políticas de los principales coleccionistas, véase mi ensayo «L'1%, c'est moi».

3. William N. Goetzmann, Luc Renneboog y Christophe Spaenjers: «Art and Money», *Yale School of Management Working Paper No. 09-26*, Yale School of Management, 28 de abril de 2010.
4. Damien Hirst, quien según el *Sunday Times* londinense era dueño de una fortuna de £215 millones 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 \$1.000 millones 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 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, <http://www.taxfoundation.org/news/show/250.html#table7>.
5. Según *Newsweek*, en 2010 los directores ejecutivos mejor pagados en el sector sin ánimo de lucro eran los dirigentes de entidades culturales, con Zarin Mehta de la New York Philharmonic (\$2,6 millones de retribución anual total) y Glenn Lowry del Museum of Modern Art (\$2,5 millones) 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 EE.UU. de 185 a 1 (<http://www.stateofworkingamerica.org/charts/view/17>).
6. 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 huelga prolongada.
7. Según el ex ministro de Trabajo Robert Reich, las desgravaciones por donativos con fines benéficos supusieron en 2007 un total de \$40.000 millones 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 el sector no lucrativo no se ha desarrollado en EE.UU. 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 EE.UU. desde los años ochenta y que nos han conducido a nuestra más reciente época dorada, al *boom* museístico... y a la recesión.

8. Según Charity Navigator las donaciones a fines culturales aumentaron un 5,6% en 2010, mientras que las donaciones relacionadas con la salud solo subieron el 1,3% y las de atención humanitaria no tuvieron ningún incremento.
<http://www.charitynavigator.org/index.cfm?bay=content.view&cpid=42>
9. 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),
<http://artforum.com/inprint/issue=200806&id=20388>.
10. Por supuesto que mi propia obra no se libra de este reproche.
11. Pierre Bourdieu: *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field* [1992]. Stanford, CA: University of Stanford Press, 1996, p. 3; se cita por la traducción castellana: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995, p. 20.
12. Véase Pierre Bourdieu: «The Field of Cultural Production, or: The Economic World 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; hay traducción castellana 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 Veintiuno, 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 solo *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.

13. Pierre Bourdieu: *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste* [1979]. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984, p. 54; se cita por la traducción castellana: *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1999, pp. 51 y 53.
14. Sigmund Freud: «La negación» [1925], se cita por la edición de *Obras completas*, XIX, *El yo y el ello y otras obras*. Buenos Aires: Amorrortu, 1992, p. 254.
15. Freud: «La negación», op. cit., pp. 254-255.
16. Bourdieu, *La distinción*, op. cit., p. 237.
17. Bourdieu: *Las reglas del arte*, op. cit., p. xxx.
18. Freud: «La negación», op. cit., p. 257.
19. Sigmund Freud: *La interpretación de los sueños* [1900], p. xxx.
20. Freud: «La negación», op. cit., p. 253.