



Produccion artistica y logicas economicas

Séverine Sofio, Simon Borja, Ines Dahn

► To cite this version:

| Séverine Sofio, Simon Borja, Ines Dahn. Produccion artistica y logicas economicas. 2024. <halshs-04861669>

HAL Id: halshs-04861669

<https://shs.hal.science/halshs-04861669v1>

Submitted on 1 Sep 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No
Derivative Works - International License

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA Y LÓGICAS ECONÓMICAS: CUANDO EL ARTE ENTRA EN RÉGIMEN EMPRENDEDOR

Simon Borja, Séverine Sofio



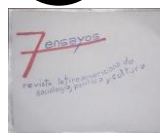
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA Y LÓGICAS ECONÓMICAS: CUANDO EL ARTE ENTRA EN RÉGIMEN EMPRENDEDOR

Simon Borja, Séverine Sofio¹

Traducido por Inés Dahn

Resumen

Alimentado por los numerosos intercambios que tuvieron lugar durante la Escuela de Verano ESSE en 2007, este texto, que quizás se asemeje más al formato de un ensayo que al más “clásico” artículo académico, debe leerse a la vez como un intento de síntesis y como una reflexión programática. El objeto de este work in progress es un análisis de las condiciones sociales de posibilidad de la interpenetración de las lógicas artísticas y económicas (o, más exactamente, del paradigma vocacional y del paradigma neoliberal - volveremos sobre ello), de las modalidades de su difusión y de sus consecuencias en el mundo social. La constatación de esta interpenetración de discursos supuestamente antinómicos no es nueva: planteada hace diez años desde el ángulo de una sociología de la nueva retórica empresarial por Eve Chiapello y Luc Boltanski, fue retomada poco después por Pierre-Michel Menger en el contexto de una reflexión general sobre las transformaciones del mercado de trabajo. Estas dos obras fundamentales han abierto, nos parece, un camino que merece ser retomado hoy, no sólo a la luz de los acontecimientos que se produjeron después de su publicación (el movimiento de intermitentes del espectáculo seguido del movimiento más reciente en la investigación y la universidad en particular), sino también bajo el prisma de la recontextualización histórica de esta problemática que, a nuestro entender, todavía no se ha llevado realmente a cabo.



¹Inscripción institucional GSPE, URS, Estrasburgo – ADEUS, Estrasburgo¹; Centre Maurice Halbwachs, ENS, EHESS, París.

Producción artística y lógicas económicas: cuando el arte entra en régimen emprendedor¹

“Historizar los conceptos históricos”²

Empecemos por una obviedad que siempre conviene recordar: en sociología de las artes, como en todos los demás campos, la historización permite evitar considerar como nuevos fenómenos antiguos y, en consecuencia, evitar caer en la trampa de mantener las “obviedades”, ya sean conceptuales (pensamos evidentemente en las nociones más comunes en arte, percibidas como intemporales, como *el talento*, *lo Bello* o el propio *artista*) o más factuales³. Si la analogía con el pasado permite identificar ideas fechadas históricamente, también nos ayuda a ver que estas ideas están en constante evolución, algo de lo que un observador inmerso en el presente siempre tendrá dificultades para darse cuenta⁴. Así, nuestros modos contemporáneos de percibir las obras y los artistas del pasado o del presente –lo que podría denominarse “sentido común artístico”– suelen estar tan perfectamente interiorizados que resulta especialmente difícil, si no abstraerse por completo de ellos, al menos ser conscientes de sus sesgos y de las posibilidades de discursos alternativos. En un artículo poco conocido de 1987, Pierre Bourdieu volvía sobre la sociogénesis de nuestras formas actuales de hacer, entender, juzgar o simplemente mirar las obras de arte. Éstas son, según él, el producto de una transformación radical y relativamente reciente de los esquemas de pensamiento o, dicho de otro modo, de una “revolución simbólica, análoga en su orden a las grandes revoluciones religiosas”. Este cambio completo, aunque se produce gradualmente, “triumfa” realmente durante el último tercio del siglo XIX, con la aparición y legitimación (tanto por las prácticas, con la aparición de nuevas instancias –el mercado, por ejemplo–, como por las representaciones, con la introducción de nuevos paradigmas –el artista maldito, en

¹ El trabajo de investigación realizado (de octubre de 2007 a septiembre de 2008) en el seno de la “Agence d’Urbanisme de l’Agglomération Strasbourgeoise” sobre el tema “Arte, cultura, ciudad y urbanismo” ha permitido, en particular, garantizar las condiciones para el desarrollo de una parte de las presentes investigaciones. El autor agradece especialmente a Nadia Monkachi, Yves Gendron y Hervé Leroy su apoyo en la Agencia.

² Este título fue tomado de Olivier Christin (*Actes de la Recherche en sciences sociales*, n°140, 2001/5)

³ La historia del arte francés del siglo XIX, por ejemplo, es particularmente rica en ideas preconcebidas, construidas y difundidas a lo largo del tiempo a través de las primeras biografías *post-mortem* y cuasi-hagiográficas de los primeros “modernos”, cuyas carreras tienden a interpretarse, incluso hasta hoy, bajo el modo profético del artista maldito, en detrimento de cierta realidad histórica. Sabemos, por ejemplo, que la narración de la aparición del Impresionismo ha sido ampliamente distorsionada a lo largo del tiempo (véase Galenson, David & Jensen, Robert, “Careers and Canvases. The Rise of the Market for Modern Art in the 19th century”, Documento de trabajo, en línea en <http://nber.org/papers/w9123>, 2002). En esta idea, Daniel Arasse (*Histoires de peintures*, París, Folio, 2004, pp.219–225) volvió también sobre el problema de la tentación anacrónica en historia del arte, mostrando cómo “hablar de realismo antes de Courbet, [...] de propaganda en relación con los grandes ciclos de murales, [...] de psicología de los artistas [...], de lucha de clases en el siglo XV...” es tan falaz como generalizado, en la medida en que siempre es más fácil –¡porque es evidente! – explicar las producciones culturales con herramientas conceptuales contemporáneas, en lugar de intentar captar, en la medida de lo posible, el contexto sociohistórico y los esquemas de pensamiento de los contemporáneos de la creación de tales o cuales obras, aunque ello suponga tener que pensar “a contracorriente” y reconsiderar algunos hechos evidentes. A este respecto, véase en particular el breve pero esclarecedor análisis de Quentin Skinner, *L’artiste en philosophe politique*. Ambrogio Lorenzetti et le “Bon gouvernement”, París, Raisons d’agir, 2003.

⁴ Véase, sobre este punto, el texto de Norbert Elias “The Retreat of Sociologists into the Present”, *Theory, Culture and Society*, vol. 4, n°2, 1987, pp. 223–247. Traducido al francés en Genèses, n°52, septiembre de 2003, pp. 133–151. Elias invita a los sociólogos no sólo a relativizar sistemáticamente los hechos observados en el presente, sino sobre todo a integrarlos en procesos históricos que es preciso identificar mediante la práctica de una “sociología configuracional”, objetivando sistemáticamente los datos estadísticos o etnográficos mediante una investigación histórica extremadamente minuciosa, considerando que “una teoría de la sociedad inspirada en los diversos ideales políticos de las sociedades industriales del siglo XX y presentada como una teoría universal de las sociedades humanas sólo puede tener un valor cognitivo muy limitado” (p.137).

particular— en el sentido común) de una nueva forma de considerar la producción artística, que rompe con las costumbres y representaciones hasta entonces vigentes. En consecuencia, “[l]a ilusión que hace que la representación del mundo resultante de esta revolución simbólica parezca obvia, tan obvia que, por una inversión asombrosa, es el escándalo provocado por las obras de Manet lo que se ha convertido en objeto de asombro, incluso de escándalo, nos prohíbe ver y comprender el trabajo de *conversión colectiva* que fue necesario para crear el nuevo mundo del cual nuestro *ojo* mismo es producto”⁵. Esta afirmación es tanto más fundamental cuanto que podría, nos parece, aplicarse perfectamente a lo que ocurre hoy en el mundo del arte contemporáneo. Efectivamente, el paradigma profesional o “moderno” — que se impuso al institucionalizarse en torno a los años 1880 con el encargo a los artistas de la organización de los Salones (antes monopolio del Estado), marcando así el fin de la organización del mundo del arte según el modelo académico — ha tardado, en realidad, casi un siglo en imponerse⁶. Así, ciertos aspectos económicos de la organización del mundo del arte, hoy dominante, eran paradójicamente más visibles hace 200 años, cuando eran “objeto de asombro, incluso de escándalo”⁷. El mismo fenómeno es válido hoy en día: lo que hoy pasa por provocaciones aisladas en el mundo del arte asume progresivamente el estatuto de norma, al término de una conversión colectiva que, nos parece, está en marcha.

De Louis David a Jeff Koons: cómo una revolución simbólica puede iluminar otra

De acuerdo con la necesidad de iluminar el presente a través del pasado (y viceversa) mencionada anteriormente, es efectivamente a partir del análisis de la transición entre dos regímenes de vida artística que experimentó el espacio de producción pictórica a principios del siglo XIX que nos dimos cuenta de la existencia de una homología configuracional muy fuerte con la situación actual del campo del arte.

Campo de producción artística y régimen del arte

La noción de *régimen del arte*, que utilizamos aquí, la tomamos prestada de Nathalie Heinich, en el sentido de “una estructura básica, el equivalente de una gramática, no del lenguaje, sino del comportamiento o de la evaluación”, es decir, un conjunto de reglas, valores y principios interiorizados, en los que se basa la

⁵ Bourdieu, Pierre, “L’institutionnalisation de l’anomie”, *Les Cahiers du Musée National d’Art Moderne*, n°19–20, junio de 1987, pp.6–19.

⁶ Como la desregulación de los métodos de exposición implicó el desarrollo de un mercado del arte (hasta entonces embrionario) para compensar la desaparición del Salón como instancia de reconocimiento de los artistas, la producción artística se convirtió en un producto comercial y, por lo tanto, el mundo del arte tuvo que “arreglárselas” con la introducción de lógicas capitalistas. Esta emergencia de una “economía del arte”, que la noción de vanguardia ha contribuido a transformarla en una “economía del riesgo”, va acompañada de la aparición de figuras intermediarias (marchante, crítico, etc.) que se supone facilitan, haciéndose cargo de ello, la relación del artista con el mercado.

⁷ Podríamos citar, por ejemplo, la forma sin precedentes en que Jacques–Louis David expuso *El rapto de las Sabinas* en una sala del Louvre entre 1799 y 1805, cobrando entrada a los visitantes. El escándalo causado por esta práctica totalmente novedosa (inspirada, según el propio David, en el funcionamiento del teatro) fue considerable, lo que sin duda contribuyó al éxito de la exposición. Fue una operación extremadamente lucrativa para David, que le reportó más de 60.000 francos y le permitió comprar un antiguo priorato en la región parisina (véase, por ejemplo, Sahut, Marie–Catherine y Michel, Régis *David, l’art et le politique*, París, Gallimard–RMN, 1989, p. 99).



estructura del espacio de producción artística⁸. Además, conviene recordar que los tres regímenes distinguidos por Heinrich (*artesanal, académico y vocacional*) no se han sucedido en el curso de la historia, ya que se trata más bien de “desplazamientos continuos entre tipos, polaridades más o menos marcadas –el tipo del oficio, la profesión o la vocación. En otras palabras, el problema ya no es cronológico –“antes o después”, “cuándo empieza y cuándo termina”– sino nomológico y tipológico: “dónde está la norma” y “dónde la excepción”⁹. En otras palabras, se trata de pensar en términos de patrones de pensamiento legítimos y dominantes en un momento dado. Por último, parece interesante volver sobre el hecho de que, a pesar de los aspectos en gran medida antagónicos de las teorías desarrolladas por Heinrich y Bourdieu, el concepto de “régimen del arte” resulta ser totalmente compatible con el concepto de “campo”. Estas dos nociones describen el mismo fenómeno, pero desde dos perspectivas diferentes: la idea de régimen del arte se sitúa más bien en el ámbito de las representaciones, de lo imaginario, es decir, de las categorías de pensamiento movilizadas por los actores para justificar o clarificar sus prácticas; el campo, en cambio, se refiere más inmediatamente a las prácticas mismas, ya que designa el espacio de las posiciones ocupadas por los actores. En un mismo campo de producción artística, las lógicas aplicadas por los actores pueden inscribirse en diferentes regímenes del arte, en función del polo de producción considerado. Por ejemplo, los principios y normas del régimen vocacional (singularidad del creador y del objeto creado, rechazo del canon académico tanto como de las artes industriales, etc.), una vez aplicados por los actores, van en el sentido de una práctica artística propia del polo de producción restringido (“el arte por el arte”) y de la autonomización del campo.



A principios del siglo XIX, el ámbito de la producción pictórica se encontraba en una fase que podría calificarse de “premoderna”, es decir que las instituciones y el funcionamiento del mundo del arte se basaban en un modo específico de percepción de la creación artística (vinculado a la existencia de una Academia con un monopolio total sobre la formación y la consagración de los artistas, gracias a su control sobre la Escuela de Bellas Artes y el Salón). Sin embargo, nuevos discursos y representaciones, que aparecieron durante la segunda mitad del siglo XVIII y que podrían calificarse como “románticos” o “vocacionales”, empezaron a orientar en otra dirección la visión del lugar del arte y de los artistas en la sociedad. A medida que esta nueva ideología del arte se fue extendiendo a lo largo del siglo XIX – y adquirió tal importancia que fue incapacitando a las autoridades académicas – se actualizó, desde finales de siglo, en transformaciones estéticas (esta “revolución simbólica” que ha constituido la “modernidad”) e institucionales (fin del monopolio de la Escuela de Bellas Artes sobre la formación de los artistas, aparición de exposiciones independientes, creación de un mercado del arte autónomo...) ¹⁰. Estas

⁸ Heinrich, Nathalie, *L'Elite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2006, p.122.

⁹ Heinrich Nathalie, *La sociologie à l'épreuve de l'art* (vol.1), La Courneuve, Aux lieux d'être, 2006, pp.107–108.

¹⁰ Véase Sapiro, Gisèle, “La vocation artistique entre don et don de soi”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°168, junio de 2007, pp.4–11. Para una descripción de esta transición entre dos paradigmas del arte, véase en particular el último capítulo de Heinrich, Nathalie, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Minuit (coll. Paradoxe), 1993, Woodmansee, Lartha, *The author, Art and the Market. Rereading the History of Aesthetics*, Nueva York, Columbia University, 1994, y Sofio, Séverine, *Les plasticiens et le champ de l'art parisien 1789–1848*, tesis en curso, bajo la dirección de Frédérique Matonti.

transformaciones en la producción y la recepción del arte, que se han ido generalizando progresivamente, forman parte, entonces, de la “conversión colectiva” evocada por Pierre Bourdieu, de la que nuestro “ojo” es ahora heredero. Esta estructuración de un espacio de producción artística en un régimen académico, en un campo del arte –más o menos– autónomo, se ha producido especialmente a través de la acción de un pequeño número de artistas cuyas disposiciones no les permitieron obtener u obtener más el reconocimiento del sistema dominante y que entonces intentaron –individual o colectivamente– autonomizar su práctica ya sea con respecto a las autoridades académicas mediante la constitución de un mercado (tendencia que está en el origen de la aparición del polo de la producción restringida tanto como del polo del arte comercial), o bien frente al poder político mediante la constitución de organismos independientes (asociaciones de artistas, oposición frontal de la Academia al Estado, etc.). Estos agentes, que “impulsaron” la autonomía del campo, contribuyeron así a “inventarla”¹¹. Entre ellos, algunos cuyas prácticas pudieron parecer “en desacuerdo” con las prácticas dominantes de su época (ruptura a menudo amplificada por sus biógrafos a finales del siglo XIX y principios del XX, cuando el mundo del arte se encontraba en un régimen vocacional) se convirtieron en emblemáticos de esta transición. Louis David y luego Gustave Courbet, por ejemplo, encarnan especialmente bien las diferentes etapas del cambio de paradigma que marcó el mundo del arte a lo largo del siglo XIX¹². En el centro de esta “revolución simbólica” que ha durado más de un siglo, encontramos las nociones de *libertad*, *vocación*, *individualismo*, *singularidad*, *creatividad* que llevaron a la idea, que pasó en el Romanticismo al sentido común, del *genio naturalizado* (con sus corolarios: precocidad y transmisión intergeneracional del talento, etc.)¹³

Esta situación particular de yuxtaposición/transición entre dos regímenes de la vida artística se traduce, pues, en una polarización muy fuerte del espacio de producción artística, unida a un cierto desfase entre las prácticas mayoritarias y los discursos dominantes entre los agentes de los mundos del arte, así como en las crisis y polémicas muy violentas que son sus consecuencias. Sin embargo, fenómenos comparables, *mutatis mutandis*, son visibles hoy en día en el ámbito del arte, en la medida en que parece

¹¹ “Si sólo podemos hablar de “campo” a condición de que datos estructurales de autonomización figuren a la vez en las prácticas, en las mentes y en las instituciones, parece legítimo hacerlo en el momento en que esta serie de factores se hacen históricamente identificables y literariamente efectivos. [...] [Así] las posiciones relativas al arte por el arte, [...] no se manifiestan antes de que los factores morfológicos y mentales hagan posibles estas invenciones de nuevas posiciones por Flaubert y Baudelaire. Pero, ¿la autonomía relativa, criterio crucial para razonar en términos de campo, reside únicamente en el hecho de que tal o cual persona declare que quiere ser escritor independientemente de cualquier otra consideración que no sea el arte de escribir concebido como un fin en sí mismo? Si la lógica del campo es efectivamente el producto acumulativo de su historia específica, entonces esta reivindicación maximalista aparece como un proceso inscripto a su vez en un proceso más amplio y a más largo plazo, en el que Tristán y Cyrano preceden a Flaubert, pero unos bajo el modo amargo de una autonomía soñada como una meta casi inalcanzable, y otros bajo el modo orgulloso de una reivindicación más segura”. (Saint-Jacques, Denis y Viala, Alain “A propos du champ littéraire. Histoire, géographie, histoire littéraire”, *Annales HSS*, n°3, marzo-abril de 1994, pp.399–400).

¹² La trayectoria de David, un “outsider” dentro de la Academia, partidario de la liberación del artista por el mercado, que formó a la mayoría de los grandes pintores románticos, ilustra la fusión, acelerada por la Revolución, de las lógicas académica y profesional en detrimento de la segunda; la figura de Courbet, pintor solitario que hizo carrera al margen del currículo académico, apoyado por un mecenas (Alfred Bruyas) que le permitió actualizar una nueva manera de hacer arte, encarna esta misma fusión de lógicas, pero esta vez en detrimento de la primera.

¹³ La fuerza de estas categorías puede medirse hoy por la propensión de quienes las utilizan a no justificar su uso, ya que son tan “evidentes por sí mismas”: “la adhesión a lo sagrado cultural no tiene, salvo algunas excepciones, que enunciarse en forma de tesis explícitas, y menos aún fundarse en la razón” (Bourdieu Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, p.261).



estar produciéndose, desde hace algunos años, una transición idéntica entre dos regímenes del arte: el primero –el régimen vocacional–, dominante desde la revolución simbólica del último tercio del siglo XIX, sigue siendo extremadamente prevalente en las representaciones de la mayoría de los agentes del campo del arte y en el sentido común; el segundo es un sistema original, reciente, que existe sobre todo, por el momento, en el plano ideológico, y se actualiza en las prácticas de unos pocos artistas –cuya visibilidad “rupturista” es, sin embargo, máxima: como las de David o Courbet, las conocidas trayectorias de Jeff Koons o Damien Hirst encarnan a la perfección esta nueva forma de hacer/hablar de arte¹⁴. Este régimen, que hemos decidido llamar *emprendedor*¹⁵ por razones que volveremos a tratar, está marcado por la llegada al campo artístico de lógicas propias de una economía globalizada y neoliberal¹⁶. Si bien, como hemos visto, el régimen vocacional ha contribuido a legitimar prácticas que impulsan una cierta autonomía de la producción artística en la segunda mitad del siglo XX, también ha contribuido al desarrollo de una nueva forma de producción.

A mediados del siglo XIX, el régimen empresarial apareció como una nueva forma de justificar la tendencia a la heteronomía en el campo del arte, una heteronomía tanto más fuerte cuanto que quedaba oculta por el mantenimiento, incluso en el discurso de sus más acérrimos partidarios, de una retórica vocacional más o menos sutilmente fusionada con una argumentación de tipo “empresarial”. La aparición del paradigma del “Artista–Emprendedor” ha puesto, sin embargo, en total contradicción ciertos mitos fundadores del régimen vocacional (incluido el del artista maldito) con la idea que hoy tenemos de una carrera “profesional–artística–exitosa”, hasta el punto de que el campo del arte contemporáneo parece estar “(re)produciendo un *ethos* que sería, en los hechos, una forma actualizada de la *ética protestante*, convertida en una *ética artística*, nuevo soporte fundamental del *espíritu del capitalismo*”¹⁷. Por último, cabe señalar que la evolución del campo del arte contemporáneo es menos una cuestión de difusión ideológica (como la que, durante el siglo XIX, contribuyó a transformar la identidad y las reivindicaciones colectivas de los artistas), que de prácticas individuales o colectivas de

¹⁴ Koons y Hirst son, hasta la fecha, los artistas cuyas obras han alcanzado los precios más altos en vida. El más famoso y célebre de los dos en Francia, Jeff Koons, tan conocido por el escándalo provocado por sus obras como por los altibajos de su vida privada (en los años 90 estuvo casado con “La Cicciolina”, ex actriz de cine pornográfico y diputada italiana), estudió arte antes de emprender una carrera como operador de Wall Street, antes de dedicarse finalmente al arte. Artista conceptual ante todo, diseña sus obras y las hace ejecutar por la treintena de trabajadores de su estudio de Manhattan. Esta última práctica de producción remite en sí misma a las transformaciones industrialistas del espacio de creación artística, sustituyendo a los “maestros” que trabajaban con sus ayudantes en los talleres y actualizándolo con todos los adornos del nuevo régimen creativo.

¹⁵ Durante la redacción de este artículo, descubrimos que Pierre Bourdieu había utilizado anteriormente el concepto de “artista emprendedor” en relación con Beethoven (Bourdieu, Pierre, “Bref impromptu sur Beethoven, artiste entrepreneur”, *Sociétés et Représentations*, n°11, febrero de 2001, pp.15–18). Como el análisis que Bourdieu hace de Beethoven en este texto confirma nuestra reflexión, hemos optado por conservar el título de “artista emprendedor”.

¹⁶ “El neoliberalismo puede describirse como una ‘ideología política’ basada en una doctrina económica elaborada, para la cual la acción pública, la *política económica*, debe ponerse al servicio de la construcción de los mercados, en los que los precios se forman libremente. Según François Denord, el neoliberalismo ‘despliega la intervención pública en tres direcciones principales. A la ofensiva, pretende derribar las barreras reglamentarias, legislativas o empresariales que impiden la libre competencia y desvincular al Estado del sector productivo. De forma pragmática, crea un marco jurídico favorable al mercado, suple la iniciativa privada allí donde falta, fomenta la concentración industrial o, por el contrario, la obstaculiza. Aquí y allá, el Estado neoliberal adapta el derecho a la evolución económica, castiga el fraude y ayuda a los más desfavorecidos’ ” (Lebaron, Frédéric, “Le projet libéral en crise?”, *Savoir/Agir – Economiser la santé* –, n°5, septiembre de 2008, p.5).

¹⁷ Borja, Simon, “Production de l’art: éléments théoriques pour l’élaboration scientifique d’une sociologie–critique de l’art”, *Regards Sociologiques*, n°33–34, 2007, p.30.

agentes económicamente dominantes (artistas, instituciones, empresas, etc.)¹⁸. Traída “desde arriba”, es decir, por las posiciones dominantes, esta evolución del régimen de la vida artística está marcada por una importación cada vez más evidente de los modos de funcionamiento del campo económico hacia el campo del arte, hasta tal punto que, en determinados ámbitos del campo, los principios vocacionales ya no funcionan. La mutación comenzó hace unos veinte años y se está confirmando en la actualidad, a través de la exigencia de “realismo” impuesta a los artistas (la economía obliga). Sin embargo, esta nueva “revolución simbólica” en el campo del arte está lejos de haberse completado: de hecho, en el discurso del sentido común y específico de los artistas, los mitos comunes y extremadamente populares de la creatividad vocacional están aún lejos de ser totalmente sustituidos por las nuevas lógicas económicas¹⁹. Ambas dimensiones coexisten, se encuentran e interactúan y pueden ayudar a explicar y comprender las fuertes tensiones interiorizadas por los agentes del campo artístico, empezando por los artistas y, para los más reconocidos, la adopción de estas tensiones y contradicciones²⁰ en un registro más o menos “cínico” (véase *más adelante*).

Así, lejos de presentar como un hecho nuevo la combinación que ofrecen las producciones simbólicas a la evolución del mundo social e iluminando el presente a través del pasado, es decir, ayudándonos a identificar la homología, en la configuración del campo del arte, entre principios del siglo XXI y principios del siglo XIX, nuestro objetivo no es sólo volver sobre las profundas mutaciones que ha experimentado el campo del arte contemporáneo en los últimos veinte años, cada vez más sometido a las limitaciones del espacio económico; sino también –y quizás sobre todo– poner estas mutaciones propias del campo del arte en relación con las transformaciones que se están produciendo al mismo tiempo en el campo económico, que podría decirse que absorbe y se beneficia (en todos los sentidos de la palabra) de las lógicas artísticas. En efecto, la contaminación de los valores de un campo por los valores del otro sólo puede ser en un sentido –es decir, a la manera de un “vaso comunicante”, si el arte se convierte al discurso neoliberal, la economía neoliberal sólo puede convertirse al discurso artístico. Así pues, como veremos, asistimos a una utilización cada vez más frecuente por parte de los defensores de la economía de mercado de discursos y modos de legitimación que, propios del arte en régimen vocacional, contribuyen a ocultar y reforzar en el mismo movimiento la pregnancia (y la violencia) de las leyes del mercado extendidas a todos los ámbitos.

¹⁸ Al final, es lógico que esta nueva ideología del arte sea puesta en práctica en primer lugar por quienes están mejor dotados de capital económico en un campo que tiende a la heteronomía. Una de las consecuencias de este fenómeno es que, en el ámbito del arte contemporáneo, el capital específico y el capital económico se están convirtiendo poco a poco en equivalentes: los grandes coleccionistas como François Pinault o Charles Saatchi sólo han podido invertir en el ámbito del arte porque han hecho fortuna, y es su fortuna la que les ha permitido ocupar la posición especialmente “consagradora” que tienen ahora (en el sentido que disponen de los medios para “legitimar” a un artista). Por tanto, ya no es, podríamos decir, el conocimiento del medio y el reconocimiento de los pares y/o del público lo que aporta dinero, sino el dinero lo que aporta (re)conocimiento. Los herederos de la dominación económica ocupan así un lugar especial en este nuevo funcionamiento del campo artístico. Véase Montlibert, Christian, “La culture et le marché”, *Regards Sociologiques*, n°33–34, 2007, pp.5–7.

¹⁹ La prueba es que las reacciones siguen siendo extremadamente violentas cuando estas lógicas se exponen de forma demasiado llamativa fuera del propio mundo del arte contemporáneo, como lo demuestran los comentarios sobre la exposición de las obras de Jeff Koons en el Château de Versailles, por citar sólo uno de los ejemplos más recientes.

²⁰ Véase, por ejemplo, sobre este punto: Chollet Mona, “Philippe Stark ou l’art du déni. Le blues chic du designer”, *Le Monde diplomatique*, n°654, septiembre de 2008.



El arte al rescate del neoliberalismo: el artista como nuevo modelo de trabajador

Desde la década de 1990, la figura estereotipada del artista se ha convertido en un modelo impuesto para los trabajadores. La estructura social, dominada como está por la economía neoliberal y sus categorías naturalizadas, encuentra una resonancia práctica y performativa en las categorías de pensamiento del campo artístico en régimen vocacional. Para los partidarios de la desregulación económica, recurrir al registro de la creación artística produce dos efectos tan positivos como inmediatos: contribuye a naturalizar un poco más desigualdades que son evidentemente más culturales y sociales que inscritas en los genes de la individuos, y proporcionan un “suplemento de alma”, así como una revalorización simbólica y moral muy fuerte, al mundo de la competencia libre y no distorsionada²¹.

“Otros antes que yo han mostrado hasta qué punto el “trabajador del futuro”, especialmente el ejecutivo, toma prestada la figura del artista: el empleado debe ser cada vez más autónomo, flexible e inventivo. [...] Hay que saber “cuestionarse”, “improvisar”. Esta inestabilidad permanente se refiere a las carreras artísticas. Cada vez más, en la empresa hay un requerimiento al talento, a la implicación personal: lo que se llama *compromiso corporativo*. Hoy existe una subjetivización de la relación con el trabajo, una individualización. Si alguien tiene problemas en el trabajo, ya no va al sindicato, va a un coach o busca en los manuales de desarrollo personal las claves para resolverlos. Un artista está siempre entre la vida y el trabajo: no hay una frontera clara entre su vida doméstica y su actividad. Esto ocurre cada vez más en el lugar de trabajo, donde algunos siguen enviando correos electrónicos a las 10 de la noche para demostrar que son los últimos de la empresa en irse. [...]”²².

Más allá de la simple constatación de la actual connivencia entre arte y economía, puede incluso afirmarse que el mundo del arte es una especie de “laboratorio” para la aplicación de los principios del neoliberalismo más radical. Así, no hay colectivos a quebrar²³ en el mercado extremadamente

²¹ “Recientemente adquirida por el grupo LVMH [...], la marca Glenmorangie buscaba una manera de hacer escuchar su propio “color”, entre los mejores whiskies del mundo. Para este producto de gama alta, el equipo de Glenmorangie quería pensar con originalidad y poner de relieve una experiencia para compartir, más que un tecnicismo complejo o un lujo ostentoso. *Por eso se estableció rápidamente la idea de asociarse con el arte contemporáneo.* (Énfasis añadido) Extracto de “Project in progress for Glenmorangie: an exhibition to follow” de Hélène Mugnier (fundadora de la empresa “Art & Entreprise”), disponible en el sitio web http://artbusiness.typepad.com/art_et_business/2008/06/projet-en-cours.html. Cabe señalar, no obstante, que la utilización del arte por parte de industriales o políticos para mejorar su imagen no es un fenómeno nuevo. Así, fue sin duda la pervivencia del deber de mecenazgo de la aristocracia del Antiguo Régimen y el valor social positivo que de él se derivaba (el amor al arte y un estilo de vida caro eran marcas de “grandeza”) lo que impulsó al banquero liberal Laffitte, bajo la Restauración a comprar obras de arte con el doble objetivo explícito de especular con ellas (el “coleccionismo” hacía subir los precios) y de forjarse una reputación de filántropo (Chaudonneret, Marie-Claude *L’Etat et les artistes de la Restauration à la monarchie de Juillet*, París, Flammarion, 1999, p. 147). Sin embargo, lo que nos hace pensar que la situación es diferente hoy en día es que el “arte” es movlizado ahora por tal o cual autoridad de la economía de mercado, *primero* como discurso, como registro argumentativo, desde una perspectiva de gestión o de marketing; y sólo en una *fase posterior*, como herramienta de valorización simbólica, a través de operaciones de mecenazgo. En otras palabras, en el siglo XIX, cuando un industrial utilizaba el arte como medio de valorización mediante la compra de obras, lo hacía tanto por su propio interés como por el de los artistas a los que pagaba y promocionaba; mientras que hoy en día, cuando una empresa desarrolla una campaña publicitaria basada en una retórica vocacional, el mundo del arte en general y los artistas en particular, a los que no se recurre, no tienen nada que ganar con ello, por lo que la movlización del registro artístico sólo beneficia al mundo económico. Véase a este respecto: Bastien Clément, “Investissements culturels des entreprises et marché artistique local. Le cas de l’Alsace”, *Cycle de Regards Sociologiques sur “les formes et manifestations de la domination”*, Estrasburgo, 26 de enero de 2009 (actas pendientes de publicación).

²² Entrevista al sociólogo Marc Perrenoud por Sonya Faure, *Libération*, lunes 24 de marzo de 2008.

²³ Véase sobre este punto en particular: Beaud, Stéphane y Pialoux, Michel, *Retour sur la condition ouvrière*, París Fayard, 1999; Groz André, *Métamorphoses du travail*, París, Galilée, 1988.



competitivo de la producción artística: la singularidad y la autonomía son las cualidades esenciales de los trabajadores, caracterizados por un fuerte espíritu de iniciativa, creatividad y audacia, así como por una total dependencia del mercado, a través de pequeños contratos renovables por los que compiten con sus iguales²⁴. Además, se supone que el artista está motivado por la pasión (es decir, no por la codicia). Por último, hacer del trabajador un artista permite concluir que las competencias se han naturalizado y que las cuestiones relativas a las condiciones de trabajo o al ritmo de trabajo son incongruentes. El artista en un régimen profesional encarna, de hecho, la antítesis de la figura del funcionario —o incluso del simple empleado— por la fusión entre tiempo de ocio y de trabajo que implica su actividad (como su residencia, que a veces se funde con su taller), ya que el artista vive por y para su obra. Así, por homología, “[El] crecimiento de las formas atípicas de empleo, la extensión del mercado secundario pero también la relativa desestabilización de los mercados internos [propios del] nuevo régimen de subordinación...”²⁵, de precariedad e incertidumbre, caracterizan tanto la condición del artista en régimen vocacional (esa mítica “bohemia”...) como el mercado laboral contemporáneo. En el sistema neoliberal, la empresa tiene todas las de ganar con esta asimilación (a primera vista, valorizadora) del trabajador a artista, esta “especie de ideal de carrera encarnado por el *empleado liberal* [...] sobre el que cada vez es menos necesaria la intervención disciplinaria, que debe ser desvinculado, reactivo, autónomo, productor de su actividad y de su empleabilidad, dispuesto a plegarse a las

²⁴ Para P.M. Menger (*Portrait de l'artiste en travailleur*, op.cit., pp.8–9): “las actividades de creación artística no sólo no son o han dejado de ser el reverso del trabajo, sino que, por el contrario, se reivindican cada vez más como la expresión más avanzada de los nuevos modos de producción y de las nuevas relaciones laborales engendradas por las recientes transformaciones del capitalismo. Lejos de las representaciones románticas, contestatarias o subversivas del artista, el creador debe verse ahora como una figura ejemplar del nuevo trabajador [...]. El desarrollo y la organización de las actividades de creación artística ilustran hoy el ideal de una sofisticada división del trabajo que satisface simultáneamente las exigencias de segmentación de las tareas y de las competencias, según el principio de la diferenciación creciente de los conocimientos, y de su inclusión dinámica en el juego de las interdependencias funcionales y de las relaciones de equipo. Aunque correcta en términos generales, esta observación general nos parece omitir dos elementos importantes. Para Menger, en el mundo del arte hay cada vez más trabajadores precarios y encarna así, más que los demás mercados laborales, las “metamorfosis del capitalismo”. Sin embargo, la existencia de un “proletariado” del arte está atestiguada desde finales del siglo XVIII, tras la desregulación del mundo del arte por la abolición de los gremios. El crecimiento de esta población también estuvo en el origen del auge de la concepción vocacional del arte (en la idea de que las prácticas dan lugar a representaciones para legitimarlas, y no al revés), siendo la antinomia entre consagración por los pares o la posteridad, por un lado, y éxito comercial, por otro, una buena manera de “hacer algo bueno contra viento y marea”. La degradación y masificación de la “condición salarial artística” no es, pues, nueva de los años ochenta. Lo que sí es nuevo es el aumento del número de personas afectadas por esta condición debido a la extensión del régimen “artístico” a un conjunto de profesiones (sobre todo técnicas) que ahora participan plenamente en los “mundos del arte” en el sentido beckeriano. Este aumento ha hecho más visible la condición de estos trabajadores precarios del arte que impugnan sus condiciones laborales *en nombre*, una vez más, de una de las caras del paradigma vocacional (la necesidad de liberarse de las contingencias materiales para crear libremente). Así, a ambos lados de la valla, los discursos se anclan en la misma idea de creación, que es en sí misma originalmente contradictoria, lo que hace aún más flagrante el desencuentro entre las dos partes. En segundo lugar, nos parece que Menger no aclara suficientemente la idea de que, si los artistas se han convertido en la encarnación del futuro trabajador, no es ciertamente en las representaciones que los artistas tienen de sí mismos. En efecto, tal y como sigue funcionando el régimen vocacional, la autodefinición como artista sigue basándose en la necesidad de “sentirse” singular, de distinguirse de los demás trabajadores. Así, como hemos visto con el movimiento de los trabajadores intermitentes o el de los investigadores, los artistas no viven esta precariedad ni como una forma ideal de su actividad, ni como una condición inherente a la misma. Además, esta asimilación artista/trabajador tampoco “funciona” para los trabajadores precarios fuera del mundo del arte. En efecto, sufren lo suficiente la violencia de su condición, a la que el miedo al desempleo les obliga a resignarse, como para estar totalmente protegidos contra una visión encantada de la precariedad. Así pues, lo que Menger olvida precisar es que esta nueva encarnación del trabajador como artista un esquema mental estructurante *solamente* entre las élites sociales y económicas, es decir, entre aquellos que, gracias a la posesión de numerosos y sólidos activos, pueden elegir ser flexibles (o no). Esta asociación supuestamente valorizadora de un estatus prestigioso y de unas condiciones de trabajo degradadas forma parte claramente de la ideología neoliberal, al igual que la apropiación por parte del capitalismo de la “crítica del artista” (Véase Boltanski y Chiapello, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, op. cit.). Como nuevo avatar de la dominación social, este discurso dominante (en el sentido de: portado por las clases dominantes) no ha entrado (¿todavía?) en el sentido común.

²⁵ Caveng, Rémy, “Quelques aspects du nouveau régime de subordination”, *Regards sociologiques*, n°32, 2006, p.11.



exigencias de las empresas y a aceptar condiciones de trabajo cada vez más difíciles”²⁶ en nombre de la pasión y la ética de altruismo que determinan su actividad.

Para dar una idea precisa del tipo de apoyo que la economía neoliberal encuentra en el arte, tomemos la cuestión de lo que hoy se denomina “riesgo”: como nos recuerda Raymonde Moulin, el mercado del arte parece estar específicamente impulsado y caracterizado por el “riesgo” de la inversión. Sin embargo, si el “riesgo” (en el sentido que le da el empresario schumpeteriano) es una cuestión de *naturaleza ilusoria* de los agentes económicos, el mercado financiero sigue siendo un lugar donde las operaciones representan “un riesgo calculado”²⁷. Así pues, también se comprende que industriales, banqueros y otros agentes económicos inviertan en un espacio de intercambio de bienes artísticos cuyo funcionamiento corresponde casi idealmente a sus categorías de pensamiento. Del mismo modo, no se entendería la lógica de “desmaterialización del arte”²⁸ si no viéramos que esta conceptualización extrema, que marca el espacio de la producción artística desde hace varios años, coincide con la inmaterialidad de los intercambios financieros internacionales (que, en estos tiempos de crisis, está de moda fustigar, oponiéndola a la economía llamada “real”). Así, al llevar al extremo las lógicas de la desregulación, la liberalización, la individualización y la desmaterialización, los ámbitos económico y artístico han visto coincidir sus lógicas respectivas, hasta el punto de que la creencia en la retórica vocacional parece ahora más fuerte en el primero que en el segundo. Para convencerse de ello, basta ver con qué constancia bancos y empresas centran sus campañas publicitarias en el registro artístico²⁹. El banco “Caisse d’Epargne” utiliza *La libertad* (de consumir) *guiando al pueblo*, en la que la alegoría femenina se sustituye por la mascota ardilla; el banco “CCF” exhibe (en el sentido primario del término) en su cartel una mano que sostiene pinceles para ilustrar el eslogan: “El arte de componer una cartera aprovechando la riqueza de las mezclas”; la marca de ropa “Petit Bateaux” afirma que hace “artísticos” a los niños que la llevan (una cualidad indeterminada, pero indudablemente presente). Por último, las industrias de lujo se convierten lógicamente en las primeras promotoras del arte contemporáneo, en la medida en que su clientela es la misma, habiéndose convertido el arte, como la alta costura por ejemplo, en la herramienta de *distinción* por excelencia³⁰.

Por ello, las empresas de consultoría artística especializadas en “intervenciones corporativas”, las

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Por otra parte, vemos que las “principales afirmaciones sobre las que se asienta la economía liberal” se aplican también al mercado del arte contemporáneo, ya que éste –al igual que la economía liberal– “sigue su propia lógica y no depende en absoluto de las relaciones sociales”, “sólo se realiza plenamente, gracias a la competencia, cuando la oferta y la demanda se ponen de acuerdo sobre un precio de equilibrio”, “no soporta verse restringido por los límites que le impondrían, siempre erróneamente, las intervenciones sociales o las reglamentaciones políticas”, se basa en principios que “conducen a afirmar la ‘naturalidad’ de las leyes económicas [o artísticas]”, etc. (Montlibert, Christian de, “La naturaleza del arte de las artes”, p. 3). (Montlibert, Christian de, “La croyance dans les dogmes néo-libéraux”, de próxima publicación).

²⁸ Véase Michaud, Yves, *L’Art à l’état gazeux: essai sur le triomphe de l’esthétique*, París, éditions Stock, 2003.

²⁹ Las prácticas de apropiación indebida tan elogiadas por los artistas como principio crítico se han convertido desde hace tiempo en procedimientos de “marketing”, en los que a veces participan artistas e incluso las ciencias sociales (véase Packard Vance, *La persuasion clandestine*, París, Calmann-Lévy (colección “Liberté de l’esprit”), 1975 (1958)). La última campaña publicitaria de los hipermercados E. Leclerc lleva así el cinismo hasta el punto de apropiarse de los carteles militantes de Mayo del 68 (convertidos desde entonces en obras de arte).

³⁰ En 2007, por ejemplo, las marcas Chanel y Hermès lanzaron dos espacios de exposición para “jóvenes artistas” (Christian Simenc, “Chanel vs Hermès, le match arty”, *GQ*, mayo de 2008, p.50. Cabe señalar de paso que la empresa fundada por Chanel para llevar a cabo su proyecto artístico fue bautizada como “CAC 20” por “Contemporary Art Container”).



empresas intermediarias entre artistas y clientes potenciales se multiplican, adoptando un discurso totalmente explícito en cuanto a los múltiples beneficios que pueden derivarse del arte, con el fin de aumentar la notoriedad de la propia empresa, el rendimiento del personal, el importe de las deducciones fiscales, etc.

En 2006, un historiador del arte y diplomado de la Escuela del Louvre fundó una consultoría a la que recurren las empresas para saber cómo utilizar el arte para mejorar las técnicas de gestión, fomentar la creatividad de los empleados, motivar a un equipo, fidelizar a los clientes o mejorar su imagen a través del patrocinio. “Lejos de ser un artificio o un espejo estético, el arte es hoy una palanca decisiva para la renovación de las prácticas económicas. Su valor añadido específico responde con una agudeza sin precedentes a los retos que plantea la explosión de la economía inmaterial. La estrategia de desarrollo y las prácticas de gestión tienen mucho que ganar codeándose con él. La heterogeneidad de los registros de creación y gestión no debe ocultar verdaderas complementariedades y sinergias dinámicas”, leemos en la presentación de su empresa. Así, se proponen intervenciones corporativas como “El arte, palanca de crecimiento”, “Los hilos de la innovación vistos a través de los ojos de los artistas”, “Espejos de poder: por un nuevo liderazgo” o “Innovación colectiva / El trabajo de muchas manos”.

Del mismo modo, así presenta el objetivo de su empresa el fundador de una galería de arte contemporáneo especializada en servicios para empresas y profesiones: “[...] el arte contemporáneo es la imagen de **las empresas** [...], es portador de **valores**. Se interpela constantemente apelando a la **innovación y la creatividad**. Pero los artistas contemporáneos también son portadores de **profesionalidad, rigor, integridad y humanismo**. Permítame convencerlo de que el arte contemporáneo encaja en su empresa y descubramos **juntos** todas las ventajas que puede esperar de él. Mi experiencia en gestión, captación y fidelización de clientes, me ha demostrado la necesidad que tienen las empresas de estar atentas a sus **clientes y empleados**. [...] Usted ha hecho el esfuerzo de definir sus Valores [...] es necesario [...] mostrarlos [...] en todas partes dentro y fuera de la empresa. **Comparta sus Valores** con sus diferentes públicos y distíngase de una forma **diferente y original**. **P r o p o n g o** utilizar el **arte contemporáneo** como un poderoso medio para difundir y compartir **los valores de la empresa** con sus clientes, empleados y socios. [...] Le ofrecemos una gama completa de productos y servicios para ayudarle a poner en práctica esta estrategia de comunicación. (Énfasis añadido por el autor del texto).

Citemos, en esta línea, algunos de los numerosos “eventos” que, desde hace algunos años, se celebran en los lugares más prestigiosos y que atestiguan, una vez más, el interés real que el arte representa para el mundo de las finanzas, de los negocios y para ciertas instancias públicas³¹. Cuando la *French American*

³¹ Estos últimos se preocupan especialmente por atraer los capitales (privados) necesarios para compensar la desvinculación más o menos progresiva del Estado en la ayuda a la creación plástica, la compra de obras o la conservación del patrimonio. Sobre este



Foundation organizó en marzo de 2003 en Bercy, en colaboración con el Ministerio de Economía y Hacienda y el Ministerio de Cultura, un seminario sobre la implicación de las empresas en las operaciones culturales, Benoît Paumier, delegado de Desarrollo y Asuntos Internacionales del Ministerio de Cultura y Comunicación, en su discurso inaugural, explicó la paradoja fundamental del régimen de transición en el que creemos que se encuentra actualmente el arte contemporáneo:

“Uno de los retos de esta conferencia me parece precisamente demostrar que situar la cultura en un contexto económico, insertar el arte como parte de las estrategias de la empresa, no es incompatible con la idea fundamental de que el arte no es una empresa”³².

Lo mismo se dijo en el gran coloquio internacional “El arte es la empresa”, celebrado en la Sorbona en octubre de 2006, en colaboración con la Bienal de París. El objetivo de esta reunión de todos los “especialistas internacionales en la materia” era de hecho:

“...mostrar los diferentes factores que tienden a influir en la creación de ciertos artistas en un momento en que el arte se convierte en una economía floreciente y en un vector de comunicación para la empresa. [...] En este contexto particular, la empresa hará a veces su propia obra”³³.

En 2004, la Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Estrasburgo, *St’art*, declaraba que su objetivo era desarrollar “una política de colaboración con las empresas” a través del mecenazgo (“Las nuevas disposiciones legales y fiscales de la ley francesa sobre mecenazgo cultural se convierten en un incentivo”), pero no solamente, ya que “el arte interesa cada vez más a las empresas y puede convertirse en un vehículo eficaz de comunicación interna y externa”. Más recientemente, en 2007, una institución pública, el FRAC, eligió las vidrieras de las Galerías Lafayette para exponer algunas obras, ubicando esta iniciativa en un registro únicamente estético:

“¡Qué gran idea reunir el arte contemporáneo y la distribución comercial! Porque el arte es un universo de formas e imágenes cuya calidad y estética despiertan curiosidad y placer. Porque, al igual que los objetos cotidianos, cuentan la historia de la sociedad actual. Y porque también es el encuentro de valores simbólicos y de mercado [...]”³⁴.

El plusvalor simbólico que ofrece a la economía de mercado su inclusión en las creencias artísticas sirve así para difundir las lógicas económicas que, *mutatis mutandis*, guían a su vez el orden de la producción artística. Invertir en el mercado del arte implica no sólo una exaltación del propio buen gusto, sino también una prueba de que uno puede permitirse el lujo de lo “auténtico”, de lo “único”, aunque no sea, en sentido estricto, una cuestión de dinero: se trata, pues, de una inversión tanto más lucrativa cuanto que tiene el mérito de parecer motivada ante todo por un noble y, sin embargo, audaz

último punto, véase Rykner Didier, *Le Spleen d’Apollon. Musée, fric et mondialisation*, París, Ed. Nicolas Chaudun, 2008, que trata ampliamente de las operaciones “Louvre-Atlanta” y “Louvre Abu-Dhabi”, que convierten al Museo del Louvre, un bien nacional, en una marca franquicia.

³² En línea.

³³ Extracto del folleto de presentación de la conferencia, que incluía ponencias tituladas “Artista y manager, los nuevos aliados”, “¿Puede la creatividad perjudicar a la empresa?”, “El arte como subproducto” o “IBK, la obra de arte y el respeto a su clientela”.

³⁴ Exposición gigante en una de las vidrieras de las Galerías Lafayette de Estrasburgo.



desinterés. Así, es fácil comprender por qué el arte es hoy el espacio por excelencia de la conversión de capital económico en capital simbólico, mediante la invisibilización de lógicas fiduciarias más bajas ahora puestas bajo el velo del culto (necesariamente desinteresado) de la Belleza – y de hecho “[e]n la actualidad, el objeto se ha convertido [...] en el más bello valor de inversión”³⁵. Por último, los precios disparados del arte en los últimos años han duplicado el interés reputacional de esta conversión a un interés puramente especulativo, aunque todavía envuelto en un aura extremadamente positiva. El arte contemporáneo, por ejemplo, se ha convertido en pocas décadas en una inversión muy lucrativa –y las recientes desgravaciones fiscales para los inversores la han hecho aún más atractiva–, hasta el punto de que ahora se invierte en arte de la misma manera que antes se invertía en inmuebles³⁶. En esta burbuja simbólico–financiera, el arte contemporáneo, durante mucho tiempo denostado, ha encontrado quizás un conjunto de factores para adornarse con cartas de nobleza artística y garantizar plenamente su inclusión en un mercado reconocido en la medida en que ha dejado de ser un “arte que no sirve para nada”.

“Ya se han hecho todas las jugadas...”. El fin de la “paradoja permisiva”

La recuperación de las lógicas vocacionales por parte del neoliberalismo económico se produce, como mencionamos en la introducción, al mismo tiempo que una mayor heteronomía del campo artístico, esencialmente ligada a la creciente sumisión de sus agentes a los principios “realistas” de la economía de mercado. Raymonde Moulin remonta la estrecha interdependencia de los productores artísticos y los agentes económicos a finales del siglo XIX, es decir, a los albores de la modernidad.

“La existencia de la obra de arte como mercancía y el hecho de que, desde la década de 1870, el mercado del arte –al instituir la práctica de la contratación– haya tomado el relevo de la Academia como sistema de organización de la vida artística, atestiguan la inserción del arte en la economía. El hecho de que el valor económico de la obra de arte venga determinado por la valoración estética realizada por un grupo de hombres competentes y que, a la inversa, una operación comercial de éxito pueda sustituir, al menos a medio plazo, a una operación de juicio estético, esta dialéctica atestigua las afinidades implícitas entre sectores regidos por valores que se consideraban incompatibles³⁷.

Sin embargo, esta interdependencia se ocultaba tras los esquemas vocacionales de pensamiento que mantenían el arte en una esfera sagrada, sustrayéndolo –al menos, en apariencia– al ámbito económico. Así, la principal transformación que ha caracterizado al arte contemporáneo desde finales del siglo XX consiste en la recuperación asumida, por parte de unos pocos artistas, de estas lógicas económicas que antes habían permanecido ocultas bajo el culto desinteresado de lo Bello y lo Nuevo. Esta recuperación

³⁵ Maurice Rheims, “Prefacio”, de Wagenführ Horst, *L’art valeur de placement*, París, Buchet/Chastel, 1967, p.XI.

³⁶ También hay que señalar que, contra todo pronóstico, el sector artístico está resistiendo mejor la crisis actual que los sectores bancario e inmobiliario (véase Pataud Célérier Philippe “L’art (contemporain) de bâtir des fortunes avec du vent”, *Le Monde diplomatique*, agosto de 2008, pp.22–23).

³⁷ Moulin, Raymonde, “Art et société industrielle capitaliste. L’un et le multiple”, *Revue française de Sociologie*, n°hors–série, vol.X, 1969, pp.687–702.



se llevó a cabo inicialmente en el marco de la “paradoja permisiva” y el avance transgresor típicos del arte contemporáneo “institucionalizado”, como lo ha señalado Nathalie Heinich³⁸. Reivindicar el gusto por la provocación lucrativa y entrar en el juego de las estrategias de marketing (a través de la protección del Estado o de ricos coleccionistas) eran ante todo una manifestación entre otras de un cierto vanguardismo posmoderno, que se suponía cuestionaba y/o subvertía el papel del arte y la posición del artista en la sociedad contemporánea:

“Al obligar a los artistas a transgredir, también se les obliga a mantener un determinado tipo de discurso. En cuanto hay subvenciones, existe la obligación de venderse y, por consiguiente, para el artista, la obligación de dominar la historia del campo y sus transgresiones, así como su propia posición en relación con ellas. Pero todo esto tiene también otro efecto, que es el de seleccionar un nuevo tipo de artista, un artista “informado” de las nuevas condiciones de su práctica, de las profundas modificaciones de las estructuras de transgresión y de integración...

Nathalie Heinich: Hoy en día, los artistas contemporáneos se permiten actitudes explícitamente cínicas, sobre todo en relación con el mercado, aunque sólo sea para contrarrestar los “estereotipos de singularidad”. Los artistas son los primeros en romper todos los estereotipos por los que se les ha caracterizado hasta ahora –inspiración, desinterés–, porque lo que es mucho más importante para ellos es mantener el “régimen de singularidad” que sigue siendo fundamental. [...] Hoy en día, casi todo el mundo puede llamarse artista, participar en manifestaciones artísticas y tener un *currículum vitae*. Las limitaciones explícitas, aparentes, parecen débiles, pero el auge de las limitaciones implícitas, la selectividad de los criterios ocultos es tanto más formidable, sobre todo porque estos criterios son a menudo contradictorios con los criterios declarados³⁹.

En esta entrevista publicada en 2001, Nathalie Heinich analiza, nos parece, las motivaciones de estos artistas que ven su obra como un “acontecimiento”, en el sentido comercial del término, cuya finalidad es menos la creación en sí (“el arte por el arte”) que la venta (“el arte por el dinero”) o el reconocimiento del creador (“el arte por el artista”⁴⁰). Heinich explica cómo esta actitud es contradictoria con el paradigma del artista en un régimen vocacional e interpreta este nuevo tipo de postura artística en términos de un régimen de singularidad, convirtiéndola en una especie de transgresión última que subvertiría y confirmaría, en el mismo movimiento, la identidad del artista en un régimen vocacional. Sin embargo, esta postura “cínica” también contradice la idea de un campo autónomo, estructurado por

³⁸ Heinich, Nathalie *Le Triple jeu de l'art contemporain*, París, Ed. de Minuit, 1998. Señalemos de paso que, en su conclusión, N. Heinich denuncia enérgicamente los efectos perversos de la “paradoja permisiva”. Las últimas páginas del libro, que vuelven a la inevitable recuperación/interpretación de las observaciones de la socióloga –por muy neutras que sean– por parte de los actores, acaban contradiciendo así la afirmación del prólogo según la cual el libro trata de las disputas en torno al arte contemporáneo, sin “tomar partido” (p. 14). Esta posición (muy “artística”), que supone que el punto de vista del investigador está fuera del espacio de los puntos de vista, se contradice por otra parte totalmente en otras publicaciones del autor, que no ha cesado, desde hace diez años, de pronunciarse más o menos violentamente “contra” cierto tipo de sociología (el famoso “relativismo reduccionista”).

³⁹ Entrevista a Nathalie Heinich, por Frédérique Matonti y Anne Simonin, “Ce que la sociologie fait à l'art contemporain”, *Sociétés et Représentations*, n°11, 2001, pp.321–322.

⁴⁰ Borja Simón, “Production de l'art...”, *art. cit.*



la oposición entre polo comercial y vanguardia artística⁴¹. Estos artistas que hacen su fortuna creando polémica (y crean polémica haciendo su fortuna) no pertenecen, de hecho, ni al primero (debido al carácter deliberadamente provocador, cuando no hermético, de su obra y al número muy reducido de sus compradores potenciales), ni al segundo (ya que una sanción económica negativa puede implicar una simbólica positiva a través del reconocimiento de los pares, es decir, el fracaso comercial de un artista condiciona teóricamente la posibilidad de creer en su propia vocación). Estos artistas “informados” que *construyen* sus carreras, evolucionan entre las clases privilegiadas⁴² y producen un arte siempre extremadamente controvertido, se han multiplicado desde los años 90 y han influido tanto en la idea que tenemos del arte contemporáneo (en el sentido “común”) que han constituido realmente un nuevo paradigma del artista: el del artista–emprendedor. Parece que, en palabras de Pierre Bourdieu, en el arte contemporáneo, no sólo “ya se han hecho todas las jugadas”, sino que además “el cinismo mata [o mejor dicho: ya ha matado] el juego”, acabando así con el avance transgresor provocada por la “paradoja permisiva” identificada por Heinrich⁴³. Efectivamente las transgresiones no pueden transgredirse eternamente, y es lógico que en algún momento se llegue a un punto de no retorno, como ocurrió cuando varios artistas hicieron de su ostensible aspiración al éxito comercial una estrategia de carrera dentro del polo “vanguardista” del arte contemporáneo. Este “juego”, a fuerza de repetirse en diferentes modalidades, ya no se inscribe en el régimen de la singularidad, sino que participa ahora en un mundo del arte en plena transición hacia un nuevo régimen de valor, profundamente impregnado de principios económicos, que denominaremos régimen “emprendedor”, en referencia al nuevo paradigma del artista en el que se basa. En este sistema en ciernes, el paradigma del artista no es ni el artesano formado en la tradición mimética de la corporación (régimen profesional), ni el hombre honesto respetuoso de una estética erudita y canónica (régimen académico), ni el genio singular necesariamente subversivo (régimen vocacional), sino el pequeño empresario, un “gestor” versátil de la propia carrera, consciente de la necesidad de integrar las redes adecuadas para venderse bien a sí mismo⁴⁴. Se podría decir, pues, que esta evolución, tan simbólica como práctica, corresponde al paso del “arte por el arte” a “una ideología [...] que sería “el arte por el artista” y quizá ya “el artista por el artista”⁴⁵.

Este nuevo régimen del arte constituye un importante *vector de heteronomía* en el campo del arte

⁴¹ Véase especialmente sobre la lógica de la vanguardia artística: Brun, Eric, “L’avant-garde totale. La forme d’engagement de l’International situationniste”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°176–177, pp.33–51.

⁴² Sin embargo, están menos cerca de las élites intelectuales que de las económicas. Véanse las relaciones privilegiadas de Jeff Koons con François Pinault o las de Damien Hirst con Charles Saatchi, ya mencionadas.

⁴³ Véase la entrevista de Pierre Bourdieu a Isabelle Graw, 1996, traducida del alemán, en línea en <http://www.homme-moderne.org/societe/socio/bourdieu/interview/quesui.html>.

⁴⁴ Por lo tanto, es responsabilidad del artista asegurarse de que se venda y que suba el precio de sus obras... aunque sólo sea por el bien de sus coleccionistas, según Yves Michaud: “Comprar una obra barata es atractivo, pero el coleccionista siempre quiere que suba el precio. Pienso en particular en algunos artistas muy prometedores de los años 70 y 80, que tuvieron bastante éxito en Francia pero nunca adquirieron una dimensión europea. No tenían la ambición, el fuego de ser grandes artistas. No basta con tener talento, hay que saber rodearse de la gente adecuada y adoptar las estrategias adecuadas” (Extracto de la mesa redonda “Artes contemporáneas: mover las fronteras”, organizada en la Sorbona el 13 de marzo de 2003 – publicada en línea en http://www.univ-paris1.fr/formation/arts_sciences_humaines/ufr04/master_pro/master_1_metiers_des_arts_et_de_la_culture/jeudis_de_la_sorbonne/actes/actes_2003/article2263.html). Ningún historiador del arte diría esto de Van Gogh o de Modigliani, prueba de que el paradigma del artista ha cambiado y de que el artista maldito ya no es una figura popular, salvo en el discurso que construye sobre sí mismo...

⁴⁵ Borja Simon “Production de l’art...”, *art. cit.* p.27.



contemporáneo, pero coexiste con el régimen vocacional que todavía estructura la percepción del arte de una gran parte de los agentes del mundo del arte y del público⁴⁶. En consecuencia, dado que el discurso vocacional está ahora vacío entre los artistas–empresarios, el público –cuyo sentido común artístico sigue basándose en las categorías de pensamiento derivadas de la revolución simbólica de la modernidad– sólo puede sentirse perplejo u hostil frente a los “pequeños” creadores que asumen su condición de *homo economicus* y atraído por los más consagrados cuya posición les permite sostener este doble lenguaje visto como transgresor sin que se entienda su discurso. Los artistas–emprendedores y sus defensores en el mundo del arte ya no hablan el mismo lenguaje que los espectadores en régimen vocacional: no pueden entenderse y sus obras están destinadas a provocar infinitos debates, cuya violencia se explica por el hecho de que, bajo la apariencia de una polémica puntual vinculada a un artista o a un acontecimiento concreto, lo que está en cuestión en realidad es la idea que se tiene del arte y de los artistas o, dicho de otro modo, las propias reglas del “juego” artístico⁴⁷. En efecto, estas transformaciones no pueden dejar de aparecer ante los comentaristas, observadores o especialistas del mundo del arte. Sin embargo, si los discursos consiguen señalar el desplazamiento de los valores y su difusión al conjunto de las producciones culturales contemporáneas, la mayoría de las veces se quedan centrados en las oposiciones internas del campo artístico al considerar “la crisis del arte”, “la muerte del arte”, “la pérdida de los valores esenciales del arte”, castigando (o reconociendo) el arte contemporáneo (los valores del presente) frente a las vanguardias consagradas por las corrientes dominantes de la crítica y por la historia del arte (los valores del pasado, el “canon”)⁴⁸. Esta tendencia, resultante de la revolución simbólica del cambio de siglo XX, a (re)caracterizar el arte contemporáneo por el arte del pasado, obliga a mantener la mirada centrada en la producción de valores *internos* al campo artístico, olvidando la propia estructura de las transformaciones del mensaje que afectan no sólo al campo artístico, sino al conjunto del espacio social⁴⁹. Y cuando esta estructura emerge a través de las lógicas (*habitus*) que animan a los artistas (porque la transición de la que hablamos aquí no es un efecto de construcción intelectual, sino que se actualiza en las prácticas, a través de representaciones perfectamente interiorizadas...), es para volver una vez más a la *illusio* “transgresora” del campo artístico sin considerar que juega, *volens nolens*, en manos del campo económico.

El artista-emprendedor: una reconversión colectiva ya en marcha

Como consecuencia de esta nueva heteronomía, las condiciones de existencia y de (sobre)vivencia

⁴⁶ No olvidemos, en efecto, que los regímenes del arte conciernen sobre todo a las representaciones y a los discursos, pudiendo coexistir varios regímenes al mismo tiempo, en diferentes polos del campo del arte, o incluso en un mismo individuo según los contextos en los que se desenvuelve.

⁴⁷ Así pues, estos debates hacen eco de los ya conocidos que sacudieron el mundo del arte, dividido entre “románticos” y “clásicos” de principios del siglo XIX, mientras una transición similar se producía entre dos regímenes de la vida artística: el académico y el vocacional. Estas “crisis” recurrentes provocadas por la transición entre dos paradigmas y el breve período de anomia que esta transición implica son fácilmente identificables en la historia de las producciones culturales.

⁴⁸ Sobre este punto, véase en particular Jimenez, Marc, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard (coll. Folio), 2005.

⁴⁹ La revolución simbólica de finales del siglo XIX trajo consigo la transformación “de un arte que imita a la naturaleza a un arte que imita al arte, encontrando en su propia historia el principio exclusivo de su propia investigación y sus propias rupturas con la tradición” (Pierre Bourdieu, artículo “La consommation culturelle”, *Encyclopedia Universalis*).



artística siguen ahora la lógica del nuevo régimen salarial y juegan con las limitaciones impuestas por el ámbito económico a los mercados del arte y del trabajo. Así, a medida que el artista (es decir, la figura del creador) se convierte en el nuevo ideal del trabajador en el régimen económico neoliberal, los artistas (es decir, la población de artistas visuales) se asimilan cada vez más a trabajadores –o, mejor aún, emprendedores– del arte. El problema es doble: no sólo producir arte no es rentable en sentido estricto, sino que, sobre todo, como los esquemas de pensamiento del régimen vocacional siguen prevaleciendo en el sentido común, ser artista sigue teniendo, paradójicamente, una connotación bastante negativa en el mercado laboral. Por eso proliferan las organizaciones, privadas o públicas, nacionales o locales, que pretenden transformar al artista, trabajador inestable y precario, en un agente económico a la vez “aceptable” y “responsable”. Un ejemplo es la “Cooperativa para la Actividad y el Empleo en las Profesiones Artísticas y Culturales”, *Artenréel*⁵⁰, que pretende ser “una alternativa económica para la creación artística en Alsacia”. Esta cooperativa sitúa las consideraciones económicas en el centro de las consideraciones artísticas definiendo claramente sus objetivos⁵¹.

“*Artenréel*” se dirige a las personas que desean crear su propio empleo en el marco de un proyecto artístico o cultural. Pueden ser solicitantes de empleo, beneficiarios de la RMI, ASS, empleados. [...] *Artenréel* permite a los responsables de proyectos reducir los riesgos asociados al aislamiento y al desconocimiento de los mecanismos de creación de empresas. *Artenréel* ofrece un marco salarial y logístico: el jefe de proyecto es un empleado de la cooperativa, y cuenta con la asistencia de estudios de viabilidad y la puesta en marcha de una estrategia comercial [...].

El recorrido del creador dentro de *Artenréel* se divide en tres etapas. Durante los tres primeros meses, el emprendedor mantiene su estatuto inicial, afina su proyecto y determina sus objetivos con los responsables del CA: es un **emprendedor apoyado**. En cuanto consigue su primer volumen de negocios, firma un contrato indefinido. Ahora es un emprendedor **asalariado** [...]. Una vez que su actividad garantiza su independencia económica, puede convertirse en **emprendedor asociado** de *Artenréel* participando en todas las decisiones que le conciernen, o deberá orientar su actividad hacia la creación de una empresa independiente. *Artenréel* ofrece a los emprendedores una serie de servicios destinados a optimizar sus posibilidades de éxito⁵².

Si esta cooperativa ilustra la mutación del régimen artístico, de manera más general, las visiones instituidas del mundo del trabajo que reclasifican la producción artística hacia el polo de la pasión, del pasatiempo, del “trabajo no serio”⁵³, de lo no productivo, permiten hoy reconvertir a este conjunto de

⁵⁰ Los elementos citados proceden del folleto de presentación de la organización, disponible en línea en www.artenreel.com.

⁵¹ Una encuesta actual sobre “empleados–artistas–creadores–proyectistas” muestra la complejidad de esta afirmación, que tiene consecuencias para la propia producción.

⁵² *Ibid.* [énfasis añadido].

⁵³ Este tipo de discurso es invariablemente denunciado por los artistas entrevistados que han tenido que tratar con agentes de ANPE (cuando no se trata también de presiones de su entorno familiar). Este discurso transmitido por (agentes de) organismos administrativos influye directamente en las prácticas de los artistas que se enfrentan a él, no sólo en la medida en que este discurso sistemático acaba generando un fuerte sentimiento de culpabilidad, sino también en la medida en que les compromete a configurar



“diletantes” en una masa salarial de reserva, manteniéndolos en “[...] disposiciones éticas y estéticas estructurantes de la visión legítima del no-empleo”⁵⁴. Y los artistas, ya históricamente liberados de la condición salarial en los fundamentos de sus prácticas, sólo pueden “despertarse al espíritu de empresa, a la búsqueda de sí mismos y a la realización de [sus] ideales”⁵⁵. Porque los creadores, en este contexto, quieren demostrar que *trabajan*⁵⁶ y, al mismo tiempo, quieren distinguirse de los trabajadores manuales, artesanos o jornaleros —lo que no les impide elegir viejas fábricas como taller o el desván⁵⁷—, reivindicando su pertenencia o bien al grupo de los intelectuales (al destacar su capital educativo y/o cultural), o bien al grupo de los emprendedores (que basan sus aspiraciones en su capital social y en su buen conocimiento tanto del mundo económico como del artístico, sobre todo a través de su asociación con coleccionistas que actúan de “puente” entre estos dos mundos). Por último, para poder existir, los creadores dedican cada vez más tiempo a presentar carpetas a organismos privados o públicos de distintos niveles (municipal, regional, nacional, europeo, etc.) y a desarrollar proyectos susceptibles de ser reconocidos como “innovadores”, es decir, merecedores de subvención⁵⁸.

Así, porque nos ha parecido extremadamente reveladora de la evolución contemporánea de la visión del papel y del lugar de los artistas en la sociedad, hemos optado por retomar la acción, llevada a cabo por una asociación artística local, que consistía en utilizar las subvenciones recibidas para contratar artistas a la manera de una empresa que contrata, *a través* del ANPE [Agencia Nacional por el Empleo], a antiguos desempleados para un trabajo específico de tiempo determinado⁵⁹.

“[Action] es una acción artística y contextual, dirigida a artistas en situación precaria (por ejemplo, los que tienen ingresos bajos, los que reciben prestaciones específicas de solidaridad o los que llevan mucho tiempo desempleados). Se dirige a personas que, a pesar de su difícil situación, siguen desarrollando una actividad o un planteamiento artístico claramente situado en el ámbito del arte contemporáneo. El objetivo es permitirles continuar sus investigaciones en el marco legal del empleo subvencionado (CAE) que les permitirá ser simultáneamente artistas visuales y asalariados de la [Asociación actual] por su trabajo en el seno de la [Action].”⁶⁰

su actividad artística bajo el prisma de las exigencias de (agentes representantes de) la política local y de organismos económicos no menos locales.

⁵⁴ Ebersold, Serge, “L’insertion ou la délégitimation du chômeur”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°154, 2004, p.94.

⁵⁵ *Ibid*, p.95.

⁵⁶ Una tarjeta de difusión artística referida a “travailetrcreation.over-blog.org” presenta, sobre fondo amarillo, un sencillo “¿A trabajar? 2007/2009. Trabajo y creación”.

⁵⁷ Sobre las reconfiguraciones espaciales y “mentales” que implica esta inversión de antiguos emplazamientos de producción industrial por parte de artistas, véase : *Culture et Musées – Friches squats et autres lieux : les nouveaux territoires de l’art*, n°4, 2005.

⁵⁸ Sobre la influencia de estas nuevas condiciones de trabajo de los creadores en la educación artística, véase Liot Françoise “L’Ecole des Beaux-arts face aux politiques de soutien à la création”, *Sociologie du Travail*, n°41, 1999, pp.411–429 y Duve Thierry de, *Faire école*, Paris, Presses du Réel, 1992 sobre las experiencias pedagógicas de lo que se ha llamado la “Escuela de Grenoble”, cuyo objetivo era renovar las enseñanzas artísticas, se centraba ahora menos en la práctica que en el dominio de un cierto número de herramientas no directamente relacionadas con la creación (creación de asociaciones, informática, etc.) y en la “construcción de proyectos” integrando desde el principio, por ejemplo, la cobertura mediática.

⁵⁹ Es la primera vez, explican algunos de los artistas preseleccionados, que hay una oferta en su ANPE dirigida específicamente a ellos sobre el cuadro.

⁶⁰ Extracto de la convocatoria a proyectos.



El principio de la *Action*, que pretende “cuestionar la condición del artista”, es el siguiente: “Durante el periodo de su contrato (9 meses), los artistas seleccionados por un jurado nacional cobrarán el valor del SMIC [salario mínimo], por hora, durante 25 horas semanales⁶¹. Así pues, la *Action* presenta un interés evidente para los artistas precarios, en la medida en que les permite ejercer su actividad (es decir, producir obras artísticas) a cambio de un salario mínimo. Además, esta operación les ofrece una importante legitimidad profesional en un contexto en el que la existencia social (ritmos de existencia, redes de amistad, categorías de autorreferencialidad o de relación con el mundo, etc.) se actualiza principalmente a través de la socialización mediante el trabajo. Así, no es de extrañar que se recibieran 120 candidaturas para estos cinco “puestos” abiertos en el marco de la *Action*. Sin poder desarrollar aquí en detalle el conjunto de este proyecto artístico⁶², nos gustaría llamar la atención sobre algunas de las cuestiones que plantea esta acción, cuyo principio, nos parece, se basa en un verdadero *impensable económico* que estructura hoy el campo del arte contemporáneo en Francia. Si el proyecto *Action* ha parecido tan interesante a los organismos públicos (las subvenciones han aumentado este año para este proyecto), es sin duda porque permite “hacer una obra” a partir de las políticas de empleo actuales, confirmando así la idea de que los artistas son trabajadores precarios como los demás. Aunque afirma querer “cuestionar la condición del artista”, hay que señalar que *Action* no se basa en un sistema salarial precario⁶³ sino en “un sistema *salarial liberal* que consagra la figura del emprendedor asalariado”⁶⁴.

Durante todo un día, los 32 artistas preseleccionados comparecerán ante un jurado compuesto por personalidades locales y/o nacionales del mundo de la política, la cultura y el arte⁶⁵. Entre los candidatos, a menudo se oye decir que “es como una entrevista de trabajo”. Cada 15 minutos por la mañana y cada 10 minutos por la tarde, por falta de tiempo (la selección se realiza “a lo largo de un día por falta de medios”, según los organizadores), los candidatos pasan y son juzgados según tres criterios establecidos por el jurado: “su trabajo”, “su motivación” y su “inserción en *Action*”. En general, los candidatos a artistas están “contentos de estar ahí” y rara vez les molesta que se les escuche tan rápidamente. Es como si hubieran interiorizado algunas de las características “tradicionales” de una carrera artística vocacional (la incertidumbre, la necesidad de ser atrevido, de “probar su suerte”⁶⁶, la sumisión al juicio de los demás según criterios no objetivables, etc.), pero fusionada con otras características, más directamente relacionadas con el “nuevo régimen de subordinación” propio de un mercado laboral en la economía neoliberal (la precariedad, la necesidad de demostrar la propia “motivación”, la sumisión a

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Véase Borja, Simon, “L’enchancement des logiques économiques: le prisme du champ artistique. L’économie d’*Action* dans une association qui se veut une avant-garde artistique innovante”, *Séminaire sur l’intériorisation des dominations*, Estrasburgo, CRESS–RS–Grs, 2007 (actas de próxima publicación).

⁶³ Véase Paugam Serge, *Le salarié de la précarité. Les nouvelles formes de l’intégration professionnelle*, Paris, PUF, 2000.

⁶⁴ Caveng Rémi, “Quelques aspects du nouveau régime de subordination”, *Regards sociologiques*, n°32, 2006, p. 5.

⁶⁵ En efecto, pudimos participar en este acto, seguir casi todas las deliberaciones del jurado y realizar algunas entrevistas a los protagonistas de esta jornada. También queremos dar las gracias a la asociación *Anyway*, que filmó la espera de los candidatos para un documental y realizó algunas entrevistas al mismo tiempo, y nos dio permiso para utilizar los resultados de su trabajo como documento para nuestras propias investigaciones.

⁶⁶ Una candidata incluso pensó que [*Action*] era una broma. Sin embargo, aprovechó la oportunidad y “tanto si la elegían o no, [estaba] contenta de estar allí, de haber sido escuchada aunque fuera en tan poco tiempo, de hablar de lo que la mueve”. (Extracto de una entrevista de una artista seleccionada con el jurado, a la que pudimos asistir).



las reglas de juego –por más vagas que sean–, la competencia explícita con los iguales, la dependencia de la opinión de personas más “calificadas” y, por tanto, investidas de una autoridad que les permite evaluar no la obra sino la persona, juzgar no la duración sino una breve actuación regida por normas y en un contexto que no son específicamente artísticos, etc.)⁶⁷. Esta actitud “mixta” de los candidatos que asumen las dos identidades supuestamente antitéticas de *creadores* y *desempleados* forma parte, en nuestra opinión, de este nuevo paradigma –ya perfectamente interiorizado por los individuos– del artista–emprendedor responsable y motivado, que se supone que construye su carrera como un *curriculum vitae*. Sin embargo, los artistas desempleados, percibidos como artistas–emprendedores–fracasados, se encuentran destinados, por la propia naturaleza de su actividad, a una precariedad que se les presenta constantemente como un fracaso⁶⁸. Así, otro candidato a la *Action* volvió a referirse, en una entrevista, a todos los trámites administrativos que tuvo que realizar para participar en esta acción (sus viajes de ida y vuelta a la ANPE en particular), asumiendo al mismo tiempo que estas trabas eran inevitables, debido a los diferentes orígenes geográficos de los “competidores” (según él). A continuación, relata:

“Mi problema no es tanto el dinero como el reconocimiento: tengo grandes problemas con mi agente de inserción (¿es así como hay que llamarlos?)... Además, con gente de mi familia o amigos cercanos, tengo problemas con sus afirmaciones sobre lo que debo o no debo hacer. Así que teniendo un sueldo no muy alto, al menos no tendré que responder a más preguntas, sobre todo a la persona encargada de la inserción. Porque para ella, no estoy integrado. Además, tener que justificarme en la rentabilidad de mi trabajo, en que, según ella, vivo de la sociedad, que mi trabajo no tiene valor social porque no me da dinero y no sirve para la productividad... Con que tenga un poco, va a ser suficiente.”

En tal contexto, consigue sin embargo, en la frase siguiente, legitimar esta condición que parece afectarle mucho: “El arte debería hacerse con pocos medios y poca técnica [...]”⁶⁹.

De hecho, tanto para el jurado como para la asociación promotora de esta *Action*, el deseo de estar al origen de “una iniciativa crítica susceptible de cuestionar el lugar del arte y del artista”⁷⁰ al “dar una oportunidad” a “artistas en situación precaria”, parece ser secundario finalmente. Dados los resultados del proceso de selección, es evidente que se excluye irremediabilmente a los candidatos más precarios,

⁶⁷ “Entrevistador: ¿No te molesta la forma de trabajar del jurado? Me dijiste que era como una entrevista de trabajo...”

Artista: [...] No lo veo así. Estoy contento de haber descubierto [la ciudad], de haber vuelto a ver a un viejo amigo... Bueno, pero estoy decidido a seguir aquí, con ellos. Es cierto que el problema de esta historia es que juzgan a una treintena de personas y todos estamos muy motivados. Después, nos podemos ver desbordados por las expectativas del jurado, es muy subjetivo, así que no sé con qué criterios juzgan; bueno, hay criterios, pero no sabemos en qué se basan. Hay treinta personas motivadas y depende de cómo la gente quiera continuar. Y eso es competencia cruel, es competencia dura: hay que pasar por eso. Eso es lo loco, lo duro, pero así es el juego. De todas formas, estoy contento de estar aquí y espero... si me eligen, haré todo lo posible para aportar lo mejor de mí mismo, para encontrar... bueno, no sólo para [la *Action*] sino para aportar para la causa de los artistas” (Extracto de entrevista con un candidato preseleccionado por el jurado).

⁶⁸ Las reformas del régimen de los trabajadores intermitentes y el movimiento que han provocado demuestran claramente que, al igual que las prestaciones de desempleo, el sistema de remuneración de los artistas no se considera (¿ya no?) un derecho debido, que se pagaría como parte del derecho fundamental de los creadores a vivir a pesar de la irregularidad estructural de su actividad, sino más bien un privilegio que los transforma, en el mejor de los casos, en “receptores de asistencia” y, en el peor, en “parásitos” de una sociedad regida por las leyes del mercado económico.

⁶⁹ Extracto de una entrevista con un candidato a *Action*

⁷⁰ Entrevista con los miembros organizadores de *Action*



que suelen ser o bien los “más jóvenes” (es decir, los que no tienen ni suficiente experiencia ni, *a fortiori*, suficiente reconocimiento en el sector) o bien los “más viejos” (es decir, aquellos cuya trayectoria profesional está en declive). De acuerdo con las prácticas clásicas de un departamento de recursos humanos y contrariamente a lo que se afirmaba en la “convocatoria a candidaturas”, lo que motivó las elecciones del jurado fue sin duda menos la naturaleza del proyecto, la motivación o la situación social de los candidatos, que lo que cada candidato podía aportar a la “empresa”, tanto individual como colectivamente: el jurado sólo reclutó a personas que ya disponían de un importante capital social y simbólico en el ámbito del arte contemporáneo, y que podían hacer que la *Asociación* “existiera” a nivel local, si no nacional, como proveedora legítima de arte y artistas “innovadores”.

El público: punto ciego de un arte en régimen emprendedor

El paradigma del artista emprendedor parece ser una consecuencia paradójica del aumento de las subvenciones públicas y del apoyo a la creación desde finales de los años 70, cuando subversión y subvención empezaron a coexistir⁷¹. Así, la intervención del Estado reintroduce las limitaciones del mercado a través de “una política selectiva, asumida como tal por funcionarios administrativos que se remiten a una jerarquía de valores artísticos elaborada por especialistas”⁷². En tanto intermediarios financieros públicas, como son también los galeristas en el mercado del arte contemporáneo, las comisiones que asignan las subvenciones tratan de aumentar la calidad y el prestigio de la institución subvencionada, al mismo tiempo que analizan, en un esquema totalmente economicista, la rentabilidad del proyecto, tanto en términos económicos como simbólicos⁷³ – el prestigio del proyecto y de la institución subvencionados se transmite a la institución que concede las subvenciones, de acuerdo con el mecanismo tradicional del mecenazgo⁷⁴. En otras palabras, los artistas ya no tienen que complacer al público (como en el caso del arte “burgués” o “comercial”), sino a los “expertos”, mediadores, ingenieros culturales, críticos y comisarios, que hoy constituyen tanto el mundo del arte como su público⁷⁵. El arte contemporáneo, producido en un mundo cada vez más encerrado en sí mismo (lo que se observa a nivel regional⁷⁶), ha evolucionado así en una dirección cada vez más hermética, atrayendo numerosas críticas.

⁷¹ Véase Rochlitz, Rainer, *Subversion et subvention : art contemporain et argumentation esthétique*, París, Gallimard, 1994. Véase también la reseña crítica de esta obra por Jean-Philippe Uzel en la página web de la mediateca del Musée d'art contemporain de Montréal: <http://media.macm.org/vt/vt-8370.htm>.

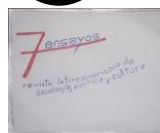
⁷² Moulin, Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, París, Flammarion, 1992, p.87. Véase también Bourdieu, Pierre, “Le marché de biens symboliques”, *L'année sociologique*, n°22, 1971, pp.135–145.

⁷³ Véase Matz, Kévin, *La politisation des politiques culturelles locales*, tesis de investigación Master II (dir. Vincent Dubois), IEP, URS, Estrasburgo, septiembre de 2008: “La construcción de un modelo político de “ejemplaridad cultural” es del mismo modo un verdadero trabajo político destinado a facilitar la injerencia del financiador político de la cultura en el ámbito de los profesionales de la cultura” (p.175), y más ampliamente “la politización de las políticas culturales locales, posibilitada por la mutación de un sistema específico de interdependencia, sólo puede entenderse, por tanto, a la luz de un estudio en profundidad del ejercicio de una profesión política cuya evolución obliga a los cargos electos a “lucirse”, a intervenir en los medios de comunicación, precisamente en la medida en que los “asuntos” culturales lo permiten” (p.195).

⁷⁴ Véase sobre un objeto particular como la Ópera: Le Pen C., “L'analyse microéconomique de la production dramatique et l'effet des subventions publiques”, *Revue économique*, n°4, julio 1982, pp.639–674

⁷⁵ Véase Heinrich, Nathalie, *Le Triple jeu de l'art contemporain*, op. cit., p.280 y Four, Pierre-Alain, “La compétence contre la démocratisation? Création et re-créditation des Fonds régionaux d'art contemporain”, *Politix*, 1993, vol.6, n°24, pp.95–114

⁷⁶ Véase Emmanuel Brandl, “Culture et politique en région. Les conditions sociale et politique de l'activité en région”, *Regards Sociologiques*, n°33–34, 2007, pp.95–113.



Estas críticas se expresaron con especial violencia en la década de 1990, durante lo que se describió como la “crisis del arte contemporáneo”, una crisis que seguía siendo, sobre todo, de naturaleza económica⁷⁷. De hecho, la categoría de expertos y mediadores, que se había ampliado enormemente bajo el efecto combinado del prestigio de la figura del artista en un régimen vocacional, el auge de la industria turística y la necesidad de encontrar salidas para los estudiantes de arte, se encontró de repente en una situación de precariedad, mientras que el Estado se desentendía progresivamente de las políticas culturales desde finales de los años noventa, provocando una crisis de identidad especialmente fuerte en el mundo del arte contemporáneo. Otro elemento – causa y consecuencia– de esta crisis, fue el desclasamiento de toda una generación de “intermediarios” del mundo del arte (mediadores, críticos, comisarios, investigadores, etc.), alineados ahora con el modelo de los “intelectuales precarios”, es decir, con un nuevo avatar de “artista maldito”, justo en el momento en que esta figura es cada vez menos válida para los propios artistas, como ya hemos mencionado anteriormente⁷⁸.

El fin de los años noventa se caracterizó así por una verdadera crisis material y de identidad en el mundo del arte contemporáneo, al tiempo que se descalificaban progresivamente los discursos de democratización cultural⁷⁹. Las exigencias de distinción empujan a menudo a los diseñadores de exposiciones de arte contemporáneo a rechazar cualquier voluntad explícitamente didáctica, bajo el pretexto de la libertad del espectador⁸⁰. Sin embargo, sabemos desde las encuestas de “El amor del arte” [de Pierre Bourdieu] que sin un mínimo “acompañamiento” didáctico, un público poco habituado a las referencias y valores del arte contemporáneo sólo puede sentirse desarmado ante obras que no puede ni comprender ni, *a fortiori*, apreciar, ya que no corresponden a la idea que él se hace de lo que es el “arte”⁸¹.

⁷⁷ Sobre la crisis del arte contemporáneo, acusado en los años 90 de ser una sangría presupuestaria sin efectos positivos en términos colectivos, véase Jiménez, Marc, *op. cit.*

⁷⁸ Hoy tenemos una situación paradójica, si la consideramos en términos del pensamiento de la modernidad, ya que un artista puede (esperar) cobrar mucho más y alcanzar una situación social más envidiable y estable que los críticos y comisarios que le hacen existir.

⁷⁹ Esta descalificación de la idea de democratización cultural, que acompaña a la descentralización y a las restricciones presupuestarias en el ámbito de la cultura, debe relacionarse con el fracaso de las ideologías de izquierdas y de la figura del artista comprometido. La escasez de manifestaciones artísticas organizadas con motivo del reciente aniversario de los acontecimientos de Mayo de 1968 atestigua la devaluación de una idea que ahora se percibe como utópica y/o arcaica.

⁸⁰ Durante una entrevista informal, una joven comisaria nos confesó que, para ella, lo ideal sería montar exposiciones sin público. En cualquier caso, dijo, el arte contemporáneo “no se puede explicar, hay que sentirlo”. En la misma línea, las exposiciones del Museo Nacional de Arte Moderno del Centro Pompidou tienden a presentar cada vez menos material didáctico (rótulos extremadamente discretos, ausencia de paneles explicativos, etc.), al tiempo que muestran un número creciente de objetos (la exposición Dadá, por ejemplo, mostraba más de 2000 documentos). En consecuencia, el público neófito, ante esta profusión de objetos cuya presencia o significado nunca es evidente, sólo puede sentirse “intruso” en tales espacios que son ostensiblemente no hechos para él, sin mencionar siquiera el hecho de que el precio de una entrada a una gran exposición parisina cuesta entre diez y quince euros, por lo que no es de extrañar que los museos sigan siendo frecuentados por las mismas clases sociales. Además, como ilustración extrema de que el arte contemporáneo está cada vez menos pensado para ser visto por el público, los comisarios de la reciente retrospectiva de Annette Messager en el Centro Pompidou (junio–septiembre de 2007) optaron por presentar algunas de las obras más conocidas de la artista (sobre todo las obras feministas del principio de su carrera) *detrás de una pared agujereada*.

⁸¹ “El hecho de no tener claves no predispone a comprender obras que sólo exigen rechazar todas las claves antiguas y esperar que la propia obra proporcione la clave de su propio desciframiento. Se trata, como vemos, de la misma actitud que menos están dispuestos a adoptar los menos capacitados para comprender el arte erudito: la ideología según la cual las formas modernas del arte no figurativo son más directamente accesibles a la inocencia de la infancia o a la ignorancia que a la competencia adquirida mediante una formación que se considera deformadora, como la de la escuela, queda refutada por los hechos. De modo que “conceder a la obra de arte el poder de despertar la gracia de la iluminación estética en cualquier persona, por muy privada



Conclusión: tres vías por explorar

Esta evolución en el ámbito de la producción artística, que aquí hemos intentado describir, desentrañar y analizar con demasiada rapidez, tiene, nos parece, tres consecuencias principales:

a) una “porosidad” cada vez más importante de las fronteras entre los polos legítimos y consagrados, por un lado, y los polos comerciales o populares, por otro, en los ámbitos de la producción cultural (el mismo fenómeno puede observarse en los mundos del cine, la música y, en cierta medida, la literatura). Esta porosidad es consecuencia directa de la exigencia de versatilidad y realismo impuesta a los artistas, en un contexto en el que la financiación cultural es cada vez más escasa. Así, es necesario ser versátil, es decir, saber hacer arte “comercial”, para poder permitirse hacer “arte por el arte”. La novedad, sin embargo, no reside en este principio, que surgió con el mercado del arte, sino en la forma en que esta necesidad de transigir con las realidades económicas para poder vivir del propio arte puede asumirse ahora plenamente. Lo que en un régimen vocacional se vivía como un compromiso vergonzoso que se intentaba ocultar cuando se decía pertenecer a la vanguardia⁸² puede, en el régimen emprendedor, vivirse públicamente con resignación cuando no con un orgullo legitimado por la capacidad de hacer sacrificios –por su arte⁸³– y por las competencias que hoy más que nunca se valoran y que implican polivalencia y flexibilidad en el mercado laboral (artístico o no). Por lo tanto, así como en el régimen profesional es la “bohemia” lo que se supone que confirma la elección, en el régimen emprendedor es el hecho de ser “reclamado” por el polo comercial lo que probablemente mantenga la creencia y confirme la consagración al polo esteta, según la lógica “el capital va al capital” recién aplicada al mundo del arte⁸⁴. En otras palabras, aunque en cierto modo la cuestión de la “autenticidad” individual “ocupa

culturalmente que esté [...] es permitirse atribuir en todos los casos a los azares insondables de la gracia o a la arbitrariedad de los ‘dones’ aptitudes que son siempre el producto de una educación desigualmente repartida, y tratar así las aptitudes ‘heredadas’ como virtudes propias de la persona, a la vez naturales y meritorias” (Bourdieu, Pierre y Darbel Alain, *L’Amour de l’art*, París, Minuit, 1969, pp. 78–83 y 166).

⁸² Caso emblemático, la pintora Anne–Eva Bergman ocultó toda su vida su actividad de caricaturista en la prensa clandestina noruega durante la Segunda Guerra Mundial, el fortísimo capital simbólico de la participación en la resistencia al nazismo no pudo compensar el descrédito de una inscripción en un polo tan poco valorado en la creación artística (Antoine, Elodie y Dumont, Fabienne, “Anna–Eva Bergman, de l’ironie au sublime”, *Art nord*, n°8, 2006, pp. 46–57).

⁸³ Vemos que la “creencia” en la necesidad del juego (*illusio*) no ha desaparecido en el régimen empresarial, como podría pensarse si se sigue interpretando esta postura artística como un nuevo avatar transgresor del arte en un régimen vocacional. Simplemente, el registro del que se nutren los artistas para justificar su adhesión a las reglas del juego se ha desplazado hacia el registro de los “autónomos”.

⁸⁴ En el mundo del cine, la creciente tendencia de actores y actrices a aparecer en los anuncios de las grandes marcas puede interpretarse en este sentido. Isabelle Adjani (“embajadora” de la marca Lancel), entrevistada en una revista especializada, explica que “[h]oy en día, el valor de una actriz se basa en ser la imagen de una marca, lo cual es bastante. Incluso he oído decir con toda seriedad que cuando una actriz nunca es abordada por las grandes casas, hay un problema. Así que la alianza se convierte en una especie de prueba. [...] Una marca es un escaparate que demuestra simbólicamente la deseabilidad de la estrella y tranquiliza no sólo a la actriz, sino también a la industria cinematográfica y al público. Fui elegida tras varias encuestas y evaluaciones, por lo que represento en Asia. Porque allí el mercado de Lancel es enorme” (*Première*, mayo de 2008, p. 78). Una evolución comparable tiene lugar actualmente en el espacio de la producción literaria francesa con el uso “desinhibido” de estrategias ostensiblemente mercadotécnicas que, a finales de los años noventa, permitieron lanzar una “nueva generación” de escritores, de Angot a Houellebecq, pasando por Beigbeder (véase Jean–Pierre Bertrand y Anthony Glinoe, “La “nouvelle génération” romancière face à ses réseaux 1997–2001”, en Marneffe y Denis (eds.), *Les réseaux littéraires*, Bruselas, 2006, pp.249–262) o mediante la reciente aparición de “agentes literarios” cuya función es defender los intereses de los escritores, siguiendo el ejemplo del Premio Goncourt 2006, Jonathan Littell (gracias a Delphine Naudier por señalárnoslo), así como en el ámbito de la arquitectura (véase Florent Champy “Professional Discourses under the Pressure of Economic Values. The Case of French Architects, Landscape Designers and Industrial Designers”, *Current Sociology*, vol.54 (4), 2006, pp.649–661).



un lugar central en la *doxa del mundo del arte*⁸⁵ para la formación de una especie de *habitus artístico*, la figura del artista maldito ya no inspira a los estudiantes de las escuelas de arte: la lógica económica del arte en el régimen neoliberal ya ha empezado a suplantar en gran medida el ideal del artista–profeta que se supone que alcanza la salvación (la consagración, la posteridad) a través del sufrimiento (la pobreza, la marginalidad).

b) una nueva configuración del campo, ya que ahora pueden encontrarse los mismos agentes en el polo del arte comercial y en el polo de la “creación pura”, dividiéndose este último entre los artistas–emprendedores que “juegan” en dos registros, introduciendo la heteronomía en el polo de la vanguardia y la autonomía en el polo comercial, y los artistas que han permanecido en un régimen vocacional – a menudo hoy procedentes de las artes llamadas “populares” y/o con una práctica relativamente marginal en relación con el campo del arte contemporáneo legítimo (es decir, el arte “erudito”)⁸⁶.

c) una nueva importancia de los intermediarios favorecida por el aumento del número de artistas y la creciente complejidad del mercado. En consecuencia, el valor de la obra ya no depende realmente de la obra (de sus cualidades estéticas intrínsecas, es decir, de su conformidad con los gustos de la época) y del artista (o de su lugar en el campo, lo que viene a ser lo mismo), como ocurre en el régimen de la singularidad, sino sobre todo de la identidad de las personas o instituciones que han invertido (en) esa obra. Estos agentes intermediarios (en el sentido más amplio del término: coleccionistas, galeristas, conservadores, responsables de museos, colectivos, empresas especializadas⁸⁷) ahora “hacen” la obra tanto o más que el artista.

⁸⁵ Mauger Gérard, “Le capital spécifique”, en id. (ed.), *L'accès à la vie d'artiste. Sélection et consécration artistiques*, Bellcombe–Bauges, Ed. du croquant (coll. Champ social), 2006, p.241.

⁸⁶ La coexistencia de dos regímenes de vida artística queda perfectamente ilustrada en esta anécdota relatada por Yves Michaud (extracto de la mesa redonda, antes citada): “Esta oposición [entre arte erudito y popular] es percibida por el público, ya que a veces se muestra irónico, crítico o sarcástico hacia un arte [el erudito] que califica implícitamente de elitista. Pero muy a menudo no se percibe en absoluto, simplemente por ignorancia, por la escasa asistencia a los lugares de exposición. Lo que más me interpela hoy es la indiferencia que se observa hacia ciertas prácticas, una indiferencia más pacífica que hostil. Cuando era director de la Escuela de Bellas Artes, me presentaron un proyecto de dos de mis alumnos, que querían crear una obra de arte *in situ*. Su idea era plantar amapolas en un enorme montículo de tierra situado en un descampado de los suburbios de París. Pero en ese mismo territorio se reunían a pintar grafiteros que ya se habían adueñado del lugar. En estas circunstancias, tuve que gestionar la relación entre mis dos artistas vanguardistas de Beaux–Arts y los grafiteros de arte popular de Ivry. De hecho, había un cierto desprecio mutuo, que dio lugar a una ligera agresividad, dado que cada uno estaba persuadido de servir al único arte verdadero. Al final, este enfrentamiento terminó en una coexistencia pacífica y silenciosa. Esta anécdota es, en mi opinión, una interesante metáfora de lo que ocurre en la sociedad actual: las prácticas artísticas conviven con la tibieza y la indiferencia”.

⁸⁷ Recientemente, hemos asistido a la aparición de estructuras comerciales cuya función explícita es ayudar a los nuevos artistas a entrar en el mercado, actuando como intermediarios entre los artistas y el público, por delante de las galerías, que rara vez contratan a artistas jóvenes y a menudo ofrecen obras extremadamente caras a aficionados (como consecuencia de la elección de trabajar únicamente con artistas reconocidos).