

Reseñas de libros e informes / Books and Reports Reviews

## Larissa Buchholz: *The Global Rules of Art. The Emergence and Divisions of a Cultural World Economy*. Princeton

Gloria Guirao Soro   
Universitat de Barcelona, España.  
gloriaguso@gmail.com

La globalización del arte no es un fenómeno nuevo: la circulación de obras de arte y de artistas es una constante histórica. Sin embargo, el canon artístico ha estado formado principalmente por artistas europeos y americanos hasta la década de 1980. Según Larissa Buchholz, se puede hablar de un “campo global” del arte desde entonces, partiendo de una serie de indicadores de globalización que incluye la emergencia de bienales y la expansión del mercado artístico fuera de Occidente, así como un discurso y unas problemáticas transnacionales del arte. Aun así, no está claro que el canon se haya diversificado y, si lo ha hecho, cómo. En *The Global Rules of Art. The Emergence and Divisions of a Cultural World Economy*, Buchholz propone una aproximación a la valuación del arte a partir del modelo de la economía dual de los bienes simbólicos de Pierre Bourdieu expandido al contexto global. Su propuesta tiene en cuenta tanto lo común como lo distintivo de las culturas globalizadas, buscando evaluar las desigualdades estructurales y los significados que las definen.

Publicado en 2022 por Princeton University Press, *The Global Rules of Art* es un libro esperado en el ámbito de la sociología del arte que presenta, de manera unificada y en profundidad, una propuesta teórica ya anunciada en artículos anteriores y muy bien recibida. El libro consta de 8 capítulos, organizados en una introducción que presenta el estado de la cuestión y la propuesta teórica que se desarrolla a continuación en tres partes, compuestas por dos capítulos cada una, además de un capítulo conclusivo y un epílogo que presenta futuras pistas de investigación en la era post-COVID. El desarrollo teórico se fundamenta en un amplio trabajo de recogida y análisis de datos que combina las fuentes y las técnicas cuantitativas y cualitativas (rankings, entrevistas, cartografía, estadística...).

El capítulo introductorio presenta el modelo de la economía dual del campo global del arte. Inspirado en la propuesta de Bourdieu, extendiéndola más allá del ámbito nacional, se ve completada por aportes de los trabajos interaccionistas sobre los mundos del arte, en los que nodos y redes son importantes para la emergencia de convenciones artísticas compartidas. Se distingue del modelo de la economía política del imperialismo cultural en que no presupone la relación entre dominación política y económica y dominación cultural. La economía dual del campo global del arte, que incluye tanto la producción como la mediación del arte, se estructura en un subcampo autónomo y un subcampo heterónomo. Funciona gracias al nuevo circuito institucional de infraestructuras que promueven la circulación internacional de artistas, obras e ideas, su evaluación y su consagración que, aunque global, está atravesado por relaciones de poder y por desigualdades a nivel macro.

El foco de la primera parte es la emergencia del campo global del arte contemporáneo, que se produce de forma casi simultánea en el sector no comercial de difusión y crítica del arte y en el mercado artístico. Un primer capítulo se centra en la proliferación de bienales internacionales desde 1980, acompañada de la creación de espacios permanentes de exposición y de instituciones de evaluación del arte (premios y distinciones) con una vocación global. Al mismo tiempo, publicaciones especializadas empiezan a difundir los discursos globales sobre el arte surgidos de este “boom” de bienales y exposiciones con un nuevo alcance geográfico y temático que beben de las teorías postcoloniales. Las bienales, que han evolucionado del formato clásico de Venecia hasta modelos de resistencia como los de La Habana y Kwangju, funcionan como barómetros del campo del arte expandido y alimentan visiones del mundo. Sirven además de lugar de encuentro entre agentes (artistas e intermediarios, coleccionistas) de diferentes países, lo que permite la construcción de un tipo especial de capital simbólico que es eminentemente global. Sin embargo, la expansión geográfica del arte contemporáneo no está exenta de desigualdades territoriales. Así, una estrategia de las bienales periféricas para atraer la atención de Occidente es invitar a comisarios y artistas occidentales en el marco de un sesgo doméstico afirmado, lo cual contribuye a la emergencia de una clase transnacional de comisarios que viajan y trabajan por todo el mundo, de bienal en bienal (p.39), y a la diversificación de los programas expositivos. Los comisarios de origen periférico se incorporan progresivamente a esa clase transnacional (la bienal de Venecia tuvo su primer comisario no occidental, Okwui Enwezor, en 2002), aunque éstos a menudo residen en países occidentales (Enwezor lo hacía en Alemania). La diversidad en el comisariado y en los programas sirve de capital simbólico en el marketing de las bienales y de los espacios de exposición con ambición global que siguen su tendencia, aunque estos últimos se encuentran principalmente en América del Norte y en Europa. El arte contemporáneo global difundido en este marco no es un simple agregado de diferentes artes nacionales o regionales, sino que obedece a una lógica y a un discurso propios que son difundidos en revistas como ArtForum. La producción textual alrededor de estos eventos de ambición global presta atención a las problemáticas locales de las bienales y a las especificidades políticas y culturales de cada lugar de exposición. Las referencias compartidas, así como las nuevas instituciones de evaluación del arte a nivel global y una nueva lógica con su propio mercado laboral de comisarios producen, sin embargo, una cierta homogeneización de estos eventos y de los programas curatoriales.

El mercado artístico (galerías, ferias, subastas) también se expande, a partir de 1980, fuera de Occidente, aunque su dimensión global es cuestionada en el tercer capítulo del libro. En éste se analiza la emergencia de un subcampo comercial a través de tres fenómenos que convergen alrededor del año 2000 y acompañan la mercantilización del arte y el auge de los megacoleccionistas asiáticos o, dicho de otra manera, la heteronormización del campo del arte. Se trata de la formación de un circuito de ferias, la extensión de la infraestructura de subastas y la aparición de agencias de internet que evalúan los precios a nivel global. En un contexto global de liberalización de las economías nacionales, las galerías se ven afectadas por esta transformación a diferentes niveles: el nuevo circuito global de ferias amplía su radio de acción, permitiéndoles exponer en el extranjero más a menudo y acceder a otros públicos, pero necesita inversiones más altas. Esto no solo va contra la filosofía de las galerías más vanguardistas, sino que contribuye a amplificar las diferencias y las desigualdades entre galerías de distinta orientación (vanguardista, comercial, p.81). Las ferias no constituyen un circuito alternativo a las bienales, porque su estética y su discurso son diferentes, orientados hacia el lujo (p.83), y porque están más concentradas en los países ricos. En cuanto al sector de las subastas, la apertura de sedes en diferentes continentes ha permitido abrirse a nuevos públicos (en el sector financiero, por ejemplo) y especular con el valor del arte contemporáneo mediante estrategias de aumento de precios coordinadas globalmente. Sotheby's y Christie's, en particular, orquestan nuevas cadenas de valor transcontinentales (p.93) que son imitadas por las casas de subastas más pequeñas. Los

territorios secundarios pueden asimismo servir de test para ciertos tipos de arte antes de ser subastado en los lugares más centrales de un mercado global del arte (Londres y Nueva York, principalmente) que sigue siendo muy jerárquico, concentrado alrededor de capitales occidentales, y que también se ve más afectado por fuerzas económicas externas que el subcampo relativamente autónomo de la difusión institucional y no comercial.

La segunda parte del libro gira en torno a las dinámicas de reconocimiento artístico en el campo del arte en globalización. Larissa Buchholz propone, en el cuarto capítulo, un modelo dual de acceso al reconocimiento artístico que se aleja de la conversión de capitales de las carreras artísticas de Bourdieu, en el que el éxito en el campo del arte depende del volumen de capital simbólico acumulado en el subcampo autónomo, con una aprobación de los expertos en estética que precede necesariamente al éxito comercial, en un ciclo de acceso a la consagración relativamente largo. El modelo dual parte de la articulación de éxito institucional y comercial descrita por Raymonde Moulin, asumiendo que el polo autónomo del capital simbólico ha desarrollado sus propios circuitos institucionales y criterios de valuación y que, aunque éste ya no domina el mercado del arte, mantiene una lógica que influye en los actores, sus carreras y sus posiciones. Según la interpretación de Buchholz, a pesar de que en el mercado también se percibe una diversificación de los actores, ésta es menor que en el subcampo autónomo y muestra una incorporación muy lenta de los actores no occidentales, en ciclos generacionales (p.130). Los datos analizados en este capítulo, extraídos de las bases Artfacts y ArtPrice, permiten crear una tipología de carreras de éxito en el campo global del arte que sitúa a los individuos estudiados en un espacio definido por el volumen de participación en bienales y exposiciones globales y el de ventas. Se distinguen así cuatro tipos de carrera: autónomo, semi-autónomo, semi-heterónomo, heterónomo. La tipología muestra que cada espacio tiene sus propias lógicas (a veces divergentes) y que las divisiones socioculturales cuentan en la valuación del arte, sobre todo el género (p.138), el país de origen y la estética. Sin sorpresa, el polo autónomo es mucho más diverso que el heterónomo al tener en cuenta todos estos factores, y las excepciones a la regla son relativamente raras: los artistas de éxito en ambos polos (como Andy Warhol, Jeff Koons o Gerhard Richter), son siempre hombres y sus marchantes y su público son socialmente similares (p.145). El análisis muestra también que una amplia circulación geográfica del artista y su obra aumenta el capital simbólico, aunque sigue teniendo mucho peso el estar firmemente presente en uno de los centros artísticos occidentales (p.149). Berlín, París o Nueva York son imanes migratorios para artistas de todo el mundo y sus espacios de difusión, en tanto que lugares de consagración, se diversifican simplemente a través de los artistas extranjeros que residen en la ciudad y que forman parte de la escena local (p.155).

En la tercera parte del libro se aplica el marco teórico de la economía dual del campo global del arte a dos casos específicos de artistas que han triunfado internacionalmente siendo originarios de la periferia y que contrastan en diferentes puntos. Cada capítulo se centra en un artista: el mexicano Gabriel Orozco, cuya carrera corresponde al tipo semi-autónomo, y el chino Yue Minjun, con una trayectoria heterónoma fruto de la especulación comercial a nivel global. El primero es presentado como un artista con aspiraciones al universalismo de su arte, que rechazó explotar su mexicanidad a nivel estético y temático y cuyo reconocimiento obedece a una traducción de capital simbólico en éxito comercial, con un auge que se produjo durante la fase de apertura multicultural del arte. Hijo de artistas, se mostró buen conocedor del arte occidental y muy viajero desde el inicio de su carrera, cursando parte de su formación en Madrid y realizando largas residencias artísticas en diferentes ciudades europeas, pasando finalmente la mayor parte de su vida en Nueva York. Su práctica artística está muy basada en lo *site-specific*, con una manera de hacer post-studio, post-media y anti-espectacular. El análisis de Buchholz mezcla lo individual con lo macro para explicar su trayectoria, haciendo uso del concepto de "*habitus* artístico", que describe como una especie de "sentido del juego" del arte global. Orozco aparece,

así, como un artista que se posicionó joven como el “extranjero rebelde” en exposiciones internacionales, incluyendo la Bienal de Venecia de 1993 o su primera muestra en una galería de Nueva York el año siguiente. Sus conexiones con las galerías del centro del mundo del arte y con los intermediarios institucionales (p.201-205) forman las condiciones meso-nivel de su éxito, junto con una universalidad de su práctica construida por los críticos de arte en revistas internacionales. El éxito de Yue Minjun, en contraste, tiene origen en el auge fenomenal de los precios de obras de arte de artistas chinos entre 2004 y 2008 y en una obra de estética *Pop art* llena de referencias a China. Al contrario que Orozco, Minjun es de origen humilde y su socialización al arte se produce más tarde, como fruto de una reconversión profesional mediante la formación en una escuela provincial y su asociación a la comunidad artística independiente de Yuanmingyuan. Su obra es primero reconocida desde el extranjero y con criterios occidentales (su asociación con la disidencia artística china es apreciada, por ejemplo). Participa casi exclusivamente en muestras comerciales, o en exposiciones colectivas en instituciones en las que aparece como representante del arte contemporáneo chino y no como artista global. Los principales valedores de su obra parecen mostrar una fascinación por el auge económico y cultural de China y, en el caso de sus galeristas y coleccionistas, prevalecen las motivaciones ajenas al arte. Conceptualmente, su obra no resulta suficientemente compleja para el subcampo institucional (relativamente autónomo) del arte global.

*The Global Rules of Art* es una propuesta teórica ambiciosa que supone un avance significativo en la sociología del arte y de la globalización. Está sólidamente fundamentada en los trabajos previos sobre la circulación internacional y de los procesos de valuación del arte y permite una apertura hacia un nuevo paradigma científico en este ámbito de estudios en plena efervescencia. La aproximación metodológica, basada en la combinación de técnicas de recogida y de análisis de datos tanto cuantitativos como cualitativos, es asimismo ambiciosa y permite explicar las transformaciones de las lógicas de los diferentes subcampos del arte en la globalización. Aunque la autora se interesa por los efectos de la globalización en el campo del arte a nivel macro, meso y micro, éste último aparece mucho menos desarrollado. El análisis de dos carreras artísticas desde las periferias del mundo del arte que constituye la tercera parte del libro desatiende las características sociales de los dos artistas escogidos como caso de estudio. El concepto de “*habitus* artístico” utilizado aparece completamente desligado de cualquier factor de desigualdad social que pudiera pesar en las decisiones creativas y relativas a la carrera artística, aunque resulta evidente que los dos artistas no parten de un contexto comparable para desarrollar su actividad. El contraste entre los dos casos ilustra de manera ejemplar, sin embargo, las lógicas divergentes de los subcampos autónomo y heterónomo en los ámbitos de la producción y de la mediación del arte, así como sus influencias mutuas. Muestran, tal y como subraya el capítulo conclusivo, cómo los cambios económicos a nivel global no se traducen directamente en el arte, sino que son refractados según la lógica del ámbito relativamente autónomo, en el que afectan factores externos como los discursos postcoloniales. Resulta interesante que, a pesar de la progresiva integración global del arte contemporáneo, la nacionalidad y la residencia en los lugares centrales del campo artístico sigan teniendo un peso como filtro evaluativo en un sistema que funciona todavía a través de redes muy localizadas.