

Resistirse y morir: El arte Mexicano contemporáneo como espectáculo

Alberto López Cuenca

En lo que sigue quisiera ofrecer una serie de apuntes para responder al menos a dos preguntas. La primera sería qué características ha de tener el arte en nuestros días para arrogarse el calificativo de "resistente", lo que obviamente implica indicar a qué debe resistirse. La segunda pregunta a la que me gustaría apuntar una respuesta es la de si en la actualidad hay un arte con esos rasgos en México. Para llevar esto a cabo me permitirán que haga una breve reflexión histórica acerca de las modificaciones en la función social del arte para finalmente desembocar en la situación actual. Con ese fin, partiré de una definición extendida tanto en la Sociología como en la Filosofía del arte que concibe a éste con una doble faz, a la vez como símbolo y como mercancía. Desde aquí apuntaré cómo en la segunda mitad del siglo xx se ha producido un replanteamiento de estos dos aspectos que ha conllevado una drástica redefinición de la tarea crítica de un arte de resistencia. En realidad, gran parte de mi reflexión se detendrá en este punto, y esto por una razón de peso, y es que México se halla inserto en las reglas del juego internacional del arte. Por tanto, una vez apuntadas las modificaciones que se producen en la escena artística a nivel global, plantearé cómo cierto arte mexicano contemporáneo se ha instalado en esa nueva situación.

I. El arte como símbolo y como mercancía.

Apunta el sociólogo Pierre Bourdieu que desde la Edad Media hasta nuestros días la práctica artística se ha caracterizado por un "proceso de automatización". Es decir, a lo largo de la Historia, el artista se ha ido

liberando de la tutela eclesiástica y aristocrática en favor de una mayor independencia temática, formal e incluso política. Indica Bourdieu que esta liberación es posible en la medida en que se produce una división del trabajo que conduce a la constitución de un cuerpo de artistas profesionales (de hecho, ilustra este punto haciendo un paralelismo con la aparición del derecho como disciplina y el surgimiento paralelo de un cuerpo de juristas profesionales según indica F Engels). Sin embargo, dicha autonomía del arte no trae entre sus beneficios la independencia económica. En el contexto de las revoluciones burguesas e industrial y, posteriormente, en el marco de la "industria cultural" desarrollada en el siglo xx, esta falta de independencia económica implica que las creaciones artísticas aparezcan con una doble faz: como objetos simbólicos, pero también como mercancías. Es decir, las creaciones de los artistas son a la vez ámbitos de representación e indagación estética y objetos en el mercado de bienes de consumo. De este modo, para Bourdieu, el proceso de independencia artística en realidad trae consigo una nueva sumisión al mercado y sus leyes'. Desde esta perspectiva cabe preguntarse qué es exactamente lo que el arte supeditaba a las leyes del mercado. En principio pareciera que es su producto (bien como objeto, bien como proyecto o propuesta artística) lo que queda sometido a las leyes de la oferta y la demanda. Sin embargo, no es sólo eso, ya que también la tarea del artista queda redefinida en tanto que profesional y productor en el mercado de bienes simbólicos. A esta ecuación simbólica y mercantil que según Bourdieu compone toda obra de arte se le han dado distintos valores a lo largo del siglo xx. En última instancia, y he aquí el aspecto sobre el que quisiera llamar la atención, el peso simbólico del arte se ha visto profundamente trastocado por el énfasis puesto en su condición de bien de consumo. Permítanme que apunte algunos aspectos de esta transformación.

Es ya un lugar común en la Historia del arte sostener que durante gran parte del siglo xx, en el periodo habitualmente denominado "modernidad," el papel simbólico del arte fue el de transgredir (transgredir los modos de representación, transgredir su definición y transgredir su función). Si seguimos la distinción hecha por Bourdieu

en el texto mencionado, hasta mediados del siglo xx la creación artística genuinamente moderna enfatizaría su función simbólica y sólo incidentalmente dejaría entrever su carácter de mercancía. El arte era entonces, sobre todo, una herramienta simbólica, un vehículo para epatar a la burguesía, para cuestionar la representación imperante de la realidad, para favorecer el advenimiento de una nueva sociedad o incluso para transformar los modos efectivos de vida (entran aquí posturas que irían desde Claude Monet a André Breton, pasando por John Heartfield y Vladimir Tatlin). Digamos que esta visión "funcionalista" (vs. una versión formalista) del arte moderno lo concibe fundamentalmente como un arte propositivo, con una propuesta de transformación, de cambio de los modos de ver o vivir.

Después de la Segunda Guerra Mundial, y con el surgimiento de lo que entonces se denominó sociedad post-industrial, y más tarde postmodernidad, el papel que comienza a atribuirse al arte es otro. Serge Guilbaut ha contado detenida y convincentemente cómo se produjo el traslado de la vanguardia artística de París a Nueva York durante la década de 1940. En *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Guilbaut nos ofrece un caso ejemplar que ilustra cómo el Estado arropa por vez primera una vanguardia artística para parasitar sus supuestos valores distintivos. En este caso, según Guilbaut, el uso que el gobierno estadounidense hizo del expresionismo abstracto buscaba promocionar en el contexto de la Guerra Fría los valores del individualismo, el subjetivismo, la libertad de expresión y el a-politicismo, es decir, aspectos encarnados en la obra de un Jackson Pollock o un Adolph Gottlieb. Este sería el primer caso premeditado, continuado y consumado de explotación del valor simbólico de la vanguardia por parte del Estado: aquí la vanguardia artística deja ya de ser transgresora para convertirse en una herramienta propagandística. Su valor simbólico se ve, al menos en parte, absorbido y transformado por los intereses estatales.

Como bien sabemos, el dirigismo y el intervencionismo del Estado en las sociedades industrializadas occidentales fue menguando paulatinamente después de la Segunda Guerra Mundial en favor del libre mercado. Es éste el que supuestamente debe satisfacer las necesidades de los ciudadanos: desde el teléfono al gas, pasando por la

educación, el transporte y la información. También, claro, el mercado debe proveer la cultura.

Lo que Daniel Bell y otros denominaron sociedad post-industrial en la que durante la segunda mitad del siglo xx la industria manufacturera de bienes materiales fue dejando paso a las nuevas tecnologías, los medios de comunicación y el sector servicios, es el marco socioeconómico donde arraiga la postmodernidad. La postmodernidad está así enmarcada por un nuevo modo de producción, más etéreo, especulador e imprevisible que el modelo que caracterizó al capitalismo de la primera mitad del siglo xx.

Es en este contexto socioeconómico donde se consolida la función del arte que comenzaba a germinar en la postguerra. A la vez que el arte de vanguardia daba sus últimos coletazos (que algunos gustan ver en el arte minimalista y otros en el conceptual, es decir, entre mediados de los 60 y comienzos de los 70), ya se estaban implantando los canales por los que inexcusablemente se distribuirá el arte desde entonces hasta nuestros días. Entre fines de los 60 y comienzos de la década de 1980 las galerías de arte y los museos se institucionalizaran como los ámbitos ineludibles de presentación y difusión de las artes plásticas. Esto no es ninguna novedad (si acaso sí es inédito el aumento exponencial de galerías y museos); no obstante, lo que sí es novedoso es que para finales de la década de los 70 y comienzos de la de los 80 el arte haya pasado a verse fundamentalmente como una mercancía. El arte desde los 80 en adelante es esencialmente un bien de consumo: sea como un objeto de coleccionismo o como parte de la industria del ocio.

Esta transformación es crucial ya que marca un nuevo comportamiento de la producción artística, y con él, unos nuevos límites a los que debe enfrentarse el arte crítico. Esos límites ya no son simbólicos sino primordialmente económicos. El alcance de esta transformación en la concepción del arte es algo que escapó a los últimos teóricos de la modernidad. Theodor Adorno, que sufrió en carnes propias durante los últimos años de su vida en Estados Unidos el auge de la cultura de consumo y del consumo masificado de la cultura, reivindica en su *Teoría Estética* una concepción contestataria, resistente del arte. El libro inconcluso de Adorno, que aparece en 1970, es una encendida

defensa de la modernidad artística. Según éste, el arte debe ser refractario a la realidad existente (debe negar el modo extendido de percibir y vivir la experiencia), negativo (es decir, confrontacional), y resistirse a ser completamente comprendido. En fin, una concepción del arte como el tan menciona-do "grano de arena" en la engrasada máquina de la cultura capitalista. Hago esta referencia a Adorno porque fue sin duda una de las mentes más preclaras que intentó defender al arte de ser fagotizado por la sociedad de consumo. Sin embargo, no supo ver que ni la transgresión ni la resistencia simbólica que abanderan las prácticas artísticas modernas —como la música dodecafónica, según pensaba Adorno—pueden eludir la capacidad asimiladora del mercado.

Retornemos la distinción que hace el bueno de Bourdieu, aquélla donde sostiene que el arte tiene una condición dual, como mercancía y como símbolo. Si partimos del hecho incontestable del carácter omnívoro del mercado del arte (que nos ha demostrado desde los 60 que todo es perfectamente vendible: ya sean réplicas de cajas Brillo, malecones espirales, caminatas de meses por la Muralla China o chaquetas en el Sobo), la transgresión que se da en el plano simbólico no puede resistir a la mercantilización, a la conversión del arte en un anecdótico y abusivamente oneroso bien de consumo. De hecho, no es casual que hoy no se hable de transgresión en el arte (la transgresión no es un reto para la bulimia del mercado), ahora se habla, seguro que lo han adivinado, de resistencia. Como hemos podido oír estos días en este simposio, la función simbólica del arte contemporáneo "resistente" no es ser propositivo, transformar la visión del mundo o el mundo mismo, sino interferir en las representaciones hegemónicas, recuperar las historias no narradas, restituir las memorias relegadas, revelar fricciones en el terreno social, etc. Como el propio término sugiere, se trata de un arte a la defensiva, que resiste el embate de las culturas dominantes. En tanto que símbolo, el arte no presenta ninguna resistencia al mercado: existe el nicho del arte contestatario, crítico, resistente. Y, como todos sabemos, vende muy bien.

II. El espectáculo de la resistencia.

Una vez apuntada esta transformación en la función social del arte de finales del siglo xx, permítanme que pase ahora al caso específico de México.

¿Cuál es la situación en la que se desempeña el arte mexicano reciente?

Si pudiéramos poner entre paréntesis las singularidades de la vida política y económica de México en las dos últimas décadas (algo cuando menos improbable), a nadie sorprenderá si decimos que las pautas socioeconómicas desde principios de los 80 (desde el gobierno de Miguel de la Madrid) a la actualidad (el de Vicente Fox) se alinean con las tendencias neoliberales internacionales.

Si la era neoliberal Reagan-Thatcher fue la que acogió el denominado "boom" del arte y el imparable resurgir de la pintura en la década de los 80, México no fue menos, y vio cómo el neomexicanismo se sumaba al brote pictoricista internacional. No es casual la hegemonía de la pintura, un soporte tradicional y objetual, mucho más manejable para los intereses económicos del mercado del arte que el arte de acción o el *mail-art*.

Como han apuntado distintos críticos e historiadores, el denominado neomexicanismo pictórico de los 80 puede verse como un ámbito de crítica simbólica, de cuestionamiento del imaginario simbólico mexicano, incluso de reivindicación homosexual, como ha indicado Osvaldo Sánchez. Sin embargo, además de un cuestionamiento simbólico, la pintura neomexicanista es, sobre todo, una mercancía, un objeto coleccionable. Lo que revela este caso es que las artes plásticas, como a lo largo del siglo, siguen siendo ámbito de confrontación simbólica (política, identitaria o, cuando menos, estética), pero desde los 80 junto a esa función simbólica se ha convertido en un bien de consumo paradigmático, ya sea como objeto coleccionable o como parte de la industria del ocio y el entretenimiento. Ésa es la percepción que se tiene actualmente del arte a nivel internacional, y también en México: el arte que cuenta, el arte visible, representativo y con presencia mediática, es aquél que se ofrece en el mercado (en las galerías, en los museos y en los centros de arte).

A diferencia de Estados Unidos, donde el mercado del arte está activado por capital privado, en México se da una dependencia casi absoluta del patronazgo estatal (desde las becas de creación del FONCA a los

presupuestos de los museos y centros de arte más arriesgados y los apoyos para exposiciones en el extranjero). En este contexto, ¿qué visión del arte ha favorecido el Estado? En principio, la espectacularización del arte (y de la cultura en general), mediante su reducción exclusiva a un producto de entretenimiento. En México el arte se ve, cuando se ve, como un pasatiempo. De hecho, tal vez esta condición de dependencia estatal haya camuflado la patente conversión del arte contemporáneo en un bien de consumo: las artes plásticas aparecen a los ojos del público sólo tangencialmente como mercancía debido a su envoltura en la nebulosa de las subvenciones públicas. No es ésa la visión que el mercado internacional tiene del arte mexicano contemporáneo. Teniendo como trasfondo la beligerante tradición del arte mexicano post-revolucionario, desde el muralismo a "los grupos" pasando por la militante internacionalización de estilos en los años 50-60, algunos artistas mexicanos actuales han enarbolado unas propuestas de abierta o velada crítica social. Sin embargo, a pesar de que el trabajo de algunos de ellos, como Teresa Margolles, Gustavo Artigas, Minerva Cuevas, Daniela Rosell y Carlos Amorales, por citar sólo a algunos, puede incomodar, ya que sus propuestas revelan aspectos deleznable de la vida mexicana (ya sea la precariedad laboral, la indigencia o el insultante derroche de la clase acomodada), lo cierto es que son meticulosamente distribuidos por los canales comerciales del arte. En general estas propuestas no suelen plantear más que tangencialmente modelos paralelos o parasitarios de gestión artística, por lo que acaban alimentando el mercado de bienes simbólicos. Esto en absoluto quiere decir que los trabajos de estos artistas carezcan de atractivos formales y conceptuales reveladores. Los tienen. No obstante, no son un arte de resistencia más que anecdóticamente, ya que no cuestionan la condición fundamental de la obra de arte contemporánea: su condición de mercancía. Esto no es nuevo. La crítica, la disidencia y la subversión venden en el mercado del arte. México, y la escena internacional, donde estos artistas de los que hablo tienen más presencia que en su propio país, se ha acompasado a los dictados de la "industria cultural," que tiene como objetivo distribuir a una audiencia de masas bienes identificables como "artísticos" y comercialmente viables. Esto queda plasmado, y no les aburro con una

lista interminable, en el hecho de que sólo desde 2002 se han montado innumerables exposiciones colectivas de artistas mexicanos contemporáneos: *Zebra Crossing* en la Haus der Kulturen der Welt de Berlín, *Axis México* en el Museo de Arte de San Diego, *Mexico City. An Exhibition About the Exchange Rates Of Bodies and Values* en P.S.I de Nueva York, *Alibis* en Witte de With en Rotterdam, *Sublime artificial* en La Capella de Barcelona, *México, identidad y ruptura* en la Fundación Telefónica o *Made in Mexico* en el ICA de Boston.

¿Qué lectura es la que puede hacerse de esto? Si tenemos en cuenta que desde los 70 y a lo largo de la década de los 80 el arte se ha institucionalizado como un bien de consumo que se caracterizó, primero, por recuperar soportes benévolos como la pintura y, luego, por asimilar y promover las diferencias desde dentro del mercado (piensen en las estrategias multiculturales de fines de los 80 y principios de los 90, como las exposiciones *Magos de la Tierra* en el Georges Pompidou o *Cocido y Crudo* en el Reina Sofía), no es ninguna sorpresa que esta lógica de asimilación ahora nos presente el arte de resistencia o con carga política hecho en México en la actualidad.

Aquí es donde se plantea realmente la cuestión de la resistencia, ya que más que preguntarnos por un arte de resistencia, deberíamos plantear la cuestión de una resistencia al arte. Una resistencia al arte tal y como es concebido en la actualidad. Es decir, no una resistencia en el nivel simbólico del arte, sino en su nivel de mercancía. Con esto quiero decir que la resistencia, la confrontación, se debe dar en la práctica y no sólo (o más que) en la representación. La resistencia se da en las prácticas que no son propiamente artísticas o que no se encuentran en los espacios habituales donde se presenta el arte. Se trataría de técnicas híbridas, mestizas, donde se implementarían tácticas artísticas con fines no-artísticos y tácticas no-artísticas con fines de redefinición de las prácticas artísticas. Lo central aquí es prestar atención a las enseñanzas de las acometidas y de los fracasos del arte trasgresor y refractario a lo largo del siglo xx: resistirse simbólicamente no implica necesariamente resistirse a la función mercantil del arte. En resumen, y para terminar, la tarea del arte de resistencia (o de la resistencia al arte, como decía) debe verse a la luz de un hecho inapelable: en el contexto en el que se da el arte contemporáneo no hay una transitividad entre la

modificación de los modos de representar (nivel del símbolo) y la transformación de su condición mercantil (nivel de la mercancía). A la vista de esto, y si quiere responder a la situación actual, la resistencia artística debe cuestionar directamente la condición de mercancía del arte, es decir, su función social, un cuestionamiento que la crítica exclusivamente simbólica no puede llevar a cabo.

¹“The Market of Symbolic Goods” en *The Field of Cultural Production*, Columbia University Press, 1993, pág. 113

²*ibidem.* pág. 114

³Mondadori, 1990

⁴*The End of Ideology*, Free Press, 1960

⁵Taurus, 1980

⁶“El cuerpo de la nación” en *Curare*, núm. 17, 2000