

EN EL CAMPO ARTÍSTICO CONTEMPORÁNEO: NUEVAS APARIENCIAS, VIEJAS DESIGUALDADES

Lourdes Méndez

La carta que el artista Hassan Musa dirigió al comisario de la exposición *Partage d' exotisme* (Lyon, 2000), para explicarle por qué había decidido no participar en ella, nos interpela:

“Yo, artista nacido en África [...], sé que las únicas ocasiones que me han permitido presentar mi trabajo en público, fuera de África, son ocasiones de tipo ‘étnico’ en las que otros me atribuyen el rol del “otro africano” [...] Esa situación que no carece de ambigüedad me da la impresión de ser un secuestrado de esa máquina extraña que integra a los artistas nacidos en África en el mundo del Arte, a la par que les excluye en una categoría aparte. Cuando digo que los artistas africanos no son una categoría aparte eso les extraña más a los observadores europeos que a los amigos artistas nacidos en África, quizás porque los artistas nacidos en África no se reconocen como artistas africanos más que con relación a Europa. [...] Yo, artista nacido en África [...], pienso que a lo que se le llama arte africano contemporáneo no es más que una posible evolución de la tradición europea y que, si en nuestra época, se favorece la producción artística de los africanos en lugar de la de los esquimales o la de los amerindios, eso no se debe a la calidad artística de la producción africana sino más bien a las circunstancias de la evolución del pensamiento estético europeo”

La carta de Hassan Musa ilumina el núcleo duro de un campo artístico en el que, bajo nuevas apariencias de mestizaje, persisten viejas desigualdades. Desigualdades que no son ajenas a la vigencia de un régimen de valoración y consagración del artista basado sobre la asunción de las nociones románticas de genio, innovación, inspiración y vocación. A lo largo del siglo XX, dicho régimen lo defendieron críticos, marchantes y artistas y, al imponerse, se crearon las nuevas condiciones que hicieron posible

aprehender a cada artista en términos de absoluta singularidad. En las sociedades occidentales esto permitió reelaborar la figura del artista, e impidió percibir como artistas de genio tanto a las artistas, como a los creadores de las denominadas sociedades “primitivas”. A la par que esto sucedía, en el ámbito de la estética, entendida como régimen de identificación del arte, la transformación más radical se produjo cuando las vanguardias modificaron lo que Occidente concebía como arte obligando a revisar las teorías que habían servido para pensar el arte, la obra de arte y el “ser artista”. Dos casos ilustran esa transformación. El primero remite a 1928 y a una obra de Brancusi; el segundo a 1964 y a una obra de Warhol.

Dos casos que vienen al caso y una apertura planetaria

En 1928 tuvo lugar el proceso de Brancusi contra los Estados Unidos, proceso motivado por el siguiente hecho. Cuando en 1926 llegó a Nueva York su obra *Oiseau dans l' espace*, los aduaneros decidieron no exonerarla de impuestos porque no era una obra de arte. Sólo mencionaremos aquí a los argumentos del abogado de los Estados Unidos para defender que *Oiseau...* no era una obra de arte. El abogado se preguntó dos cosas: “si esa obra podía haber sido fabricada por un obrero, y si (*su realización*) requería poseer ‘competencia artística’ ”(Edelman, 2001: 83). Para él, el problema era el siguiente: “o bien un hábil metalúrgico hubiera podido fundirla, pulirla, etc., y entonces era el resultado de un simple saber hacer -y por lo tanto no era original- o bien sólo un artista hubiera podido fabricarla, en cuyo caso era original”(id.: 83). Asumiendo los criterios dominantes en las artes de la época, contra los que combatían las vanguardias, el abogado afirmó que *Oiseau...* no podía ser una obra de arte: 1) porque podría haberla realizado cualquier hábil artesano carente de competencia artística y sin intencionalidad

estética; 2) porque Brancusi no era un artista o, si lo era, era un artista marginal ya que sólo él creaba obras semejantes; y 3) porque el objeto no se parecía en nada a un pájaro.

El proceso tuvo lugar cuando las vanguardias estaban cuestionando los cánones artísticos, lo que sin duda influyó en que los jueces decidieran que “había que extender la noción de obra de arte más allá de las fronteras tradicionales, incluyendo formas de arte recientes”(Heinich, 1996: 670). Para el derecho, *Oiseau...* era una obra de arte y ese veredicto benefició a Brancusi y a aquellos artistas, varones y occidentales, que inspirándose en el arte “primitivo”, fueron los artífices de las vanguardias. El veredicto supuso la victoria del arte moderno y la de la nueva figura de artista, una victoria y una figura etnocéntrica y androcéntricamente sesgadas (Méndez, 2009).

A medida que avanza el siglo XX, cambia “la escala de los intercambios, la rapidez de los desplazamientos [...], se descubrirá a los artistas latinoamericanos, indios, aborígenes australianos. [...] Esta situación de apertura planetaria plantea nuevas cuestiones [...] sobre las relaciones que pueden establecerse, [...] entre, precisamente, los *otros y nosotros*” (Michaud, 1999: 71-5). Además, la situación de apertura planetaria permite que se consolide un mercado internacional del arte; que se articule una red internacional de galerías, instituciones, agentes y eventos expositivos itinerantes; y que pueda constatarse que los agentes sociales “encargados de descubrir, seleccionar y valorizar a los artistas y a las obras de arte obtienen su autoridad de su reconocimiento por parte del *main stream* occidental. [...] Las redes constituidas parecen perpetuar la hegemonía del núcleo central y controlar la elaboración de los valores y las reputaciones” (Moulin, 2003: 106-7).

Aunque similar al caso Brancusi, el de las cajas *Brillo* de Warhol tiene lugar en una década marcada por “la aparición incesante y rápida de nuevas corrientes que marcan incontestablemente una etapa decisiva en la génesis del arte

contemporáneo”(Jimenez, 2005: 78). Cuando en 1964 Warhol fabrica sus cajas *Brillo* y pretende exponer la obra en Canadá, le sucede lo mismo que a Brancusi: los aduaneros deciden que como no es una obra de arte debe pagar las tasas correspondientes. Sin embargo, en lo que concierne al campo artístico la pregunta que se plantea es “por qué los de Brillo no pueden fabricar arte, y por qué Warhol no puede *más que* hacer obras de arte”(Danto, (1964) [1988]: 193). Para Danto Warhol, artista reconocido, se había tomado el trabajo de mimetizar el modelo y de fabricarlo manualmente. Existiría así un proyecto y una intención pero eso no era suficiente ya que lo que diferencia “a una caja de Brillo de una obra de arte que consiste en una caja de Brillo, es una cierta teoría del arte. Es la teoría la que la hace entrar en el mundo del arte, impidiéndole ser el objeto real que es”(id.: 95). Y esa cierta teoría del arte la elaboran especialistas, mayoritariamente varones y occidentales, que ocupan posiciones dominantes en un campo artístico “planetario”.

Desigualdades que persisten en el campo artístico

Pensar en términos de “campo” significa pensar relacionadamente y retener que existen relaciones objetivas, independientes de las voluntades individuales. Cualquier campo de actividad es una configuración de relaciones objetivas entre posiciones. La noción de campo artístico, acuñada por Bourdieu, designa la trama de relaciones objetivas que existe entre las posiciones que en él ocupan sus principales agentes. La noción desmitifica la extendida creencia en la autonomía del arte, insiste en los agentes implicados en su producción, y desvela la falacia de la singularidad del genio artístico. Es en el campo artístico en el que se relacionan artistas, comisarios, coleccionistas, marchantes, críticos y teóricos del arte, galeristas y gestores culturales. Cada uno de esos agentes ocupa en él una posición, y desarrolla prácticas específicas, mediatizadas

por una red de instituciones públicas y privadas que no siempre han existido. Dicho campo, insiste Bourdieu, es un “sistema de relaciones objetivas entre esos agentes (artistas, galeristas, críticos, marchantes, comisarios de exposiciones, teóricos del arte...) o esas instituciones (por ejemplo, museos, gustos estéticos legítimos), y lugar de luchas por el monopolio del poder de consagración, donde se engendran constantemente el valor de las obras y la creencia en ese valor” (1977:7). El sociólogo también define un “campo de producción restringido”, interesado por la elevación del valor simbólico y por la acumulación de capital cultural, que no se preocupa ni por el lucro económico ni por el público puesto que su audiencia es la de los productores culturales. Es en este punto en el que puede establecerse un diálogo entre la teoría de Bourdieu y la de Bowness (1989).

Para Bowness en el campo artístico funcionan cuatro círculos de reconocimiento claramente jerarquizados que, aunque no actúan simultáneamente, se retro-alimentan. Cuatro círculos que no son ajenos ni a los valores de sexo/género, ni a la etnicidad o a la posición de clase de los agentes. El primero de ellos, -a nuestro entender equivalente al campo de producción restringido bourdieusiano- es el más restringido y lo componen los y las artistas. Al igual que en los otros tres, en él se emiten juicios sobre las obras que no remiten en exclusiva, aunque así se afirme, a cuestiones puramente intra-estéticas o artísticas. Ese círculo es de gran importancia para los y las artistas puesto que es en él en el que logran el reconocimiento de sus pares. El segundo lo componen marchantes y coleccionistas que, en contacto con los y las artistas, llevan a cabo transacciones económicas que conciernen a sus obras. El tercero está constituido por expertos -críticos, comisarios de exposiciones, conservadores de museos-, a menudo vinculados a instituciones públicas, y temporal y espacialmente distanciados de los y las artistas. Y el cuarto lo forma el heterogéneo público que a través de galerías,

exposiciones, museos, accede a las obras y, a veces, a los y las artistas que las han producido. Pero el público no es una instancia legitimadora puesto que la legitimación ya se ha llevado a cabo en los tres primeros círculos. Lo que se le propone al público es aquello que los expertos, haciendo uso de ciertas teorías del arte, ya han legitimado como tal. Bowness presta mucha atención a cómo se articula espacial y temporalmente la construcción de las reputaciones artísticas en la modernidad, articulación especialmente importante para las artistas occidentales y para los otrora “primitivos” y hoy “étnicos”.

En el campo artístico del siglo XX, si algo caracterizó a los y las artistas occidentales es que pretendían distanciarse de las definiciones dominantes de lo que era o no era arte. Al hacerlo, creaban obras que no podían emerger como tales (ni ellos o ellas como artistas) si se les aplicaban los criterios de apreciación vigentes. El reconocimiento artístico de esas obras y artistas exigía, como en su día exigió el arte de las vanguardias, la superación de dichos criterios y su sustitución por otros. Mientras que esto sucedía, el efecto práctico de la permanencia de los anteriores criterios de apreciación fue el rechazo de esas obras y artistas por parte de un público que, de todos modos, no está legitimado para emitir juicios artísticos normativos. El rechazo inicial hacia las nuevas obras y artistas forma “parte de la obra misma [...] (*puesto que*) el trabajo del artista reposa sobre la trasgresión de las fronteras cognitivas que definen lo que puede ser percibido o no como arte”(Heinich,1998:78). Por su parte, críticos, comisarios marchantes y coleccionistas ocupan en el campo artístico el rol inverso al de los y las artistas y “su tarea consiste en integrar [...] lo que ha sido concebido para transgredir fronteras, ampliando las fronteras del ámbito artístico a objetos o actos que tradicionalmente no eran relevantes”(79). Una tarea de integración que, en lo que

respecta a las artistas y a sus obras, y a los “étnicos” y las suyas, todavía parece resultarles problemática. He aquí dos ejemplos que lo muestran.

En una investigación con base estadística realizada en Francia la socióloga Moulin demuestra que la clase y el sexo intervienen decisivamente en el reconocimiento de artistas y obras. El mayor grado de visibilidad lo obtienen los artistas de origen social alto, con estudios universitarios de bellas artes, y que poseen una amplia red de conocidos socialmente bien situados, y el menor, las artistas. Para ella, por “influencia de la formación recibida [...], y/o por la interiorización de la imagen social tradicional de la feminidad artística [...], sus prácticas artísticas y sus opciones estéticas contribuyen a alejarlas del nivel más alto de éxito social” (Moulin, 1992: 282), nivel que requiere que las artistas aseguren “su presencia en la escena artística”(í.d.: 287) participando en exposiciones colectivas e individuales, nacionales e internacionales. A nuestro entender no son las prácticas y las opciones estéticas de las artistas las que les impiden alcanzar altos niveles de éxito, sino el cómo interpretan dichas prácticas y opciones los agentes legitimadores que actúan en el campo artístico.

El otro ejemplo que muestra la persistencia de las viejas desigualdades en el campo artístico lo proporciona el “Kunstkompass”, herramienta que, desde 1970, se utiliza como indicador del valor de la reputación de la que gozan los artistas. Su objetivo es establecer anualmente el listado de los cien artistas más reconocidos y, para lograrlo, se recurre a un jurado informal compuesto por críticos de arte, directores de museos y grandes coleccionistas privados. Son los juicios de esos especialistas, unidos a los datos extraídos de las reseñas sobre tal o cual artista publicadas en las grandes revistas internacionales de arte, a la participación de los y las artistas en grandes eventos expositivos con proyección internacional como la Documenta de Kassel o la Bienal de Venecia, y al hecho de que expongan individualmente en grandes museos o centros de

arte, los que se utilizan para establecer el palmarés de artistas. En 2001 ningún artista del Estado español formaba parte de dicho palmarés, copado por artistas de Estados Unidos y Alemania y, en cuanto a las artistas, su presencia no superaba el 10%. Si en 2001 para establecer su calificación el “Kusntkompass” barajaba 10.000 artistas, en 2007 barajaba más de 150.000 lo que, como indica uno de sus responsables, impide que los profesionales del arte puedan tener una visión de conjunto de las carreras de todos ellos, visión que “una máquina sí puede tener”. Y es esa máquina la que en 2007 mantenía el mismo porcentaje que en 2001 de artistas mujeres entre los cien primeros puestos del ranking. Los dos ejemplos expuestos permiten, como mínimo, plantear una hipótesis: la de que quienes controlan el campo artístico son varones occidentales de nacionalidad estadounidense, alemana o británica que reproducen un marco conceptual que hace difícil legitimar a las artistas, a los artistas étnicos y, por extensión, a sus obras.

Aunque es cierto que en la actualidad, “el ámbito del arte se deja polarizar mucho menos que antes por focos que, como Nueva York, han sido tanto económicos como creativos [...], que el espacio del arte contemporáneo es un espacio elástico en el que el microcosmos deviene macrocosmos, y a la inversa. Se pasa de universos extremadamente personales [...], a conglomerados de todos esos universos en exposiciones que, cada vez más, mezclan artistas que representan a todas las civilizaciones” (Millet, 2006: 85-6); no es menos cierto que, en el marco de esa nueva realidad, “las obras expuestas en las grandes instituciones atestiguan claramente, por poco que se esté atento a la nacionalidad de los artistas, fuertes desigualdades entre países” (Quemin, 2002: 44). Si además de la nacionalidad del artista se presta atención a su sexo, también se constata que son las obras de los artistas, y no las de las artistas, ni las de los ‘étnicos’, las que ocupan gran parte del panorama expositivo en esas grandes instituciones.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Bourdieu, P. (1977): “La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 13:13-45.
- Bowness, A. (1989): *The Conditions of Success*. Thames & Hudson. London.
- Danto, A. (1988) [1964]: “Le monde de l’ art”, en Lories, D. (ed). *Philosophie analytique et esthétique*. Méridiens/Klincksieck. Paris.
- Edelman, B. (2001): *L’ adieu aux arts. 1926: L’ affaire Brancusi*. Aubier. Paris.
- Heinich, N. (1996): “ ‘C’ est un oiseau!’. Brancusi vs Etats Unis, ou quand la loi définit l’art”. *Droit et Société*, 34 :649-672.
- (1998): “Des conflits de valeurs autour de l’ art contemporain”, *Le Débat* , 98: 72-86.
- Jimenez, M. (2005): *La querelle de l’ art contemporain*. Gallimard. Paris.
- Méndez, L. (2009): *Antropología del campo artístico. Del arte primitivo [...] al contemporáneo*. Síntesis. Madrid.
- Michaud, Y. (1999): *Critères esthétiques et jugement de goût*. J. Chambon. Nîmes.
- Millet, C. (2006): *L’ art contemporain*. Flammarion. Paris.
- Moulin, R. (1992): *L’artiste, l’institution et le marché*. Flammarion. Paris.
- (2003): *Le marché de l’ art*. Flammarion. Paris.
- Quemin, A. (2002): *L’ art contemporain international: entre les institutions et le marché*. J. Chambon/Artprice. Paris.

