

# Notas sobre el arte posmoderno y el desarrollo de las fuerzas productivas

Andrés Moctezuma Barragán  
Vicente Moctezuma Mendoza

EL DENOMINADO ARTE CONTEMPORÁNEO, entendido éste bajo el marco conceptual de la posmodernidad, y deslindado, por tanto, del arte moderno, es un fenómeno que no puede entenderse al margen de los procesos de cambio que caracterizaron particularmente al siglo xx. Si bien se suele datar el surgimiento de éste a partir de la década del sesenta, su gestación se percibe ya décadas atrás con movimientos de ruptura: el dadaísmo y el surrealismo. Sin embargo, éstas son ya manifestaciones que ocurren en el ámbito artístico mismo y que guardan tras de sí todo un conjunto de “resortes” que no proceden de los espacios artísticos de la creación, sino de estructuras y contradicciones más básicas y determinantes desprendidas del propio sistema capitalista, que Jameson<sup>1</sup> (retomando a Mandel) caracteriza en su momento actual como la fase del capitalismo avanzado. No se trata simplemente de una acción reflejo, es desde luego un proceso más intrincado y vinculante, más rico y complejo que la idea simplificadora de una estructura económica determinado a la superestructura, en la que ambas partes se retroalimentan y articulan.<sup>2</sup>

El vertiginoso desarrollo de las fuerzas productivas (siguiendo a Marx) y por ende de la tecnología y su repercusión en el campo de las artes, así como la propia transformación del quehacer artístico como un sector en creciente incorporación a la relación capital-trabajo, son procesos que impactan y en buena medida explican lo ocurrido en el arte. Ya Walter Benjamin<sup>3</sup> daba cuenta en 1936 de un conjunto de transformaciones en el “sistema de aparatos” que estarían incidiendo en las expresiones artísticas en las primeras décadas del siglo xx. Jameson por su parte analiza las especificaciones presentes en la posmodernidad, como

pauta o modelo cultural; para ambos autores el surgimiento del arte bajo nuevas modalidades y su desenvolvimiento, es inherente, y forma parte, de las múltiples determinaciones propias del sistema capitalista en una determinada fase de su desarrollo. Su estudio se hace necesario e indispensable en el marco de una postura crítica, de una postura desde la cual el quehacer artístico no nutra o sea cómplice de las ya de por sí abigarradas entrañas de este sistema de explotación.

Amén de las valiosas aportaciones de Benjamin para sopesar el impacto del desarrollo de las fuerzas productivas y, vinculado a ello, de las tecnologías, habría que tomar distancia, retroceder en el tiempo y equiparar la realidad cultural actual con la que existía hace un siglo. Los parangones resultarían extraordinarios, sobre todo en materia de comunicación y más aún de las de naturaleza visual. Así como el impresionismo difícilmente se explicaría sin la revolución de la industria química,<sup>4</sup> el arte contemporáneo es producto de un espectro cultural y visual, que no sólo es radicalmente diferente al de hace cien años, sino enormemente más amplio. Acudiendo a lo primero, el entorno visual se ha colmado en forma creciente e invasiva de “representaciones” (desde la impresión hasta la virtualidad) en detrimento de la “presentación”, visualidad que constituye siempre un referente vital en la creación artística. En relación a lo segundo, pensemos, por caso, que el artista promedio de nuestros días ha visto más obras plásticas (y ello sin desplazarse de su hábitat), que el crítico de arte más viajado del siglo xix. Pero no sólo se trata de la información visual, sino obviamente, de la comunicación en general, de la divulgación cultural y del gigantismo publicitario.

Así, fenómenos que se asumen como propios del arte contemporáneo y que para Danto son emblemáticos del “fin del arte”, como la práctica del apropiacionismo, resultan matizados a la luz de esta realidad visual contemporánea, que si bien toca la esfera del arte (y se puede retroalimentar de ella), no surge de ella, sino del propio desarrollo tecnológico alentado por la acumulación de plusvalía. El arte siempre se ha nutrido del arte, y hoy en día la divulgación de la obra se ha desbordado, abandonando los museos y galerías para tomar las calles y los hogares. Tal vez, inclusive, el apropiacionismo no se encuentre tan lejos de los estímulos que llevaron al arte mimético; quizás estos estímulos sigan igualmente presentes operando en una realidad visual (y cultural) sumamente transformada, sustentada crecientemente en la representación.

A su vez, sería difícil pensar en la intertextualidad ante una realidad limitada de “textos”, ésta es hoy en día un recurso sumamente visible del arte contemporáneo, pero es igualmente notable la abundancia y diversidad de textos, así como su multivariada y masiva divulgación. Y de nuevo se podría graduar la novedad de la intertextualidad si analizamos en su contexto, y por tanto, relatividad, las obras del pasado (pensemos por ejemplo en Hans Holbein, el joven, siglo XVI).



*Un solo frente al espejo* (detalle), de la serie gente sola, técnica mixta, 130 x 97, 2008

Se trata, en la actualidad, de un entorno visual representado, pletórico, masivo e invasivo (alentado por la publicidad) que se exhibe sin orden alguno, que resulta superficial y anacrónico, que recurrentemente se impone como pegotes, collages y plastas ante nuestros ojos y que necesariamente nos hace pensar en otro de los recursos del arte contemporáneo: el del pastiche.

Jameson a su vez destaca, como característica de esta pauta cultural, la “pérdida de los afectos”, es decir, una especie de falta de “intensidad” en la obra artística; en ella, siguiendo nuestro razonamiento, pensamos que incide esta distancia visual, entre el objeto visual real y el representado, que vive el artista contemporáneo, asumidos ambos como modelos o referentes para la creación, producto de un contexto tecnológico y cultural que ha hecho exuberante a las representaciones visuales y por tanto, escasas o distantes, a las referencias directas.

Lo anterior no pretende reducir los rasgos del arte contemporáneo a simples reflejos del sistema de fuerzas productivas, sino más bien destacar que éste no puede concebirse sin su consideración. Por otra parte, no estamos negando la existencia de una ruptura sesentera, se trata de pretender ubicar su profundidad, su eslabonamiento y distinguir fenómenos que le son genuinamente propios. Al respecto nos preocupan posturas como la de Danto,<sup>5</sup> quien presenta al arte contemporáneo deslindado de la historia, vinculado a interpretaciones ideológicas que nos hablan, con Fukuyama, de una “poshistoria” o del fin de los metarrelatos de Lyotard.

Los cánones que regían al arte se han roto, pero ello ya estaba dado desde la propuesta dadaísta a principios del siglo XX. Desde una proposición alternativa y crítica, dicho movimiento abrió una senda que finalmente el arte pop retomó, revisó e institucionalizó, en su contenido *light*, haciendo a un lado su carácter crítico social, amoldándose en cambio a la ola expansiva de consumo capitalista. Se trató de una ruptura, no sólo la del pop, sino del arte contemporáneo, que en general ha sido fácilmente asimilada por el mercado y las instituciones culturales. Aún en el caso de expresiones comprometidas con la denuncia social, como el apropiacionismo crítico,<sup>6</sup> éstas suelen no desbordar los espacios en los que la crítica es cómodamente encasillada y neutralizando (tal como sucede con el pensamiento revolucionario cuando éste se “en cuadra” en el ámbito universitario y no se deja salir a la calle), a pesar de que dicha crítica se vuelque sobre el rol de dichos espacios: los museos. Como parte de este proceso de institucionalización

de los movimientos de ruptura y de la conformación del nuevo modelo o pauta cultural posmoderna, el “mercado” ha jugado un rol que sin duda se presenta como un rasgo distintivo.

El arte, en el sentido amplio del término, siempre ha ocupado un lugar singular en las sociedades. No obstante en su devenir, ha transitado desde el ámbito teológico, ritual y ceremonial a ámbitos cada vez más mundanos, y si bien siempre ha estado asociado directa o indirectamente al concepto y fenómeno de la riqueza, hoy en día su entidad sublime se encuentra como nunca antes asociada al fetichismo de la mercancía, compartiendo igualmente sus secretos. En buena medida el arte antiguo y el arte moderno económicamente se encontraban asociados de manera fundamental al fenómeno del atesoramiento; la creación de obras de arte representaban, en ese sentido, una forma para conservar riqueza. Por lo que no es casual la vinculación o correlación entre las grandes fortunas y el esplendor económico con el florecimiento de las expresiones artísticas en épocas y espacios determinados. Como otros valores de uso, el arte fue objeto desde tiempo atrás de la actividad mercantil, una actividad acrecentada obviamente con el surgimiento y expansión capitalista, truncándose no sólo de valor de uso en mercancía sino también en capital comercial. Si embargo, a diferencia del resto de las mercancías, que con el desarrollo capitalista transitaron rápidamente de la forma del capital comercial a la del capital industrial, el arte como mercancía presenta un rezago notable, que sin embargo pareciera estar cediendo precisamente en el contexto de la posmodernidad. La reciente aparición de la “industria cultural”, su vertiginoso desarrollo y, en especial, la asociación de empresas capitalistas con creadores y artistas apuntan en tal sentido, irrumpiendo en la escena un nuevo tipo de “mecenasgo” que deja atrás una práctica más bien aristocrática, para dar lugar a una de corte plenamente burguesa y, por tanto, alentada exclusivamente por el interés de generar y apropiarse de plusvalor. Así, el arte comienza a ser ya no sólo una forma de atesoramiento, o de apropiación de una ganancia comercial, sino también de generación y apropiación de ganancia industrial (en el sentido marxista). Pensamos al respecto en las factorías y asociaciones empresariales y de negocios establecidas por artistas pop, como Warhol y Koons. No olvidemos, en aliento de lo anterior, que el arte en tanto mercancía tiene un estatus particular, pues su precio no depende, como en caso de las otras, del trabajo socialmente necesario incorporado en ellas, sino de elementos subjetivos vinculados a la

“escasez”, lo que posibilita, como en el caso de Jeff Koons, que una escultura, cuyo precio de producción estimado no es superior a 40 mil euros, pueda ofrecerse en subasta a 15 millones de euros. Sin embargo, no es el artista quien se apropia de esa sustancial ganancia, sino una empresa que sin duda se regocija con la idea de que “cualquier cosa pueda ser arte” y que “cualquier cosa” pueda reportar una ganancia monopólica. El desplazamiento del mercado del arte ha supuesto a su vez el desplazamiento de las entidades que le dan legitimidad. Al respecto es necesario preguntarse por el papel que juegan hoy en día las empresas culturales en ese proceso, es decir, la apreciación del arte es una tarea que depende cada vez menos de los ámbitos académicos y más de los correspondientes al capital. •

#### Notas

<sup>1</sup> Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Trad. José Luis Pardo Torío. Barcelona, Paidós, 1991.

<sup>2</sup> David Harvey ha sabido tejer de forma aguda, la interacción compleja por la cual las transformaciones en los usos y significados del espacio y el tiempo, que tienen su raíz en los procesos económico-políticos del capitalismo avanzado, sobre todo la puesta en marcha del régimen de acumulación flexible (posfordista), que dan origen a los procesos culturales contemporáneos conocidos como posmodernos. Ver David Harvey, *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, trad. Martha Eguía, Buenos Aires, Amorrortu, 2004.

<sup>3</sup> Walter Benjamín, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Trad. Andrés E. Weikert. Introd. Bolívar Echeverría. Itaca, México, 2003.

<sup>4</sup> El surgimiento de la química industrial, y en consecuencia de los pigmentos artificiales, transformó radicalmente uno de los insumos que materialmente acotaban, de una u otra forma, el quehacer pictórico subordinado hasta entonces a los pigmentos vegetales (y animales) como el añil y la grana cochinilla, así como a los minerales, las llamadas tierras. El taller del artista se simplificó, tirándose a la basura gran parte de este material, el destinado a elaborar los pigmentos, liberándose en el mismo acto el tiempo del artista dedicado a la creación. El pintor estuvo entonces en condiciones, no sólo de salir con su gabinete portátil al campo y abocarse al paisaje, tanto al natural como el de índole social, sino también de derrochar los pigmentos en el lienzo. Desde luego que esto no explica en sí mismo el modernismo, mas tampoco éste se podría explicar omitiendo esa simple determinación.

<sup>5</sup> Arthur C. Danto, “Introducción: Moderno, posmoderno y contemporáneo” en *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la Historia*. Paidós, Barcelona, 1999.

<sup>6</sup> Juan Martín Prada. *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la Posmodernidad*. Ed. Fundamentos, Madrid, 2001.

ANDRÉS MOCTEZUMA BARRAGÁN es profesor investigador titular adscrito al Departamento de Economía en la Unidad Iztapalapa de la UAM. Vicente Moctezuma Mendoza es licenciado en historia por la UNAM. Correo electrónico: altamixteca@yahoo.com.