

CONVERSACIÓN CON ANDREA FRASER—

HIUWAI CHU

Huiwai Chu: Tu nombre está intrínsecamente asociado a la crítica institucional, una práctica que tiene sus raíces en la década de los años sesenta con obras que tienen como objetivo dejar al descubierto el funcionamiento de las instituciones de arte. ¿Cómo han cambiado las aproximaciones a la crítica institucional desde la primera generación de artistas que fueron los pioneros de esta práctica?

Andrea Fraser: La crítica institucional a menudo se relaciona con los nombres de algunos artistas “de primera generación” que comenzaron a trabajar en las décadas de 1950 y 1960: Marcel Broodthaers, Hans Haacke, Daniel Buren y Michael Asher. Sin embargo, ninguno de estos artistas se identificó con el término. Yo fui una de las primeras que utilizó el término “crítica institucional” en un medio impreso, en 1985, en un ensayo que escribí, sobre Louise Lawler, influenciada por críticos como Peter Bürger, Benjamin Buchloh, Douglas Crimp y Craig Owens. Mientras que estos artistas de “primera generación” fueron importantes para el enfoque que he desarrollado, también lo fueron muchos otros que no se asocian frecuentemente a la crítica institucional —Yvonne Rainer, Mary Kelly y Adrian Piper, más notoriamente— y artistas que surgieron en la década de 1970 como Louise Lawler y Martha Rosler. Saqué mucho de las investigaciones documentales *in situ* de los contextos sociales, económicos, discursivos y arquitectónicos del arte asociados a Broodthaers, Haacke, Buren y Asher. Igualmente importantes para mi desarrollo fueron las investigaciones de la subjetividad y la intersubjetividad, del deseo y la fantasía, de las artistas feministas de la década de 1970; obras que a menudo se desarrollaron como performance, cine o video. Y, por supuesto, las feministas estaban también involucradas en una crítica de las instituciones de arte, al igual que los artistas asociados a otros movimientos emancipatorios en las décadas de 1960 y 1970. Así, mientras que el término “crítica institucional” surgió en la década de 1980, principalmente en el marco del arte conceptual y en los marcos teóricos asociados a la Escuela de Frankfurt y a Michel Foucault,

su desarrollo no sólo profundizó esos marcos, sino que también reveló lo estrechamente relacionados que siempre habían estado.

HC: ¿Cómo ha impactado el feminismo a tu obra?

AF: En muchas, muchas formas. La revolución artística provocada por el feminismo fue inmensa y sigue siendo muy poco reconocida. El feminismo abrió (o volvió a abrir) el arte no sólo a las políticas de la sexualidad, sino también al simbolismo, a la narrativa, al afecto, al cuerpo y a lo psicológico. La gente olvida qué tan formalista era la mayoría del arte al comienzo de la década de 1970, incluyendo el Arte Conceptual. Fueron los performances feministas los que me proporcionaron el modelo para mis primeros *tours* a museos y para mi trabajo en colaboración con las V-Girls (activas entre 1986 y 1996). Y aunque encontré modelos para la investigación social y documental en el Arte Conceptual, fue en el feminismo donde encontré el modelo para la investigación introspectiva: es decir, investigación sobre las propias experiencias, deseos y fantasías. Como feminista de segunda generación que creció dentro del movimiento de mujeres en California, la creencia de que uno siempre debe involucrar, al mismo tiempo, lo personal y lo político, lo psicológico y lo social en lo que hace, es quizá el principio fundamental de mi trabajo. A veces mi trabajo oscila de un extremo a otro, pero de algún modo esto siempre está presente.

HC: ¿Cuáles son los otros marcos que han sido importantes para tu desarrollo artístico?

AF: Además del arte feminista y de las teorías del cine, el psicoanálisis también se convirtió en una parte central de mi trabajo y, a comienzos de la década de 1980, también lo hizo la obra de Pierre Bourdieu. La teoría de los campos sociales de Bourdieu contribuyó a que me apartara del enfoque en las instituciones de arte en el sentido estricto, en tanto organizaciones como museos, y que pasara a enfocarme en la institución (o campo) del arte como un todo. La obra de Bourdieu también me llevó a rechazar las primeras formulaciones de la crítica institucional que se construyeron en las mitologías de la vanguardia del artista-radical-contra-institución-burguesa-cooptativa del arte. Por supuesto, los artistas y el arte (y las tradiciones vanguardistas) son tan fundamentales para el campo del arte y su

reproducción como lo son los museos. Gracias a Bourdieu también entendí que los campos del arte no sólo se institucionalizan en organizaciones como museos, o son objetivados en cosas como obras de arte, sino que también se internalizan, se encarnan y se presentan en las personas. El feminismo, los enfoques psicoanalíticos del “aquí y ahora”, el análisis y la metodología de la sociología reflexiva de Bourdieu han sido centrales en mi práctica mientras evolucionaba de estar enfocada en una especificidad de sitio que se centraba en las instituciones determinadas (en sentido estricto) a lo que he llamado especificidad situacional o relacional, que abarca toda una serie específica de prácticas de campo, discursos, estructuras y relaciones, incluyendo los que hemos interiorizado. Y el psicoanálisis —más recientemente las perspectivas identificadas con relaciones objetuales, según Melanie Klein y Wilfred Bion— ha dado forma a los intentos más recientes en mi obra por abordar los mecanismos de proyección, así como la internalización en la interacción entre los campos sociales y los campos inter-subjetivos.

HC: La apropiación es un método que has empleado desde tus primeras obras y continúa siendo una parte esencial de tu trabajo, desde tus *Four Posters* [*Cuatro carteles*] (1984) hasta tu performance de 2014, *Not Just a Few of Us* (2014), que se basa en transcripciones de audiencias de consejos municipales. ¿Por qué es importante para ti utilizar material real, existente?

AF: Todo es “real”, de una u otra manera. No creo en la ficción. La ficción es sólo una construcción a través de la cual nos distanciamos y nos deshacemos de nuestra realidad, ya sean realidades sociales o psicológicas (es decir, fantasías y estados emocionales). La apropiación se desarrolló como una estrategia central en la práctica del arte crítico a partir de las tradiciones brechtianas como otro modo de distanciarnos y de deshacernos de la realidad. Los artistas comenzaron a utilizar la apropiación para transformar la realidad y nuestra relación con ella mediante el desplazamiento, la reformulación, para, así, “alienar” lo familiar. Pero la apropiación existe en un estado de doble movimiento de dejar que algo entre (en la obra, en la práctica, en uno mismo), y de distanciamiento. Desde un inicio entendí este movimiento doble de forma estratégica, en el que la apropiación funciona como una especie de especificidad de sitio móvil. Ello permitió que la crítica fuera

inmanente al hacer que su objeto estuviera presente en la obra, dondequiera que ésta se hallara. Desde el principio, también entendí este valor estratégico en el modelo del psicoanálisis que, como apuntara Freud, sólo funciona eficazmente en lo que se hace “real y manifiesto” en el “aquí y ahora” del análisis a través del mecanismo de transferencia, es decir, cuando los pacientes no sólo están hablando de sus relaciones con sus padres, etc., sino que las están reviviendo. Entendí la apropiación como una especie de transferencia que hacía posible la intervención transformadora. No fue hasta que fui a Brasil en los últimos años de la década de 1990 —cuando me expuse a la antropofagia y a las perspectivas de Klein al respecto— que empecé a considerar al doble movimiento de la apropiación crítica como una representación de la ambivalencia. Me di cuenta de que incluso la apropiación crítica siempre incluye tanto deseo como crítica, tanto afirmación como negación, tanto amor como odio a lo apropiado y a lo que representa. Con el tiempo, esto me llevó a entender la crítica institucional en sí misma como una representación de la ambivalencia: no sólo como una relación de amor-odio profundamente ambivalente con el campo del arte y sus instituciones, sino también de lo que he llamado la ambivalencia estructural del campo del arte en sí. La dimensión social de ambivalencia estructural fue capturada por Bourdieu en su formulación de los campos culturales que ocupan posiciones dominadas dentro de lo que él denomina “el campo del poder”. No puedo ahondar más sobre este punto de vista aquí, pero he escrito una serie de ensayos sobre ello, entre los que, creo, destaca *There's no Place Like Home* [*No hay lugar como el hogar*] (2012).

A medida que evolucionó mi comprensión de la apropiación, su papel en mi obra también cambió. Empecé por apropiarme de imágenes a comienzos de la década de 1980, luego, a mediados de dicha década, me pasé a la apropiación de texto y de lo que yo llamo “las formas y formatos museológicos”, como folletos y carteles, y luego a la apropiación de “posiciones y funciones” con mis *tours* a museos y otros performances. Traté de abandonar la estrategia con *Untitled* [*Sin título*] (2003) y *Projection* [*Proyección*] (2008). Mientras que en mis performances recientes he vuelto a utilizar “lenguaje encontrado”, ello no implica la apropiación de las posiciones o de las formas institucionales del discurso, así que no estoy siquiera segura de que deban ser analizados en términos de apropiación.

HC: Eso nos lleva a la cuestión del performance, que también practicaste desde el principio de tu carrera artística. ¿Fue este acercamiento al performance también una influencia de Brecht?

AF: En realidad estudié actuación antes de enfocarme en el arte visual. Había leído a Stanislavski y conocía los “sistemas” y “métodos” de actuación realista basados en sus escritos desde que comencé a actuar cuando era adolescente. Para cuando empecé a hacer performances a mediados de la década de 1980 ya había leído a Brecht y había absorbido su crítica a la actuación realista. Es posible que Lacan haya tenido más impacto que Brecht en mis primeros acercamientos al performance. Mientras en Estados Unidos se desarrollaban métodos realistas de actuación bajo la influencia de la psicología profunda, yo trataba de desarrollar un trabajo actoral basado en las teorías lacanianas de la subjetividad: en lugar de adentrarme para encontrar deseos y motivaciones, los buscaba en sistemas de lenguaje y simbólicos, y tanto los personajes coherentes como el ego autónomo me provocaban muchísima desconfianza. La idea de hacer performances sobre los discursos y las relaciones institucionales, en lugar de hacerlo sobre narrativas, también surgió inspirada, en parte, por Lacan. En los últimos años de la década de 1980, Bourdieu comenzó a tener influencia en mi método de trabajar, y comencé a pensar en términos de hacer performances sobre las estructuras de lo social internalizadas, estructuras que él llama *habitus*. La obra de Bourdieu también inspiró la idea de hacer performances sobre los campos sociales, y así fue como empecé a hacer performances con multiplicidad de voces o con varias posiciones, tales como *May I Help You* [¿Puedo ayudarle?] (1991), *Inaugural Speech* [Discurso inaugural] (1997) y *Official Welcome* [Bienvenida oficial] (2001). Con *Projection* (2008), mi método de hacer performances regresó a lo psicológico, pero menos influenciado por relaciones de objeto y perspectivas freudianas (y lacanianas) que por las kleinianas. Este trabajo se desarrolla a partir de mis ideas iniciales en torno a la transferencia, pero este término se entiende de forma más amplia desde estos puntos de vista: no como la recreación de algún tipo de relación original, pero reprimida, sino como la realización de toda una gama de relaciones intra-subjetivas —es decir, las relaciones internas o internalizadas entre las personas y otros objetos de inversión emocional— que, a su vez, producen relaciones intersubjetivas a través de mecanismos tanto de proyección

como de introyección. Espero que esto no se esté volviendo demasiado técnico. El *enactment* o recreación es un término técnico que surgió en el psicoanálisis anglo-estadounidense en la década de 1980, y que se ha convertido en algo central para mi forma de concebir el performance. Siempre estamos recreando nuestras relaciones intrasubjetivas intersubjetivamente de tal modo que inciten u obliguen a los otros a jugar un papel en esas representaciones, ya sea en relaciones terapéuticas, personales, profesionales o en las relaciones entre el interprete y su público. Cuando hago performance nunca lo hago acerca de los otros, los hago acerca de mis relaciones con otras personas, con partes de personas, o con personas ficticias; incluyendo a las personas que he interiorizado y a las personas que proyecto como público.

HC: ¿Es por eso que casi siempre haces tus propios performances y rara vez utilizas actores?

AF: Quiero entrar en un diálogo con la actuación y las teorías de la actuación, pero para mí el performance es muy diferente de la actuación, especialmente la realista. No se trata de lograr que se identifiquen conmigo, o de crear una suspensión de la incredulidad respecto de que soy otra persona, o de ser “convinciente” como un personaje dentro de un relato de ficción. Pero tampoco se trata, simplemente, de un distanciamiento brechtiano de dicha identificación, a través de la sobre-identificación, entre otros métodos, como han sugerido Alex Alberro y otros. Aunque suene raro, mi enfoque es una combinación de Stanislavski y Brecht. Stanislavski promulgaba el realismo psicológico al servicio no sólo de la ficción, sino también como una especie de transformación emocional. Brecht rechazó el realismo psicológico en favor del realismo social crítico al servicio del cambio social. Quiero alcanzar la realidad tanto social como psicológica del performance como recreación, que puede incluir la recreación de la fantasía y la ficción, pero sólo en tanto estos son también hechos sociales y psicológicos. Es muy brechtiana la idea de que no estoy haciendo performance acerca de otras personas, sino acerca de mi relación con otras personas. No obstante, para mí, esa relación no es sólo una relación crítica, una relación de distanciamiento crítico: también incluye la identificación y la empatía, ideas, por lo general, asociadas con el enfoque de Stanislavski. Incluye ambas, lo que nos lleva, de nuevo, a la ambivalencia.

HC: Incluso si no es actuación realista, la forma en que encarnas diferentes roles en tu trabajo parece ser muy demandante, tanto física como psicológicamente. ¿Cómo te preparas para tus performances?

AF: No como la mayoría de los actores. La mayoría de los actores parten del desarrollo de personajes y relaciones a través de la improvisación. Al final viene la memorización del texto. Para mí, el texto es lo primero, tanto si lo estoy escribiendo, construyendo a partir de citas, o transcribiendo y editándolo. Ese proceso es en sí mismo una recreación de un montón de relaciones. Con texto escrito y construido, las voces se desarrollan junto con éste, y por lo general ya lo he memorizado para el momento de terminarlo. Con textos transcritos, la transcripción y edición son parte importante del proceso. Con trabajos basados en transcripciones siempre he tenido el audio, si no el video, del material original, y así lo puedo editar tanto en forma de pista de audio como sobre papel. Luego escucho el audio una y otra y otra y otra vez mientras memorizo el texto. Esta memorización es, en realidad, un trabajo de memoria muscular más que de memoria de oído o de memoria visual: son mi boca, mi garganta y mis pulmones los que recuerdan las palabras. Es algo muy físico. Sin embargo, el audio es importante para el modo en el que dejo que entren esas voces a mi cuerpo. Tanto a nivel psicológico como social, me rehúso a trazar la frontera entre lo que dejo entrar en mí tan sólo para un performance y lo que encuentro en mí misma que ya tengo internalizado. Entiendo dos de mis performances más recientes, *Men on the Line* [*Hombres sobre la línea*] (2012) y *Not Just a Few of Us*, como un desafío a los procesos sociales y psicológicos de la construcción de la identidad social —de género o racial— a través de una desintegración de los diferentes aspectos de nosotros mismos y de nuestra sociedad y de un confinar esos aspectos a cuerpos específicos con los que nos identificamos, o no.

HC: En el performance, el cuerpo es siempre un vehículo para la producción artística. Este es un punto central en muchas de tus obras, pero tal vez lo sea con mayor intensidad en *Official Welcome* y *Untitled*.

AF: O tal vez sea que estamos más intensamente “conscientes” de la presencia del cuerpo en el performance cuando dicho cuerpo es sexualizado y está físicamente expuesto. El cuerpo en cuestión nos puede excitar, apenar, o poner ansiosos. Podemos estar resentidos con su exhibicionismo y con la atención que nos exige prestarle. Es a través de estas respuestas que uno siente que algo está en juego: para el intérprete y, quizás, también para uno mismo. Pero un cuerpo sexualizado también puede activar respuestas que superen nuestra capacidad de reflexionar acerca de lo que estamos experimentando y sobre los demás aspectos de una obra.

HC: ¿Crees que la reflexión es esencial para el impacto crítico de una obra?

AF: “Crítica” puede que sea una de las palabras más utilizadas y menos definidas cuando se habla del arte contemporáneo. A pesar de que estoy profundamente comprometida con la crítica institucional, intento evitar el uso del término “crítica”, y siempre confonto a mis estudiantes cuando describen una obra como “crítica”. ¿Qué queremos decir con eso? ¿Qué hay en la obra, o en la forma en la que la experimentamos, que evoca ese término? ¿Crítica de qué, exactamente? ¿Con qué finalidad? Las respuestas a estas preguntas se buscan, a menudo, en los contenidos —lo que significa una obra de arte o lo que dice— lo cual reduce la crítica a una postura. Yo prefiero entender la crítica como lo que el arte hace. Creo que lo que todo arte hace es activar estructuras y relaciones. Algunas de estas activaciones puede que sean producidas por la obra, de alguna forma en particular, pero la mayoría de las veces sólo están ahí: las estructuras sociales, históricas, económicas y psicológicas, así como las estructuras físicas, simbólicas y de percepción dentro de las que existe la obra de arte. Cuando abordamos una obra, ésta nos mete dentro de esas estructuras y las activa a nuestro alrededor y dentro de nosotros mismos como experiencias y procesos. Hasta cierto punto, todo lo que abordamos nos provoca lo mismo. La particularidad del arte, inseparable de sus formas institucionales de presentación y recepción, es que tanto él como su encuadre facilitan y estimulan una reflexión acerca de las experiencias y de las estructuras que se activan en y alrededor de nosotros mismos. Sin embargo, pensar y sentir, reflexionar y experimentar, todo al mismo tiempo, resulta extraordinariamente difícil, sobre todo cuando la experiencia es intensa, compleja y no del todo agradable. Para mí, una obra es

crítica sólo cuando permite hacer una reflexión sobre la experiencia inmediata, de tal suerte que admite que las estructuras impensadas que están activas dentro de esa experiencia sean reconocidas —idealmente con algo de complejidad.

HC: Has argumentado que la crítica institucional no es anti-institución al afirmar que: “No es una cuestión de estar en contra de la institución: Somos la institución. Es una cuestión de qué tipo de institución somos, qué tipo de valores institucionalizamos, qué formas de la práctica recompensamos, y a qué tipo de reconocimientos aspiramos”.¹

AF: Las estructuras e instituciones sociales pueden existir de manera abstracta e impersonal, pero las reproducimos o transformamos con nuestros propios cuerpos y mentes, a través de nuestras propias inversiones individuales y colectivas. Así que la primera pregunta es: ¿Qué nos importa y por qué? Las instituciones juegan un papel central en la forma en que le damos importancia a las cosas. Ellas recogen y orientan toda una gama de inversiones, incluyendo tanto recursos materiales como energía psicológica, mediante el ofrecimiento de tipos particulares de prestaciones, que aspiramos a alcanzar valores, protección de estándares y la creación de modelos de progreso que aspiramos a alcanzar. Y recompensan objetivamente a los que invierten en ellos, ya sea que la recompensa venga en forma de un trabajo, de estatus social, de pertenencia a un grupo, de crecimiento personal, o alguna otra forma de satisfacción o de alivio ante la escasez. Pero las instituciones no sólo representan nuestras aspiraciones e ideales, también contienen ansiedad, frustración, sensación de fracaso, violencia y malos pensamientos. En este sentido, existen como fantasías que nos sirven de diversas maneras: a menudo como recipientes para las partes de nosotros mismos o de la sociedad de las que queremos renegar. Hay formas de la crítica que también pueden servir como mecanismos para construir repudio y distanciamiento. Es por eso que entiendo a la crítica institucional como definida no por algún objeto en particular —ya sean los museos, el campo del arte o las instituciones artísticas—, sino como un ejercicio de reflexión crítica, cuyo objetivo es activar la reflexión crítica en otros.

¹ Andrea Fraser, “From the Critique of Institutions to an Institution of Critique”, *Artforum*, septiembre de 2005.

HC: ¿Crees que la crítica institucional ha contribuido a que los museos tengan una mayor consciencia de sí mismos y a que reflexionen críticamente?

AF: Eso espero. Para mí eso significaría la creación de una cultura, una práctica, tal vez un *habitus* de la reflexividad crítica en los museos. No se trata de congratularnos por lo radicales, críticos o auto-conscientes que somos, o de estar del lado correcto de la historia ni de pelear la buena batalla. Se trata de buscar constantemente nuestros puntos ciegos, nuestras autocensuras, nuestras complicidades. Se trata de interrogar nuestros propios mitos y fantasías, nuestro poder o deseo de poder. Y se trata también de ser consciente de la forma en que utilizamos a las personas, a las cosas y a las instituciones como contenedores para las partes que juzgamos críticamente de nosotros mismos.