



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Bellas Artes
Maestría en Arte: Estudios en Arte Moderno y Contemporáneo

USOS DE OBRAS DE ARTE DE POSTVANGUARDIA MEXICANA EN LA SOCIEDAD
CONTEMPORÁNEA MEXICANA COMO ELEMENTOS DE REFLEXIÓN Y CRÍTICA O COMO
OBJETOS DE CONSUMO

TESIS

Como parte de los requisitos para obtener el grado de

Maestro en Arte

Presenta:

Cuauhtzin Alejandro Rosales Peña Alfaro

Dirigido por:

Dr. Juan Manuel Campos Sánchez

SINODALES

Dr. Juan Manuel Campos Sánchez
Presidente

M. en A. María de Lourdes Puente González
Secretario

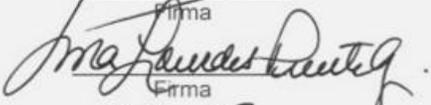
M. en A. María del Mar Marcos Carretero
Vocal

Dr. Jesús González Aguilar
Suplente

M. en A. María Dolores Walle Reyes
Suplente

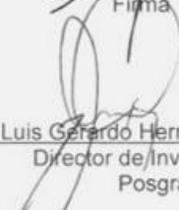
M. en A. Vicente López Velarde Fonseca
Director de la Facultad de Bellas Artes


Firma


Firma


Firma


Firma


Firma

Dr. Luis Gerardo Hernández Sandoval
Director de Investigación y
Posgrado

Centro Universitario
Querétaro, Qro.
Junio de 2009
México

RESUMEN

El siguiente trabajo plantea la forma en que las obras de arte de la postvanguardia mexicana, se insertan dentro del discurso de la modernidad/postmodernidad, así como su forma de recepción por parte de las sociedades contemporáneas, tomando en cuenta, por supuesto, la nuestra. El intercambio comercial es parte fundamental del desarrollo y la influencia de las civilizaciones, lo cual da como resultado que, entre más compleja sea una sociedad, más compleja será la economía de intercambio.

Existen formas de recepción del arte que tienen que ver con cuestiones geográficas, económicas, sociales y por supuesto culturales, aunque es muy cierto que, debido a la homogeneización de productos, formas de pensar, etcétera, lo cual tiene que ver con la sociedad de masas, la industria de la cultura y la cultura del consumo (en pocas palabras, la reificación del individuo en una sociedad unidimensional, cada vez más globalizada), el arte es visto como una forma más de *entertaining*, y no desde un punto de vista cognitivo. En este sentido, el arte, que ha sido de alguna manera absorbido por esa *industria de la cultura*, se convierte en algo pasivo, hedonista, y con poco o nada sentido crítico. Sin embargo, existe arte que aún dentro de las reglas del mercado, es crítico y con un contenido importante, y muchas veces debe ser deconstruido para poder ser recibido adecuadamente por el espectador. Mientras la modernidad veía hacia adelante y cada nuevo estilo artístico era una ruptura con el pasado, dentro de un razonamiento homogéneo y lineal, la postmodernidad, en cambio, no necesariamente rompió con lo anterior, sino por lo contrario, tomó elementos del pasado, los cuales reinterpreta de acuerdo a lo que se desea plantear. Por ello, la postmodernidad no puede verse como el siguiente paso del modernismo. Existe una premisa de *todo se vale*, lo cual deja esa sensación de innovación vacía y falta de contenido, como simple producto de consumo. Pero existe también una postmodernidad de resistencia, con un alto sentido crítico a la sociedad que lo produce.

(Palabras clave: Arte, Sociedad de Masas, Cultura del Consumo, Reificación, Industria de la Cultura, Arte Mexicano, Postvanguardia Mexicana, Gabriel Orozco, Teresa Margolles, Mercado del Arte, Modernidad, Postmodernidad)

SUMMARY

The following study is about the manner that mexican post-avantguard art works are inserted inside the modernity/postmodernity discourse, and also the way it is received by contemporary societies, especially the Mexican. Commercial exchange is fundamental for civilizations development and the influence over them. The more complex is a society, the more complex is its economy and its market.

There are different manners of art reception, which take into account geographical, economical, social and, of course, cultural issues; anyway, due to products homogenization, ways of thinking, etcetera, which are related to mass society, Industry of Culture and Culture of Consumption, (in other words, human being reification in an one-dimensional society, a global society), art is seen as a way of entertaining, and not as a cognitive point of view. In that sense, art, which has been absorbed by Industry of Culture, becomes into something passive, hedonist, and with a little or not critic sense. However, there are some art into the rules of market that could be critic and with an important content, which in most of the cases, must be deconstructed by the public. Modernity was forward, and every new art style broke with the past, within a logical, lineal and homogeny reasoning; Post-Modernity, instead, take some elements of the past and with a new re-interpretation according to the artist's idea. So, Post-Modernity cannot be reading as the next step from Modernity. Post-Modernity basis is "everything is valid", and that's why the public has that vacuum feeling of innovation, seeing art as a simple consumption product. But it also exists a Post-Modernity of resistance, with a high critic sense to the society that produces it.

(Key words: Art, Mass Society, Culture of Consumption, Reification, Industry of Culture, Post-avant guard Art, Mexican Art, Gabriel Orozco, Teresa Margolles, Market of Art, Modernity, Post-Modernity)

A mis padres y hermanos

Cuyo apoyo siempre me ha impulsado adelante.

No hubiera podido sin ustedes. Mamá, Papá, Ma Elena, Miguel y Eric todos aportaron mucho en este trabajo.

A Paola

Por aguantar las tareas y develadas

A Aura

Mi nena hermosa, mi mayor impulso

A mis amigos de toda la vida

Sé que se cuenta siempre con su apoyo incondicional

A los profesores de la Maestría

Universidad Autónoma de Querétaro

Sin cuyos consejos y conocimientos no se hubiera completado este proyecto de vida

AGRADECIMIENTOS

Para la realización de este proyecto de tesis tuve siempre el apoyo desinteresado de amigos, lejos y cerca que me dieron opiniones importantes que siempre se tomaron en cuenta, especialmente los consejos de mi asesor Dr. Julio César Schara, quien estuvo al pendiente del trabajo y de los avances.

A mis compañeros y amigos de la maestría, pero especialmente quiero agradecer a Pablo Sánchez, Vicente López Velarde, Alberto Barba.

Otro agradecimiento a Donatella Occhipinti, por sus siempre interesantes pláticas y discusiones en torno al arte.

Un agradecimiento especial a Julieta Egui cuya colaboración e impulso fue siempre importante. Gracias por esas largas discusiones. A Hevia Olmedo por sus consejos y sus comentarios; a Constans Khurry por sus interesantes planteamientos y aportaciones. Quiero agradecer también a Jhon Spencer por la información y artículos que compartió para la realización de este proyecto. Otro agradecimiento especial a Ximena Camacho por su apoyo, consejos y material que resultó muy útil en esta investigación.

También al Maestro Jorge Humberto Martínez Marín, por todo el apoyo recibido y las facilidades para concluir con este proyecto.

Agradezco a Erick Becker, sin cuyo apoyo no hubiera podido avanzar y a Rafael Salcedo por las interesantes discusiones.

A todos aquellos que han estado siempre; pero resulta difícil nombrarlos a todos.

No puede faltar el agradecimiento a Teresa Margolles y Gabriel Orozco sin cuya obra este trabajo no hubiera existido.

Un profundo agradecimiento a mis padres y mis hermanos, a Paola y a mi pequeña Aura, sin cuyo combustible no es posible avanzar.

INDICE

	Página
Resumen	ii
Summary	iii
Dedicatorias	iv
Agradecimientos	v
Índice	vi
Índice de tablas	viii
Índice de gráficas	ix
Índice de imágenes	x
I. INTRODUCCION	1
II. REVISIÓN DE LA LITERATURA	3
III. METODOLOGÍA	11
IV. ARTE Y POSTMODERNIDAD	18
a) El arte y su definición	18
b) Arte, sociedad y mercado (marco teórico histórico)	21
c) Arte, Modernidad y Postmodernidad	55
V. VANGUARDIA Y POSTVANGUARDIA MEXICANA	70
a) Marco Teórico histórico del arte de vanguardia y postvanguardia en México	70
b) Situación de las Instituciones Culturales en México	94
c) Situación del coleccionismo en México	96
d) Mercado del arte y Ranking	99
VI. DISCUSION SOBRE DOS ARTISTAS DE POSTVANGUARDIA MEXICANA	105
a) Arte y consumo	105
b) Gabriel Orozco y su obra	110
c) Teresa Margolles y su obra	119

VII.	ANÁLISIS DEL COMPORTAMIENTO DE LA OBRA DE OROZCO Y MARGOLLES EN EL SISTEMA DEL MERCADO DEL ARTE	133
VIII.	CONCLUSIONES	141
	LITERATURA CITADA	147
	APÉNDICE	153
	REPRODUCCIONES DE OBRAS COMENTADAS	

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla		Página
1	Comparativo en el ranking del mercado del arte entre Gabriel Orozco y Teresa Margolles	135
2	Relación de exhibiciones de Gabriel Orozco y Teresa Margolles.	138

ÍNDICE DE GRÁFICAS

Gráfica		Página
1	Posición de Teresa Margolles en la lista del mercado del arte desde 1998 hasta 2008.	135
2	Posición de Gabriel Orozco en la lista del mercado del arte desde 1998 hasta 2008	135
3	Precios promedio y volumen de ventas de la obra de Gabriel Orozco, desde 2004 a 2008.	136
4	Volumen de ventas y precios promedio de la obra de Gabriel Orozco, de 2004 a 2008.	136
5	Exhibiciones por tipo desde 1998 a 2008 de Gabriel Orozco	137
6	Exhibiciones por tipo desde 1998 a 2008 de Teresa Margolles	138
7	Exposiciones por tipo (solo y colectivo) de Gabriel Orozco	139
8	Exposiciones por tipo (solo y colectivo) de Teresa Margolles	139

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen		Página
1	Gabriel Orozco, Piedra que cede, 1992.	153
2	Gabriel Orozco, la DS, 1993.	154
3	Gabriel Orozco, Hasta encontrar otra Amarilla Schwalbe, 1995.	154
4	Gabriel Orozco, La extensión del reflejo, 1996.	155
5	Gabriel Orozco, Carta Blanca, 1999.	155
6	Gabriel Orozco, Mural del Sol, 2000.	156
7	Teresa Margolles, Entierro, 1999.	156
8	Teresa Margolles, Lengua, 2000.	157
9	Teresa Margolles, Papeles, 2003.	157
10	Teresa Margolles, En el aire, 2003.	158
11	Teresa Margolles, Llorando, 2004.	159
12	Teresa Margolles, Catafalco, 2005.	159
13	Teresa Margolles, Herida, 2007.	160
14	Teresa Margolles, Ajuste de cuentas 11, 13 y 15; 2007.	161
15	Joel-Peter Witkin, Le Bessier; 1982.	163



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Bellas Artes
Maestría en Arte: Estudios en Arte Moderno y Contemporáneo

USOS DE OBRAS DE ARTE DE POSTVANGUARDIA MEXICANA EN LA SOCIEDAD
CONTEMPORÁNEA MEXICANA COMO ELEMENTOS DE REFLEXIÓN Y CRÍTICA O COMO
OBJETOS DE CONSUMO

TESIS

Como parte de los requisitos para obtener el grado de

Maestro en Arte

Presenta:

Cuahtzin Alejandro Rosales Peña Alfaro

Dirigido por:

Dr. Juan Manuel Campos Sánchez

SINODALES

Dr. Juan Manuel Campos Sánchez
Presidente

M. en A. María de Lourdes Puente González
Secretario

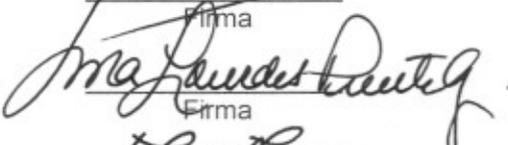
M. en A. María del Mar Marcos Carretero
Vocal

Dr. Jesús González Aguilar
Suplente

M. en A. María Dolores Walle Reyes
Suplente

M. en A. Vicente López Velarde Fonseca
Director de la Facultad de Bellas Artes


Firma


Firma


Firma


Firma


Firma


Dr. Luis Gerardo Hernández Sandoval
Director de Investigación y
Posgrado

I. INTRODUCCIÓN

El presente estudio surge ante la necesidad de un acercamiento del arte realizado después de la época de vanguardia mexicana, dentro del análisis crítico de la modernidad y la postmodernidad. La mayoría de la bibliografía disponible (tanto nacional como internacional) estudia al arte mexicano y sus aportaciones dentro del ámbito contemporáneo hasta poco después de los años cincuenta, enfatizando, sobre todo, la importancia de los muralistas y algunos artistas de la ruptura, aunque básicamente abunda la bibliografía sobre Tamayo y Frida Kahlo.

Por otra parte, hace falta un estudio del arte de posvanguardia mexicana a partir de lo que acontece en el mundo dentro del pensamiento y el debate modernidad/postmodernidad, y al que los artistas mexicanos han prestado atención desde hace muchos años. Quedarse en un estudio nacionalista del arte mexicano es un reduccionismo tentador, pero no se pueden pasar por alto, en plena época de globalización, las teorías del arte contemporáneo y sociedad (Sociología del Arte).

Es importante tomar en cuenta cómo es que el arte de postvanguardia mexicana se inserta en los discursos postmodernos y globales, y por supuesto, muchas veces dentro de los lineamientos del sistema del mercado del arte. En este análisis, se toma en consideración una de las realidades del arte contemporáneo: la definición del *valor* de la obra en función de su circulación dentro de los grandes mercados. Se examinará la relación que tienen dos artistas de la postvanguardia mexicana con el sistema de *ranking* al deben pertenecer para ser conocidos a nivel internacional. Además, se realizará una valoración de la obra de arte de postvanguardia mexicana como una forma crítica y/o como objeto de consumo en la sociedad contemporánea.

Se abordará, pues, este estudio, desde la definición del arte que se pretende adoptar como punto de inicio para realizar un recuento histórico-social del arte y su relación con su mercado, la evolución de éste con respecto al primero.

Además, se incorpora la discusión modernidad/postmodernidad, de autores importantes que han debatido sobre este tema. Posteriormente, se analizan históricamente las propuestas de vanguardia y postvanguardia mexicanas, dado que es necesario conocer el momento en el que se desarrollan los artistas seleccionados para el análisis.

El análisis, sobre la obra de Gabriel Orozco y Teresa Margolles, se lleva a cabo de dos maneras, una, en función de la obra artística, las propuestas y su inserción dentro de la discusión de la postmodernidad, y sobre todo, su relación con la sociedad a la que ambos pertenecen. El segundo acercamiento se realiza a partir del estudio del mercado del arte, las reglas y valoración de la obra artística y bajo qué parámetros se mide.

La relevancia de este estudio es que permite sentar las bases para futuras investigaciones del arte que se han estado haciendo, con relación a las propuestas de postvanguardia mexicana, así como un acercamiento al mercado del arte que raras veces se ha hecho. Hay, es cierto, como Huyssen y otros comentan (Picó, 1990), arte con un poco sentido crítico, un arte de comprensión más que de crítica que está dentro del sistema del mercado, con todo y sus reglas; pero también estos mismos teóricos se dan cuenta de propuestas con un amplio sentido crítico y con una valoración importante, algunas de éstas también participan del mercado, el cual, ha existido con sus diferentes matices, desde los inicios del arte.

Desde hace algún tiempo, desde el estructuralismo ruso de principios del siglo XX, se habla de *la muerte del arte*, del agotamiento de las propuestas artísticas, o incluso la abolición del arte en función de una estetización total de la sociedad. Precisamente se pretende demostrar de qué manera es que estas propuestas contemporáneas aún tienen mucho que dar y aportar a la humanidad.

II. REVISIÓN DE LA LITERATURA

Para la realización del presente estudio, se ha revisado fuentes que confrontan diferentes puntos de vista en cuanto a los temas a tratar, desde la definición del arte, la relación histórica de éste y sus puntos de contacto con el mercado; así como el arte mexicano y los artistas que serán objeto de análisis, tanto en el discurso de la postmodernidad, como en la forma en que su obra se inserta en el sistema del mercado y cómo es que se involucra con la sociedad de la que surgen. Hay que analizar, sin embargo, y como se verá más adelante, que el arte de hoy no puede verse solamente como localista o nacionalista; el discurso global y por supuesto las lecturas sobre este paradigma son múltiples.

Sánchez Vázquez (1970), analiza diferentes conceptos de arte, demostrando deficiencias en el cumplimiento de una definición general, que incluya así, distintos estilos o actividades artísticas. A partir de ideas como la de Georg Lukács, que dice "... el arte es una manifestación de la autoconciencia de la humanidad" (Sánchez Vázquez 1970) y pasando por Riegl, entre otros, el autor aporta una definición que es complementada por el pensamiento de Búrov (Sánchez Vázquez, 1970), quien analiza el objeto específico del arte: el ser humano. Aún el arte abstracto o no figurativo, el performance o incluso los nuevos medios, como el arte multimedia o net art, pueden (y deben) entrar en esta autoconciencia de la humanidad. Sin embargo, en la mayoría de las propuestas contemporáneas, hay tantos elementos que, como Picó (1990) dice, es imposible englobarlas en normas estéticas válidas, pues se ha difundido el eclecticismo. Por ello, se requiere una definición que envuelva no sólo el punto de vista estético, sino otros más, de tal forma que el concepto sea incluyente, desde el arte prehistórico hasta el arte contemporáneo.

Por otro lado, Danto (2001) plantea que los términos *moderno* y *contemporáneo* no se refieren a momentos temporales (*moderno* como lo *más reciente* y *contemporáneo* como cualquier cosa que se hace en el presente). En este sentido, comenta que como *moderno* ha llegado a denotar un estilo y un período, no simplemente un *arte reciente*, *contemporáneo* ha llegado a designar algo más que el arte del momento presente. La distinción entre el arte

moderno y contemporáneo no se esclareció hasta los años setenta y ochenta, cuando se crea el término *postmoderno*. Sin embargo, Huyssen (Picó, 1990) establece que éste término empezó a emplearse desde finales de los años cincuenta, cuando fue utilizado por Irving Howe y Harry Levin, en la crítica literaria, para lamentar la moderación del movimiento modernista. Y ya para los años setenta, el término estaría aceptado en Francia, Alemania, Estados Unidos, etc. Huyssen comenta que Charles Jenks, divulgador de la agonía del movimiento moderno y portavoz de la arquitectura postmoderna, data la muerte simbólica de la arquitectura moderna, el día 15 de julio de 1972, a las 15 h 32 min, cuando varias manzanas de la Pruitt-Igoe Housing en St. Louis fueron dinamitadas, acabando con el sueño de Le Corbusier de la euforia tecnológica, tan característica de los años veinte.

La postmodernidad es un concepto contradictorio en sí mismo, debido a la cantidad de ideas y vertientes que se han producido. Partiendo del punto de vista de Habermas (Picó, 1990), que defiende la continuación del proyecto de la ilustración en contra de otras teorías, como los neoconservadores o los postestructuralistas pretenden. Sin embargo, este argumento de Habermas se ha refutado y ensalzado por varios teóricos de la postmodernidad. Por ejemplo, Albrecht Wellmer (Picó, 1990), hace un estudio de las distintas teorías que surgieron desde la del psicoanálisis freudiano, pasando por la Teoría Crítica y la Teoría del Lenguaje que parte con Wittgenstein.

La modernidad trajo, como consecuencia de las ideas de la Ilustración, una total autonomía del arte, pero que se institucionaliza, y por ello se convierte en una paradoja en sí misma. El orden burgués, dice Otilia Beatriz Fiori (1998), no sólo liberó al arte de sus tutelas tradicionales (de la Iglesia a la Corte), sino que lo instaló en un mundo aparte, mucho más allá del material de la reproducción de la vida. Por tanto, el arte autónomo debe su emancipación a la racionalización capitalista de la dimensión cultural. El arte de vanguardia buscaba romper con la tradición. Literalmente, *vanguardia* significa *pasos adelante*, punta de lanza o primera línea de un ejército; un destacamento que va por delante del cuerpo central de las fuerzas armadas, pero se mantiene en primera línea con el único objeto de preparar el terreno para el resto del ejército. En un mundo en el que cabe hablar de vanguardia, *adelante* y *hacia atrás* tienen, simultáneamente, una dimensión espacial y una temporal; por ello no tiene mucho sentido de hablar de vanguardia en el mundo

postmoderno. Este mundo está todo menos inmóvil, todo está en movimiento, pero aparece azaroso, disperso y desprovisto de una clara dirección. La modernidad enseñaba a la gente a esperar y prometía acometer. Se tenía una idea lineal del flujo temporal y siempre existía la promesa del *bonheure*; era, como explica Picó (1990), el “proceso emancipador de la sociedad, tanto desde la vertiente burguesa como desde su contraria, la crítica marxista”. Esta filosofía reclamaba la libertad individual y el derecho de igualdad ante la ley contra la opresión estamental.

La tarea de la modernidad era construir un mundo inteligible, donde la razón institucionalizara el juego de las fuerzas políticas, económicas y sociales con base en el libre contrato entre seres iguales, y donde el Estado sería sólo el árbitro. Pero la razón subjetiva se convirtió en la asistente de la dominación tecnológica y redujo toda interacción a relaciones de poder; y la razón objetiva, fue la identidad forzada del hombre-masa con la totalidad que ha suprimido toda libertad. Adorno y Horkheimer (1947) emprenden así un esfuerzo analítico conceptual contra ambas tendencias reificadoras, en un intento de superación de la visión paradigmática dicotómica idealismo-materialismo. Picó y otros pensadores (1990) reflexionan sobre las teorías de Adorno y Horkheimer, quienes se muestran incapaces de sugerir una praxis, aunque tal vez, en ese momento, la teoría fuera la única forma de ello.

De la crítica a la modernidad y a la reificación (con el nombre de *Sociedad unidimensional*), Marcuse (1964), reflexionaría también, mencionando que desde las filas del arte, se da una *Reificación Sublimada y autoconsciente*, de donde debería el individuo dejar de percibirse como masa consumista (en una sola dimensión) y tratar de ver más allá de lo que los grupos de poder pretenden al convertir a todos en una masa cosificada.

Como resultado de la reificación, el arte moderno rompe con la tradición y pretende ser la punta de lanza, la vanguardia, convirtiéndose en un arte que busca la novedad, lo nunca antes hecho. Mientras, como apunta Huysen (Picó, 1990), la postvanguardia retomará elementos de la tradición. En su crítica al postmodernismo (y al postestructuralismo), Habermas cita a Octavio Paz, quien, ya desde los años sesenta, había notado que lo que se hacía en esa época era una *repetición* de las innovaciones de 1917.

Picó describe tres de líneas básicas de pensamiento: la de Bell, que encarna la versión neo-conservadora, Habermas, la reformista y Lyotard, la postmoderna.

Huyssen (Picó, 1990) comenta, sin embargo, que el arte contemporáneo (con el epíteto o no de postmoderno) ya no puede contemplarse sólo como una fase en la secuencia de movimientos modernos y vanguardistas, que se iniciaron en París en las décadas de los 1850 y 1860, y que mantuvieron un *ethos* de progreso cultural y vanguardismo durante los años de 1960. El postmodernismo no puede ser contemplado simplemente como una secuela del modernismo, como el más reciente estadio en la revuelta sin fin del modernismo contra sí mismo. Es un problema diferente al modernismo porque plantea la cuestión de la tradición y la conservación cultural del modo más fundamental, como problema estético y político.

El arte contemporáneo, pues, puede ser abordado de distintas maneras. Hay pensadores como Subirats (2001) que lo ve como una “total tomada de pelo”, como un trabajo vacío, intelectualoide, que no aporta nada a la sociedad que lo produce; o creada por gente que únicamente pretende entrar en los grandes círculos de manera gratuita (Vargas, 1997). Danto (2002), sin embargo, plantea que una obra de arte debe dar de sí para distintas lecturas, obviamente dependiendo del contexto social e histórico en que se encuentre, pero, precisamente por eso, es que la obra de arte trasciende en el tiempo. También Huyssen (Picó, 1990), apunta que aún existe arte de postvanguardia con un sentido crítico a la sociedad que lo produce.

Hauser (1962) hace un recorrido socioeconómico del arte, del cual se pueden extraer los puntos en común que guardan éste y el mercado. El texto de Hauser es analizado con el fin de entender cómo se siembran las bases del mercado del arte hasta el día de hoy. Caaßen (2005) realiza un interesante ensayo donde explica con lujo de detalle la forma en que dicho sistema (también llamado en inglés *mainstream*) funciona. Este sistema de precios e intercambio comercial, está dado por parámetros que menos tienen que ver con el contenido de la obra o las aportaciones estéticas, filosóficas o plásticas, y más con el prestigio del artista. Pero esto mismo ya empezaba a darse, como Hauser (1962) comenta, desde el Renacimiento.

Este sistema de mercado, el comportamiento dentro de él y de los protagonistas que intervienen, lo describe con un exquisito humor negro el artista plástico Pablo Helguera (2005), quien incluso hace la analogía de ellos con piezas de ajedrez, sus movimientos y limitaciones.

Como se ha mencionado, gran parte de la literatura existente acerca del arte mexicano del siglo XX, ahonda sobre todo en los muralistas y algo del arte posterior. Fernández (1952) hace un excelente recuento desde el arte del siglo XIX y de mediados del XX. Comenta incluso algunos hechos históricos importantes para entender las propuestas artísticas que se gestaban en nuestro país. El trabajo de este autor, resulta por demás relevante aunque no sin ciertos anacronismos y puntos de vista muy propios de su tiempo. Su conocimiento de los muralistas es vasto, pues es la época que le tocó vivir e incluso, llegó a conocerlos y tratarlos personalmente, ya como crítico o como cronista. La mayor parte de los historiadores cuyos trabajos se revisaron, realizan estupendas reseñas del trabajo de los artistas que mencionan, pero no profundizan en un análisis más allá de su estilo o aportación. Hay quienes defienden la pintura como el único medio de expresión, (como el caso de Teresa del Conde y Jorge Manrique, entre otros). Aunque del Conde llega a hacer crítica de obras de propuestas distintas a la pintura. De estos dos últimos autores, se han tomado las reseñas que hacen respecto a las propuestas artísticas posteriores a 1950. Por otro lado, del Conde (1994), toma muchos elementos de las reseñas de Manrique. Sin embargo, pareciera haber una línea en común en el discurso de estos autores y otros historiadores, como Raquel Tibol, por ejemplo, que llegan a fuertes debates con gente como Cuauhtémoc Medina. Este autor (2000), criticó la obra de Orozco fuertemente en la exposición que se presentara en el Museo Tamayo en 2000.

Mucho del arte que se hace en México, sobre todo hasta los años noventa, no puede desligarse de la imagen que los artistas tienen de sí mismos, ya como creadores o miembros de una sociedad con una cultura tan rica en matices como es la mexicana. Samuel Ramos (1951) retrató a la sociedad de su tiempo alrededor de 1939, clasificándola en un perfil psicológico que aún es válido en nuestros días. Esto es útil también para entender mucho del arte y las propuestas que aquí surgieron.

Uno de los problemas que se encontraron en el transcurso de la investigación, respecto a los grupos artísticos colectivos en México, es la poca información; vacío que Híjar (2007) cubrió hace poco, presentando una interesante retrospectiva desde el arte de los años treinta (como grupos de trabajo) hasta la actualidad. Y compila varios documentos y manifiestos surgidos de dichas agrupaciones. En textos como el de Teresa del Conde (1994) apenas se esboza, mencionando la importancia que Híjar tuviera en el desarrollo de varios de éstos. Manrique (2000) no los comenta en ninguno de los textos compilados, pues, como se ha dicho, se enfoca principalmente a la pintura y medios tradicionales como la escultura.

Finalmente, ya en este nuevo siglo, es, al menos por el momento, de suma importancia el número 50 de la publicación mexicana *Letras Libres*, de 2003. En ella se hace un recuento del arte que se daba hasta esos momentos, y cuáles eran las tendencias. Jóvenes artistas que hoy van adquiriendo mayor reconocimiento, como Lorena Wolffer, por ejemplo.

Este estudio de la situación del arte en el México contemporáneo no sería completo, además, si no se considera el estado del coleccionismo en nuestro país, en este caso, tomando en cuenta lo que Ceballos (2006) comenta en su breve reseña acerca del coleccionismo. Tal vez no mencionan todas las colecciones que existen, pero se acerca en gran medida a la situación de ésta práctica que se realiza en México.

El análisis de los artistas que se estudian (Gabriel Orozco y Teresa Margolles), finalmente, se lleva a cabo de dos maneras, una, en función de la obra artística, las propuestas y su inserción dentro de la discusión de la postmodernidad. El segundo acercamiento se realiza desde el punto de vista del estudio del mercado del arte, las reglas y valoración de la obra artística y bajo qué parámetros se mide.

Ahora bien, el consumo artístico se puede dar de muchas maneras, de lo cual escribe Dorra (Piccini, 2000) cuando explica los fundamentos de la discursividad de la poesía, que puede aplicarse perfectamente a la obra de arte en general. Recuérdese que la obra en sí conlleva un lenguaje poético, de lo que Eco (1964) se ocupa también. En ese sentido, Eco menciona las características que una obra artística tiene y la diferencia que tendría con otra

considerada como *Kitsch*, por supuesto, analizando propuestas como la de Greenberg y otros autores. Es cierto que éste no es el único análisis que hay sobre éste tópico, pero en este caso, resulta el más adecuado debido al análisis que de ello hace en función de la sociedad de masas. Eco plantea distintos puntos de vista respecto a este fenómeno, algunos en su defensa y otros, en contra.

Una vez situados en el plano y momento histórico, es posible entrar al análisis del trabajo de Gabriel Orozco y Teresa Margolles. El acercamiento a estos artistas es, sobre todo, buscando la mayor información disponible. El caso de Orozco, por ser un creador reconocido, es más sencillo. Muchas de las veces, es necesario acudir únicamente a catálogos para acercarse a la obra de determinado artista y existen pocos o ningún libro dedicados a su obra, como ocurre por ejemplo con Teresa Margolles. Orozco cuenta con catálogos, pero, además, un libro importante basado en textos compilados desde 1993, por autores y teóricos del arte de reconocido prestigio internacional. Se nota ahí lo complicado que puede resultar el acercamiento a la obra de este artista y la cantidad de puntos de vista que el mismo Orozco no confronta, sino que incluso llega a enriquecer. Orozco es, en general, más ambiguo en la forma de abordar sus obras, de tal manera que no influencia al espectador o incluso al crítico. Uno de ellos, Benjamin Buchloh (2000) llega a comentar que muchas veces es necesario quedarse con las explicaciones del propio artista.

En cuanto a Teresa Margolles, artista de presencia internacional, pero con poco o nada de venta, al menos según la información recabada en ArtFacts.net, donde se enlistan los trabajos vendidos de distintos artistas y en cuyo caso, no hay información disponible. En otras reseñas, se estudia a esta artista, primeramente, en función de su trabajo con SEMEFO hasta 1999. Sin embargo ella empieza a figurar en el *ranking* artístico desde su primera exposición fuera del grupo.

En segundo lugar, la información que ha podido ser recabada acerca de su obra se encuentra desperdigada y con datos que se complementan en distintos sitios de Internet. Por lo que la búsqueda y selección de los textos ha sido laboriosa.

Este tipo de problemas es un factor común cuando uno quiere acercarse al estudio de obras contemporáneas, no sólo mexicanos, sino extranjeros: enfrentarse a la falta de

bibliografía o, por el contrario, la cantidad de puntos de vista que pueden existir sobre un mismo autor, considerando que las propuestas son muy recientes.

Al menos en Orozco y Margolles, cuyos lenguajes vienen siendo constantes desde la década pasada, resulta algo más accesible la discriminación de la información, aún cuando haya teóricos que inician convencidos de por donde va la propuesta y se topan de pronto con que la línea es distinta a lo que ellos pensaban, como es el caso Buchloh, por ejemplo, con la obra de Orozco, lo cual enriquece, al final, las lecturas.

III. METODOLOGÍA

Para la realización de este trabajo, se llevó a cabo una investigación bibliográfica básica, a partir de la cual se analizaron y confrontaron distintos textos, de acuerdo a los temas que se estudiaron y que tenían relevancia con el problema planteado. Como toda investigación, ésta se inicia con el planteamiento del problema, el cual es interrogado para extraer las variables independientes y dependientes, esto es, las características principales que corresponden a las hipótesis consecuentes: ¿Qué relación mantiene el arte de postvanguardia mexicana con la sociedad que lo produce? Es decir, ¿tiene una postura crítica y de reflexión ante dicha sociedad o crea sólo objetos de consumo (en mayor medida, vacíos y sin sentido)? Para abordar estas preguntas, es necesario iniciar con las posturas críticas (y la discusión) sobre la modernidad y la postmodernidad de diferentes autores, pues se requiere comprender qué tanta relación existe entre estas teorías de la sociología del arte y la filosofía que se hacen en México.

Resumiendo: el objetivo general de este trabajo fue analizar la obra de dos artistas de la postvanguardia mexicana, para establecer así la manera en que se vincula con la sociedad contemporánea, esto dentro del marco de las teorías en torno al debate de la postmodernidad.

De ahí, se derivaron los siguientes objetivos específicos:

- A partir de una definición del arte, y un análisis socioeconómico de la historia del arte, examinar algunas teorías en torno a la modernidad/postmodernidad;
- determinar la forma en que el arte moderno mexicano ha influenciado a la postvanguardia mexicana;
- analizar las obras escogidas en función de las teorías críticas a la modernidad y la postmodernidad de diferentes autores;
- examinar la relación que guarda el mercado del arte con las obras de postvanguardia escogidas.

Justificación

Este estudio surgió ante la necesidad de un acercamiento al arte posterior a la vanguardia mexicana, de la que existe poca información, o lo que es más, no se examina la relación de los nuevos discursos y propuestas artísticas respecto al debate de la modernidad y la postmodernidad; en otras palabras, la forma en que el arte mexicano se inscribe en el marco de los tiempos en que es producido, tanto desde el ámbito nacional como internacional. Y por otra parte, conocer si el arte mexicano de postvanguardia realmente cumple con alguna postura crítica y de reflexión, o únicamente juega a las reglas del mercado del arte, produciendo objetos para ser consumidos por coleccionistas y algunos diletantes.

Por lo anterior se contestaron las siguientes hipótesis:

a) Arte y Postmodernidad

Al inicio el estudio surgieron otras interrogantes que debieron ser resueltas para abrirse camino hacia el análisis de las obras de arte de postvanguardia mexicana. Primero que nada, fue importante plantear una definición del *Arte* que incluyera a todas las manifestaciones creativas, como la plástica y la música, por ejemplo; así como la danza o las artes escénicas y literarias. Las figurativas y las abstractas.

Con el concepto de arte planteado, fue posible realizar un análisis sociológico del arte y su relación con el mercado. Todo lo anterior es de suma importancia para comprender la forma en que estos evolucionaron a través de la historia. Estilos y artistas tuvieron sus propios consumidores. Con este bagaje, es fácil entender el funcionamiento del sistema de mercado del arte actual dentro del contexto globalizado.

Por otro lado, también fue necesario examinar algunas de las teorías que han surgido como resultado del debate de la modernidad y la postmodernidad; desde qué perspectiva debe ser abordada esta última y también la sociedad y el arte que ahí se produce. Existen diferentes líneas de pensamiento que miran a la postmodernidad desde distintos ángulos, y, por lo tanto, al arte resultante de ella. En este sentido, hay producción artística que puede

resultar complaciente y pasiva ante las nuevas reglas; y por otro lado, un arte que resiste este momento caótico en que se vive. Un arte que en apariencia puede resultar vacío, pero al cual hay que abordar desde distintos puntos de vista.

b) Vanguardia y Postvanguardia en México

Una vez enmarcadas las teorías referentes al debate modernidad/postmodernidad, resultó necesario llevarlas al panorama artístico mexicano, pues en el ámbito económico, político y social, la vanguardia del proyecto modernizador iniciado en los años cincuenta no permite hacer una analogía nacional pertinente; pero específicamente en el arte moderno y contemporáneo, es decir, las vanguardias artísticas que se dieron en el país desde principios del siglo XX hasta la postvanguardia si son pertinentes, ya que éstas se gestan desde la llamada *Generación de la Ruptura*, años cincuenta, hasta nuestros días. La mayor parte de los textos encontrados centran su atención en el período de vanguardia en México *per excellence*, el Muralismo y la Escuela Mexicana de pintura. En el análisis se pudo constatar la forma en que este movimiento se convirtió en bandera política y, en cierta medida, en cliché de la iconografía revolucionaria, en la bandera artística con la que se debía comulgar, así como mostrarla en el extranjero. Aunque es innegable la calidad de los murales que se pintaron y su gran aportación a la Historia del Arte. Sin embargo, mucha de la información posterior sólo enlista o reseña brevemente a artistas de generaciones posteriores. Por lo anterior, fue necesario acudir a fuentes como revistas especializadas en cultura y literatura, y la mayor parte de éstas, terminan sus crónicas hasta el año 2000. La primera década de este nuevo siglo está ya en su recta final y no se puede hablar del arte de los años noventa en los mismo términos que el del siglo XXI. Hay más avances y propuestas; pero sobre todo, en la época de la globalización, la violencia ha aumentado y con ello, se vulnera el Estado de Bienestar en el cual Habermas aún mantenía alguna esperanza. Existe mayor incertidumbre, no sólo en el campo social sino en el económico, y todo esto debe repercutir por fuerza en la creación artística de estos tiempos.

Pero comprender el contexto cultural de México involucra también conocer el político y el social. Evidentemente, hubo que examinar la situación de las instituciones públicas, desde aquella vieja convicción de que arte y Estado debían avanzar de la mano,

una en apoyo de la otra y viceversa, lo cual, en gran medida se heredó del movimiento vasconcelista. Con el paso de los gobiernos emanados de la Revolución, dicha empatía se fue enfriando, quedando sólo la imagen de promotores del arte y la cultura, utilizando sus productos como un botín político, atacando, cerrando y a veces silenciando publicaciones por considerarlas *peligrosas*. El Estado, para controlar la producción cultural del país, encontró una solución en la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, que heredó los problemas en vez de solucionarlos.

Uno de los mayores problemas del arte en México, sobre todo en función de las instituciones públicas, es que éstas, lejos de difundir y promover un verdadero avance en la producción del arte vanguardista, descuidan la creación de programas culturales y artísticos que los estimule; mientras que se siguen tomando en cuenta a los viejos maestros de la vanguardia mexicana como la imagen iconográfica por excelencia. Gran parte de lo anterior, surge de la propia sociedad creada bajo los términos del neoliberalismo mexicano, que ha rezagado la enseñanza y la apreciación del arte a mera cuestión hedonista, pasiva y poco inteligente, sin confrontación de ningún tipo y para ser empleada con el fin de pasar el rato dentro del tiempo libre administrado por el propio sistema. No es tampoco como la sociedad orwelliana, que vive bajo un control policiaco, sino controlada por el consumismo, los *grandes enterprises* y *mass media*. Una cultura de la comida rápida y las novelas que son siempre lo mismo. Una cultura de créditos que genera un nuevo tipo de esclavitud, en la sociedad primermundista o la tercermundista.

La otra cara de la moneda en el mundo actual del mercado, es la situación del coleccionismo privado. El mecenazgo de nuestros días es corporativo, donde se compra por número de obra, por la reputación del artista, etcétera; todo esto con un sólo objetivo: la inversión. Por ello se analizó la forma en que se da el coleccionismo en México, y también cómo participan algunos de los distintos protagonistas de éste. El coleccionismo ha sido parte importante de la historia del arte de nuestro país, y hoy se ha convertido en un negocio redituable que puede definir, además de su paso por las galerías privadas, la carrera de un artista.

Ahora bien, el mercado del arte no puede tomarse sólo en el ámbito nacional y, en general, los artistas locales desearían ampliar sus horizontes y ser mundialmente reconocidos. Por ello es que se dedicó un apartado para analizar la forma en que funciona el sistema del mercado del arte internacional. Además, se hizo una revisión de los tipos de mercados que existen, los cuales pueden ser vistos desde una perspectiva menor, pero localistas. El mercado internacional se separa en primario y secundario. Cada uno de ellos tiene sus propias reglas y funcionamiento, pero el fin común es la venta de la obra, que irá dando al artista un determinado estatus en el mundo del arte.

Dicho nivel es medido en un *ranking* donde curiosamente, la obra de arte, en sí, no es tan importante como la fama y la reputación del artista; o dicho de otro modo, el valor de la obra y la posición del artista en el *ranking*, está en función de su jerarquía comercial, no de sus aportaciones plásticas, estéticas, o el contenido de la obra de arte.

c) Discusión sobre dos artistas de la postvanguardia mexicana

Antes de iniciar el análisis acerca de las obras de los artistas seleccionados para esta investigación, se hizo una breve reseña de algunos de los puntos discutidos anteriormente, tocando aquellos que tuvieran algo en común y fueran relevantes para los análisis ulteriores. Uno de ellos, muy importante, es respecto al concepto de consumo. ¿Cuándo se consume una obra? Y dicha obra, en todo caso, ¿se desgasta al consumirse?

La influencia (avenencias y desavenencias) de la vanguardia y la postvanguardia, ayudó a comprender el momento histórico y social del trabajo de Gabriel Orozco y Teresa Margolles, cuyos trabajos fueron analizados en esta investigación. Se decidió revisar la obra de estos artistas en su conjunto, no sólo una o dos piezas, pues el discurso de cada uno es integral y complementario, y no es posible fragmentarlo en sólo unos pocos ejemplos. Sin embargo, se hizo énfasis en aquellos que tuvieran mayor relevancia con la problemática tratada. Ya planteados dichos discursos, éstos se confrontaron con lo que previamente había sido expuesto y analizado sobre los debates en torno a la modernidad y la postmodernidad, sobre todo en función del arte y la forma en que la sociedad contemporánea ha evolucionado, para así determinar de qué manera se insertan en la sociedad mexicana contemporánea, si guardan relación con ella o existe una separación, como en algún

momento algunas vanguardias lo proclamaran. Por supuesto que mucho del arte moderno y contemporáneo mexicano es parte de sus raíces, aunque esta concomitancia también evoluciona con el paso de los años a discursos más globales y menos locales.

d) Análisis de la obra de Gabriel Orozco y Teresa Margolles como parte del sistema del mercado del arte.

La siguiente parte del análisis correspondió a la forma en que estos artistas se relacionan con el sistema del mercado del arte. Se comparó la información existente en cuanto a los parámetros que se emplean para la medición de *la importancia* del artista y el valor de su obra en el mercado.

En cierto modo, el sistema de *ranking* funciona como la especulación en la bolsa; ahí es posible determinar cómo va la carrera de un artista específico (activo o muerto), se pueden hacer predicciones acerca del costo de sus obras, cómo será el valor en el mercado, etcétera. El arte, como cualquier otro valor, entra al juego de la oferta y la demanda. Es verdad que durante el Renacimiento y el Barroco ya existía la competencia por los mecenazgos, pero hoy dicha competencia se ha hecho cada vez más compleja, empezando por la cantidad de medios de creación, estilos y lenguajes (y los nuevos mecenazgos). Además, el mercado del arte, a su vez, se ha hecho más complejo. La cantidad de personajes que actualmente intervienen en la comercialización de una obra es mucho mayor. Y, por otro lado, debe haber presupuesto para peritos, expertos, galeristas, patrocinadores, etcétera. Es parte de la sociedad del espectáculo. Cada uno de los protagonistas del sistema de mercado tienen una función específica pero con un objetivo común: hacer lo posible para que la obra de arte pueda ser vendida y el artista con ello tenga más importancia comercial.

Con el análisis crítico de todo lo expuesto, fue posible determinar cuál es la relación de estos dos artistas, cuyos discursos difieren entre sí, pero que guardan un fuerte compromiso con *su* propia sociedad y con el momento histórico social que les toca vivir (los fenómenos ecológicos, la violencia, etcétera.). Mientras que uno tiene gran éxito comercial, otra mantiene una fuerte presencia que no se puede pasar de soslayo. Ambos artistas causan polémica con las propuestas de su trabajo. Ambos artistas pertenecen al

sistema del *ranking* pero su importancia dentro de él radica más en su proyección internacional que propiamente en la obra en sí misma.

A pesar de ello, estos creadores tienen *algo* que decir, pero que debe ser entendido, muchas veces a partir de una deconstrucción de lo establecido, de lo que uno *mira* contra lo que uno *reflexiona* y enfrenta; contra el sentido común y lo que se pretende comunicar.

IV. ARTE Y POSTMODERNIDAD

“Cualquier creación artística es hija de su tiempo, y, la mayoría de las veces, madre de nuestros propios sentimientos.”

W. Kandinsky

Antes de la discusión acerca del arte y la postmodernidad, se debe partir de una definición general que incluya no sólo a las manifestaciones artísticas antiguas y contemporáneas, sino también a aquellas que surjan como resultado de la reflexión dentro del mundo del arte.

Es importante, también, desentrañar la Historia del Arte para tener un punto de inicio en el camino que se pretende avanzar. Tanto el concepto de *Arte* como la idea de la obra, a manera de objeto de consumo se han modificado con el paso del tiempo. No se pretende hacer un análisis exhaustivo ni historicista acerca de estos fenómenos, sino más bien, mencionar los puntos importantes donde ambos llegan a converger. Hoy, al pensar en obras de arte, vienen a la mente grandes sumas de dinero, fuertes inversiones, algo *extraño*, *amorfo* o inclusive *indescifrable*; y que está fuera del alcance de la mayoría de las masas.

En consecuencia, se piensa que el arte se ha vendido al mercado como resultado de los procesos prevalecientes en los modelos de producción. Por otro lado, se ha *romantizado* la idea de que el arte no puede tener ninguna relación con algo tan mundano como las leyes de la oferta y la demanda. Hay quienes ven el arte una inversión, a veces no muy rentable pero inversión al fin.

a) El arte y su definición

Lo cierto es que el arte es tan antiguo como el hombre mismo. Huyghe (1965) afirma que el hombre y el arte son indisolubles, y aún más, que no habría arte sin hombre, pero quizá tampoco hombre sin arte.

El arte plantea, busca, reflexiona, *expresa*. Danto (2002) cuestiona qué era aquello que hacía a una obra convertirse en Arte. Desde el punto de vista del autor de estas líneas, el arte es algo que va más allá de la mera función ornamental.

Es importante mencionar que el arte, sus definiciones, sus conceptos y preceptos han cambiado, algunos evolucionando, otros rompiendo con lo que se ha convertido en tradición o clasicismo, todo esto a lo largo de la Historia.

Hay quienes ven el arte como un juego, una diversión; muchos que no lo respetan más que por conformismo y con un secreto desprecio por su *inutilidad*. Para otros, el arte es un *lujo*. Sin embargo, continúa Huyghe (1965), el arte es una función esencial del hombre, indispensable tanto para el individuo como a las sociedades. Por ello, Huyghe ve al hombre y al arte como indisociables.

El arte de cada tiempo pasa por períodos de búsqueda, hasta que encuentra los cánones que serán considerados como *dignos de imitación*. Ésta es la época de mayor esplendor -o clasicismo- que llegará a un momento de decadencia por agotamiento del estilo, y es entonces que se renueva la búsqueda por un lenguaje que rompa, supere o mejore lo anterior, reiniciando de nuevo el ciclo. En este sentido, Gombrich (1960) comenta que en determinados contextos, no son necesariamente estas últimas etapas del ciclo, momentos de decadencia, sino de fases necesarias de transición. Aunque esto lo contextualiza dentro del arte antiguo en su análisis de un texto de Riegl, sobre *Arte Industrial Romano*, es posible llevar esta aseveración a distintos planos históricos.

A lo largo de la Historia, se puede observar esta regularidad cíclica. Tomando las palabras de Kandinsky que se reproducen en el epígrafe de este capítulo, “cada obra es hija de su tiempo”. La obra de arte va a nacer dependiendo de las necesidades intelectuales, filosóficas, éticas, morales, estéticas, pedagógicas, etcétera, de su propio tiempo. Pero, así como el arte se ha desarrollado en las diferentes sociedades humanas, también la relación que el objeto artístico tiene con éstas y su economía se ha visto modificada.

Sánchez Vázquez (1970) ha comentado que el arte ha tratado de definirse multitud de veces a través de un rasgo o un conjunto de rasgos esenciales. El problema es que éstos

no son comunes y esenciales a todas las manifestaciones concretas que la praxis artística muestra en su movimiento histórico o en las diferentes artes particulares. Los tiempos postmodernos, de hecho, hablan de que estamos viviendo *la muerte del arte* (Danto, 2002). Sin embargo, a partir de un análisis sociológico del materialismo histórico, Sánchez Vázquez (1970) propone una definición que se contemplará con otros puntos de vista. Después de un estudio crítico de diferentes pensadores, como Lukács, que dice que el arte “(...) es una manifestación de la autoconciencia de la humanidad”, Sánchez Vázquez se da cuenta que muchas de las definiciones del arte están sólo dentro de rasgos clasicistas y cualquier tipo de arte, no tradicional, sale de este concepto. Worringer (Sánchez Vázquez, 1970) hace suya la definición de Riegl, que ve la *Historia del arte como la historia de la voluntad y no de la capacidad de crear*, concibe la obra artística como la objetivación de una voluntad que se manifiesta o expresa formalmente en diferentes estilos, de acuerdo con diversas necesidades vitales: figuración o abstracción (el arte no conectado con modelos naturales).

Sánchez Vázquez (1970) llega a la definición del arte como *una actividad humana práctica creadora mediante la cual se produce un objeto material, sensible, que gracias a la forma que recibe una materia dada expresa y comunica el contenido espiritual objetivado y plasmado en dicho producto u obra, contenido que pone de manifiesto cierta relación con la realidad*. Considérese, por ejemplo, como Lukács comenta que el arte es un reflejo de la realidad (unilateralmente), esto sólo incluiría al arte figurativo, y el arte no figurativo o la música no podrían entrar en lo que este autor define. El concepto de Sánchez Vázquez, pues, es incluyente, genérico, fuera de *rasgos o características* comunes. Es posible complementar esta definición, a partir de lo que Búrov (Sánchez Vázquez, 1970) demuestra: *El objeto específico del arte es la vida humana*; si el objeto específico del arte se niega, se niega también al *arte como conocimiento*. Pero Búrov no pretende ser simplista: el arte verdadero no se limita a reproducir los fenómenos de la realidad, sino que proporciona ciertas generalizaciones y aspira a descubrir determinadas esencias. Búrov (Sánchez Vázquez, 1970) continúa:

Para definir el objeto específico del arte hay que ver en él un objeto con respecto al cual se establece una generalización, se describe una esencia; es decir, un objeto que es precisamente el que da al arte

su contenido ideológico específico, su verdad específica. Esto significa que *el objeto específico del arte no es el objeto de representación, sino de un conocimiento*. En virtud de ello, el objeto de la representación y el objeto de conocimiento pueden no coincidir en el arte... El objeto del conocimiento se descubre mediante al análisis de la generalización que proporciona el arte, o también gracias al análisis de su contenido ideológico específico. *La esencia que el arte descubre y que constituye su contenido ideológico es la esencia humana, es decir, social.*

Si se considera literalmente lo que Búrov menciona, se podría pensar que sólo tiene que ver con *la representación* de la realidad y por consiguiente, de la vida humana: la naturaleza orgánica o inorgánica, objetos de la vida cotidiana, edificios, máquinas. Pero el arte abstracto o no figurativo puede también entrar en este concepto que Búrov explica, ya que *se reinterpreta* una realidad de la vida humana desde diferentes posturas, en busca de su esencia. Lo importante es, pues, que *el objeto artístico, para definirlo adecuadamente, hay que hacerlo como objeto de conocimiento.*

b) Arte, Sociedad y Mercado (marco teórico histórico)

A partir de este marco teórico histórico, se pretenden dilucidar los puntos donde arte y mercado se encuentran; desde el arte prehistórico, que buscaba crear una representación mística de los elementos naturales, con los que se enfrentaban aquellos hombres. De las figuras *naturalistas* del Paleolítico a las formas geométricas del neolítico, Hauser (1962) menciona que dicha transición se da básicamente como correspondencia a la etapa intermedia que va de la economía de simple ocupación, a la economía productiva. Existen ciertos signos que permiten elucubrar el hecho de que ya durante el Paleolítico se habían dado ciertas condiciones para la separación de oficios. Por la técnica de las pinturas, aparentemente, no podrían haber sido creadas por aficionados. Se podría pensar, entonces, en la existencia de un *artista-mago*, que podía permitirse el lujo de ser *improductivo*, esto es, la comunidad le otorgaba formas de reproducir su existencia material.

El desarrollo de las religiones (en un contexto más allá de lo propiamente *mágico*), posteriormente daría como resultado que, durante el neolítico, hubiera una separación entre el arte sagrado y el profano. El primero estaría a manos de los sacerdotes, mientras que el segundo, en manos de hombres y mujeres que crearían los instrumentos decorativos y funcionales (artesanía); dado que con la agricultura y la ganadería se tendrían períodos más

largos de ociosidad, comparado con los primeros hombres que debían vivir al día, luchando por el sustento.

Por otro lado, se sabe que los sumerios ya traficaban con arte hace 5000 años y que en la Roma Imperial ya se realizaban subastas con regularidad, lo cual haría del *mercante* uno de los primeros oficios en la antigüedad (Varios, 1982); es decir, se tiene una de las formas más antiguas del comercio. Se vendían botines de guerra que comprendían, entre otros, objetos artísticos. El término subasta derivó de la costumbre de clavar en el terreno donde se desarrollaba la venta, una lanza (hasta), para indicar que el mercado contaba con la garantía de las autoridades públicas (sub hasta). Las subastas, muy populares en la antigua Roma, se realizaban en la vía Sacra y bajo los pórticos de Saepta Julia, en el Foro. El incremento del coleccionismo que se verificó en Roma después de la conquista de Grecia (siglo X a.C.) dio un notable impulso al mercado de arte; junto a la figura del martillero aparecieron la del experto, la del importador de arte y la del intermediario. La *moda* del coleccionismo estuvo acompañada, especialmente en los primeros siglos del imperio, por la tendencia a invertir dinero en objetos artísticos, con el propósito de revenderlos en momentos de imprevistas dificultades económicas (Varios, 1991).

En la Alta Edad Media, dado que la Iglesia era el principal *cliente* de la producción artística, lo más importante era la representación del espacio teológico, con figuras bidimensionales, hieráticas, frontales, que obedecían a los preceptos religiosos y morales de la época. Sobre todo, la simbología usada desde el período paleocristiano. Según Hauser (1962), al no existir una burguesía durante la Alta Edad Media, es decir, no haber intercambio comercial entre los pueblos, además de tener una economía cerrada (cada familia consumía lo que producía), la afluencia monetaria era poca, por lo que no existía aún la idea de un *mercado*.

En el gótico, sin embargo, las representaciones de Jesús y los santos se humanizaron. Había una búsqueda *empírica* de representar emociones humanas (desde un punto de vista casi psicológico), además de una mayor experimentación, una búsqueda por captar mejor la realidad. Además, el desarrollo comercial se fue dando poco a poco entre diferentes ciudades y culturas, comenzando así una influencia mutua entre ellas. Con la

afluencia de dinero, ya no eran sólo los monasterios los únicos generadores o receptores de obras de arte. Los comerciantes empezaron a adquirir estatus social, convirtiéndose así en una incipiente burguesía.

Pero es hasta el gótico tardío, y principios del Renacimiento, que puede situarse el inicio del *mercado del arte*. Es decir, empezó a existir una demanda por retratos de estos nuevos burgueses y los aristócratas, por lo que se pueden ubicar a los grandes maestros de su tiempo.

Las logias (*opus, ouvre, Bauhütte*) eran, en los siglos XII y XIII, comunidades de artistas y artesanos empleados en la construcción de una gran iglesia, generalmente una catedral bajo la dirección artística y administrativa de personas comisionadas por la entidad que construía la obra, o que contaban con su aprobación (Hauser 1962). Las logias eran cerradas en sí y con una administración propia. Las logias tenían que ver con el trabajo propio de los monasterios, un trabajo en común dedicado a una determinada construcción, pero con una gran debilidad: la falta de movimiento. Durante el gótico, la construcción de una iglesia nunca concluía, los trabajadores, constructores y mecenas permanecían en el mismo lugar durante generaciones enteras; pero si el trabajo se terminaba o se interrumpía, se desplazaban nuevamente bajo la dirección de su arquitecto para asumir nuevos encargos.

Cuando resurgen las ciudades y con ello, el desarrollo del intercambio monetario, el elemento laico tomó la iniciativa en la industria de la construcción, pero carecía en un principio de una forma de organización que pudiera sustituir la disciplina de los talleres monásticos. Debido a la mayor complejidad en la construcción de las iglesias góticas, era necesaria una regulación más precisa del trabajo, dando como resultado a las logias, con sus disposiciones administrativas, retribución e instrucción de la mano de obra, con la jerarquía del arquitecto, el maestro, los oficiales y aprendices, con la limitación del derecho de propiedad artística individual y la subordinación incondicional a las exigencias del trabajo artístico común.

La capacidad de adquisición de la burguesía ciudadana creció tanto que sus miembros constituyeron también como particulares en una clientela regular para la producción artística, y el artista pudo desvincularse de la logia y establecerse en una ciudad

como maestro independiente. En un principio fueron los pintores y los escultores quienes se emanciparon de la logia para hacerse empresarios por cuenta propia; los operarios de la construcción, sin embargo, siguieron agrupados.

La concentración de los artistas en las ciudades y la competencia que se desarrolló entre ellos hicieron necesarias medidas económicas colectivas que se podían aplicar infinitamente mejor en el marco de la organización gremial, administración autónoma que se había dado ya hacía siglos a las restantes industrias. Los gremios y las ordenanzas surgían en la Edad Media dondequiera que un grupo profesional se sintiera amenazado en su existencia económica por la afluencia de competidores forasteros.

La diferencia fundamental entre las logias y los gremios consiste en que las primeras eran organizaciones laborales jerárquicas de asalariados, mientras los segundos, al menos originariamente, eran una asociación igualitaria de empresarios independientes. En las logias, todos, hasta maestros y arquitectos, debían seguir el plan trazado por las autoridades eclesiásticas, mientras que en los gremios, los artistas eran dueños de su tiempo y además disponían de cierta libertad para la creación artística.

En el gótico tardío, la economía monetaria estaba totalmente desarrollada, así como la producción mercantil, lo cual condujo a una industrialización de la pintura y la escultura, y que hizo surgir un gusto artístico para el que la pintura se convirtiera en un adorno de la pared, y la estatua en un objeto del mobiliario.

La crecida demanda de arte en el Renacimiento hizo que el artista dejara de ser el artesano pequeñoburgués que antes era, y se convirtiera en una clase de trabajadores intelectuales libres, los cuales antes sólo existían en ciertos lugares desarraigados. Sin embargo, los artistas de principios del siglo XV eran aún gente modesta, considerados artesanos superiores. Aún estaban sometidos a los estatutos gremiales, recibían su nombre de la profesión de su padre, de su aldea o región de origen y se les tuteaba como a criados (Hauser, 1962). Recibían la instrucción en talleres, no en escuelas, y esta era de manera práctica, no teórica. Muchos de los grandes maestros de principios del Renacimiento procedían de la orfebrería. Los escultores trabajaban en un principio en asociaciones de canteros o con tallistas decoradores, como sus antecesores de la Edad Media.

Pero los más importantes artistas del Renacimiento perseguían ya métodos de educación individuales. Los aprendices no entraban ya a cualquier taller, sino que buscaban a un maestro determinado. Esos muchachos eran, si no la mejor, la más barata mano de obra. El taller artístico de los inicios del Renacimiento estaba aún dominado por el espíritu comunal de los antiguos constructores del gremio, la obra de arte aún no era una expresión de la personalidad autónoma, que acentúa sus características y se cierra contra todo lo extraño.

Hauser (1962) afirma que Miguel Angel Buonarroti representa al primer artista moderno, por su incapacidad para trabajar con colaboradores y ayudantes, y además por su pretensión de realizar por propia mano toda la obra, desde el primero hasta el último rasgo. Sin embargo, todavía en esa época se hacían obras de arte colectivas. Por otro lado, los talleres aceptaban también encargos artesanales, cocidos y tallas. En los días de Miguel Ángel, Vasari ya consideraba inconciliable con la conciencia que de sí tiene el artista, la aceptación de encargos de artesanía, lo cual representa el fin de la dependencia del artista con los gremios (Hauser, 1962).

Los artistas del primer Renacimiento estaban equiparados a los artesanos de la pequeña burguesía también en el aspecto económico; su posición, en general, no era muy holgada, pero tampoco precaria. Muchos artistas se quejaban de las declaraciones tributarias que menguaban sus ingresos, aunque Hauser afirma que las fuentes de dichas declaraciones no son precisamente dignas de crédito. Se sabe que Massaccio murió pobre y lleno de deudas, según Vasari, Filippo Lippi no tenía ni para comprarse un par de medias, y Paolo Ucello se quejaba en su vejez de no poseer nada y tener que trabajar para mantener a su esposa enferma. Hauser comenta que los artistas famosos no recibían mejor salario que los medianos, o incluso que los mejores artesanos. Aún no existían los “precios de aficionado”, aunque artistas de la talla de Donatello recibían honorarios más altos. Gentile de Fabriano obtuvo 150 florines de oro por su *Adoración de los magos*; Benozzo Gonzzoli, 60 por una imagen para altar; Filippo Lippi, 40 por una *Madona*; pero Boticelli obtuvo 75. Como estipendio fijo percibía Ghiberti, durante su trabajo en las puertas del *Bapisterio*, 200 florines anuales, cuando el canciller de la Señoría obtenía 600, con la obligación, además, de pagar él mismo a los escribientes. Un buen copista de manuscritos recibía al mismo

tiempo 30 florines anuales y la plena manutención (Hauser, 1962). Se observa que los artistas no estaban mal pagados, aunque no tan bien como los famosos literatos, que muchas veces cobraban por año de 500 a 2 000 florines.

El mercado artístico, no obstante, se movía todavía dentro de límites relativamente estrechos; los artistas tenían que pedir anticipos ya durante el trabajo y los clientes a menudo pagaban los materiales a plazos. Leonardo se quejaba ante su protector, Ludovico el Moro, de que no le pagaban sus honorarios.

Otro paso que se dio en la separación del artista y el artesano, fue las obligaciones del artista van siendo en los contratos cada vez menos estrictas y pormenorizadas. A Miguel Angel se le encargó, en 1531, “una obra que sea al gusto del maestro, lo mismo una pintura que una escultura” (Hauser, 1962).

La mayor independencia de los artistas frente al gremio es, ante todo, el resultado del repetido trabajo en las cortes. Mientras en los países nórdicos, el artista se debe a una corte o a una ciudad, en Italia, el artista iba a menudo de una corte a otra, de una ciudad a otra, lo cual trajo consigo el relajamiento de las prescripciones gremiales, pensadas en el ámbito local. Un artista, terminado el trabajo para uno de sus mecenas, se trasladaba a otro lado con toda su gente bajo la protección de otro, y allí gozaban de la misma situación privilegiada.

La emancipación de los artistas frente al gremio es, por consiguiente, no tanto el resultado de la autoconciencia del artista y el reconocimiento al ser equiparados con poetas y sabios, sino el efecto de que se necesitaban sus servicios y los artistas habían de ganarlos. Dicha conciencia de su importancia no es más que la expresión de su valor de cotización.

Hauser (1962) afirma que a mediados del siglo XV se empezaron a pagar honorarios relativamente altos por las pinturas al fresco. Filippino Lippi cobraba por sus frescos en Santa María sopra Minerva, en Roma, la suma de 2 000 ducados de oro; y Miguel Ángel recibió por las pinturas del techo de la *Sextina* 3 000 ducados.

Varios artistas llegaron incluso a la riqueza: Filippino Lippi disfrutaba de una considerable fortuna; Perugino poseía casas; Benedetto da Maiano, una finca; Leonardo percibía en Milán un sueldo anual de 2 000 ducados y en Francia cobraba anualmente 35 000 francos. Los más celebrados eran Rafael y Tiziano, quienes disponían de ingresos considerables llevando una vida magnífica. Miguel Ángel, aparentemente llevaba una vida modesta, pero sus ingresos eran muy altos.

El hecho de que hayan aumentado los ingresos de los artistas, obedece, junto con la subida de precios y la creciente demanda artística, a la circunstancia de que hacia 1500 la curia pontificia apareció más en el primer plano del mercado del arte e hizo una competencia sensible a los clientes artísticos de Florencia. Así que muchos artistas se trasladaron de Florencia a Roma. Es entonces que, por primera vez, aparecieron diferencias considerables en el pago de ellos (Hauser, 1962).

Otra de las causas de la liberación del artista de las cadenas del gremio, es atribuida a su alianza con los humanistas, quienes, hicieron creer en su época –y hasta el siglo XIX– que el artista plástico compartía con los poetas el favor divino (Hauser, 1962). Los humanistas reforzaron a los artistas en su posición realzada por la coyuntura del mercado del arte, y les pusieron en la mano armas con las que podían valer sus pretensiones frente a los gremios, y en parte también frente a la resistencia de los elementos que en sus propias filas eran de menor valor artístico y, por consiguiente, necesitados de protección. Aunque no fue la protección de los literatos la razón de su ascenso, sino que esta fue un síntoma de la evolución que tuvo su origen en el hecho de que, como consecuencia de la formación de nuevas señorías y principados, además del crecimiento y enriquecimiento de las ciudades, el desequilibrio entre la oferta y la demanda se hizo cada vez menor, convirtiéndose en un perfecto equilibrio.

Los artistas buscaron la amistad de los humanistas, no para romper la resistencia de los gremios, sino para justificar a los ojos de la aristocracia, que pensaban al modo humanista, la posición que económicamente habían alcanzado, y para tener consejeros científicos de cuya ayuda necesitaban para la realización de los asuntos mitológicos e históricos predominantes. Además, los humanistas acreditaban el valor intelectual de los

artistas, mientras que aquellos, veían en el arte un medio de propaganda para las ideas en que fundamentaban su dominio intelectual.

Otro paso en la emancipación de los artistas respecto al gremio, se dio en la educación. Hauser menciona que ya para comienzos del *Quattrocento*, los aprendices recibían, junto con las instrucciones prácticas, los fundamentos de la geometría, la perspectiva y la anatomía, y eran iniciados en el dibujo sobre modelo vivo y muñecos articulados. Más aún, comenta que es Leon Battista Alberti el primero en expresar la idea de que las matemáticas son el cuerpo común del arte y de la ciencia, pues tanto la doctrina de las proporciones, como la teoría de la perspectiva son disciplinas matemáticas. Leonardo no añade ningún pensamiento fundamental al de Alberti, sino que simplemente refuerza y acentúa las pretensiones de éste, en las que el arte es elevado a la categoría de ciencia y el artista se sitúa a la par del humanista. La pintura es, para Leonardo, una especie de ciencia exacta de la naturaleza, y por otra parte, está por encima de las ciencias, pues estas son “imitables”, esto es, impersonales, y el arte, por el contrario, está ligado al individuo y a sus aptitudes innatas. Leonardo justifica lo anterior no sólo por los conocimientos matemáticos del artista, sino también por sus dotes propias, equiparables al genio poético; aunque piensa, heréticamente para un humanista, según Hauser (1962), que si se considera como una imperfección la mudez de la pintura, con el mismo derecho puede hablarse de la ceguera de la poesía. Aunque Dante ya valoraba a Cimabue y Giotto a la altura de poetas Guido Guinizelli y Guido Cavalcanti (*Purgatorio*, XI, 94/96).

Hauser menciona que a partir de ese momento, se empieza a desplazar la atención de las obras de arte hacia la persona del artista, comenzando a darse el concepto moderno de la personalidad creadora que penetra en la conciencia de los hombres. Con ello se avanza otro paso en el proceso de emancipación del artista, que le convierte en genio. El artista es el mero objeto de veneración: *se pone de moda* (Hauser, 1962). El mecenas se eleva a sí mismo al realzar al artista por encima de sí. El desarrollo del concepto del genio comienza con la idea de la propiedad intelectual. En cambio, durante la Edad Media, el arte era la manifestación de la idea de Dios, siendo el artista su vehículo para hacer visible el orden eterno y sobrenatural de las cosas, pero no se puede hablar ni de autonomía en el arte ni de propiedad del artista sobre su obra. La idea de la productividad del espíritu y con ella,

la propiedad intelectual se origina en la desintegración de la cultura cristiana. En el Renacimiento, la religión deja de dominar todos los campos de la vida intelectual y aparece la idea de la autonomía de las diversas formas espirituales de expresión, surgiendo una forma de arte que tenga en sí misma un sentido y una finalidad. El arte, a partir de entonces, estaría lleno de sentido por sí mismo. El paso más importante en el desarrollo del concepto del genio es el que se da en la realización de la aptitud, de la obra a la persona del artista, de la valoración del simple éxito en la obra a la valoración de la voluntad y la idea. Y también, ya para entonces, toda obra de arte estaría forzosamente firmada por su autor.

Los artistas renacentistas acentuaban la naturaleza científica de su actividad intelectual. Sería hasta el *Cinquecento* que el lazo entre ciencia y arte empezaría a romperse, y se crearía un concepto de arte autónomo también frente a la ciencia. Hauser (1962) afirma que hay períodos *artísticos o estéticos de la ciencia* y períodos *científicos en el arte*. Mientras que la perspectiva pictórica en el *Quattrocento* era una concepción científica; el universo de Kepler y Galileo, es en el fondo una visión estética. El prestigio de los sabios e investigadores en el *Quattrocento*, continúa Hauser, volvió a ser alcanzado hasta el siglo XIX. En ambas épocas todos los afanes se encaminaron a favorecer la expansión de la economía por caminos y con medios y métodos científicos nuevos, así como invenciones técnicas. Pero fue durante el siglo XV cuando el arte recibió la primera disciplina científica, y vive en parte todavía hoy del capital que entonces invirtió. La matemática y la geometría, la anatomía y la fisiología, la óptica y la mecánica, la doctrina de la luz y de los colores fueron los medios que empleó. El manejo del espacio y la estructura del cuerpo humano, los cálculos del movimiento y de las proporciones, los estudios de paños y experimentos de colores, los problemas en los que se ocupó (Hauser, 1962).

Se ha explicado la importancia que tuvieron los literatos en la evolución de los artistas plásticos. Lo cierto es que también, con la aparición de estos personajes, comenzó a existir algo así como un mercado literario libre y una opinión pública condicionada y fácilmente influenciada por la literatura. Los literatos se convirtieron pronto en importantes consejeros y confidentes de las cortes.

Sería entonces durante el Barroco, sobre todo en los Países Bajos, donde el mercado del arte tendría una evolución mayor. Esto debido, sobre todo a que durante este período, dadas las condiciones sociales acaecidas por la Contrarreforma, en Italia la Iglesia Católica retomó al arte como una forma propagandística y pedagógica, como una defensa a su doctrina y justificación de sus exigencias; mientras que en los países dominados por las llamadas religiones *protestantes*, la imagen religiosa no es la que se demandaba. El absolutismo, en las cortes católicas, es consecuencia de las guerras religiosas, convirtiendo al arte en una forma de ostentación de los reyes lo que produjo el arte barroco. El arte, sobre todo en Francia, se oficializó, dictando los cánones que debía cumplirse para cubrir el gusto imperante por la moda.

Mientras tanto, en los países protestantes, el gusto burgués era el que predominaba, contrariamente al gusto cortesano del resto de Europa. La burguesía empezaba a pagar una buena cantidad de dinero por obras con determinados temas. Como se comentó, las obras de los pintores holandesas casi no llevaban contenido religioso, aunque el tema podía tratarse básicamente como escenas de género. Se prefería, en cambio, representar escenas de la vida real y cotidiana; cuadro de costumbres, retrato, paisaje, bodegón, cuadro de interior y arquitectura. Cuanto más inmediato, abarcable y cotidiano fuera un tema, tenía más valor para el arte. Hauser (1962) afirma que nunca antes se había mantenido el gusto burgués privado tan libre de toda influencia oficial y pública, y habían sido sustituidos los encargados de públicos a privados. El sentido de la calidad artística seguramente no correspondía siempre a la cultura general, pues en otro caso, Vondel, el mayor poeta holandés, no hubiera colocado a un Flink por encima de Rembrandt (Hauser, 1962).

El gusto de la mediana y la pequeña burguesía, que formaba la mayoría de la clientela del arte, no estaba muy desarrollado, y apenas tenía otro criterio para lo artístico que el parecido. Por lo tanto, no es lícito suponer que la gente comprara cuadros por gusto propio, sino que por lo regular, se orientaba con el gusto de los círculos más elevados, mientras que estos se dejaban influir por las opiniones artísticas de los intelectuales de su época (de forma parecida al actual mercado del arte). En ese momento, el negocio de la venta de cuadros era muy activo, aunque estos eran muy baratos en su mayoría. Entre los compradores había pequeños burgueses y aldeanos, y de estos últimos, debieron existir

quienes poseían cuadros por valor de dos mil o tres mil libras, aunque los vendían de nuevo con mayor provecho. Pero dada la coyuntura favorable, consecuencia de la especulación en el mercado del arte, se creó en Holanda, después de 1620, una tal cantidad de cuadros que, a pesar de la demanda, constituía una superproducción. Por ello, el mercado del arte degeneró en una competencia violentísima. Muchos artistas vivían estrechamente, pero no había miseria entre ellos.

La penuria de los Rembrandt y los Hals es un fenómeno concomitante de aquella libertad y anarquía económica en el mercado del arte que entonces aparece por primera vez, desarrollada plenamente y desde entonces domina en el mercado artístico. Así comienza el desarraigo social del artista, y la problematización de su existencia, que, según Hauser, es superflua ya que lo que produce existe de sobra. La pobreza del artista parece en general haber sido más grande cuanto más importante era. Rembrandt tuvo buenos tiempos, pero Hals nunca fue estimado.

Los comienzos del comercio de arte en los Países Bajos se remontan al siglo XV y están en relación con la exportación de miniaturas flamencas, tapices y cuadros religiosos desde Amberes, Brujas, Gante y Bruselas. Durante los siglos XV y XVI, el mercado estaba, sin embargo, en manos de los artistas, que traficaban tanto con obra propia como de otros artistas. Las limitaciones que los gremios de pintores ponían en los siglos XV y XVI al comercio artístico, demuestran que el mercado del arte tenía que luchar con un exceso de género y que había demasiados traficantes en él.

Las diversas ciudades se defendían contra la importación y el desordenado tráfico callejero, y permitían la venta de cuadros sólo a personas que pertenecían a un gremio de pintores, aunque tal medida sólo pretendía proteger el mercado local. La formación e independización del comercio de arte ha tenido inmensas consecuencias en la vida artística moderna. Condujo, en primer lugar, a la especialización de los pintores en distintos géneros, dado que los vendedores reclamaban de ellos la especie de labores que eran más divulgadas de su mano. Así, se llegó a una división del trabajo casi mecánica, en la que un pintor se limitaba a los animales, otro a los fondos de paisaje, etcétera. El comercio del arte estandarizó y estabilizó el mercado; no sólo estableció esa producción sobre tipos fijados,

sino que reguló el tráfico de las mercancías, en otro caso anárquico. Por una parte, creó una demanda regular, pues muchas veces surgió precisamente donde el cliente privado faltaba, y, por otro, informaba al artista sobre los deseos del público de un modo mucho más amplio y rápido que el que tendría a su alcance. La mediación del comercio de arte entre la producción y el consumo, condujo de todos modos al extrañamiento entre el artista y el público. La gente comenzó a comprar lo que encontraba con un vendedor y a considerar la obra como cualquier mercancía despersonalizada; el artista, a su vez, se acostumbró a trabajar para clientes desconocidos e impersonales, de los que él sólo sabía que un día buscaban cuadros de historia cuando antes compraban escenas de género.

Los marchantes hacían con preferencia la propaganda del arte de tiempos pasados, por la razón de que los productos de tal arte no podían aumentar, y, en consecuencia, tampoco desvalorizarse, convirtiéndose en objetos de la menos arriesgada especulación. El tráfico de cuadros tuvo una devastadora influencia en la producción por la reducción de precios. Y el marchante se empezó así a convertir en el patrono del artista, dictándole los precios, dado que el público encargaba más obras al comerciante y cada vez menos que al artista. El comercio inundó finalmente el mercado de copias y falsificaciones, desvalorizando los originales.

Los precios en Holanda eran en general muy bajos; por un par de florines ya se podía comprar un cuadro. Un buen retrato costaba, por ejemplo, sesenta florines, cuando por un buey había que pagar noventa (Hauser, 1962). Rembrandt percibió por *La ronda nocturna*, en la cumbre de su carrera, no más de 1600 florines. En comparación con estos precios, muchas veces exageradamente altos, que se pagaban por obras de los artistas que habían visitado Italia y trabajaban a la manera italiana, los cuadros pintados al estilo naturalista del país eran más baratos. En los países de cultura cortesana y aristocrática, los artistas eran mejor pagados. Precisamente en Flandes, el país hermano, Rubens obtenía por sus cuadros mayores ganancias que los más prestigiosos pintores holandeses. Llegó a cobrar por un día de trabajo en su mejor época, cien florines, y recibió de Felipe II por su *Acteón* 14000 francos.

En la época de Luis XIV y Luis XV se estabilizaron los ingresos de los pintores de la corte, manteniéndose en un nivel relativamente alto. Sin embargo, aún entonces existía el viejo prejuicio contra el trabajo manual y la mayor estimación de gentes que no tuvieran nada que ver con un oficio, lo cual hacía que los ingresos de los escritores fueran siempre más altos que de los artistas plásticos; la Francia del siglo XVII aún veía a los pintores de la corte como empleados subalternos de la misma. Aún se tuteaba a los maestros, pero ello dependía también del individuo, por ejemplo, con un Le Brun, se procedía de forma distinta.

Esta situación también era diferente en el caso de Rubens, quien siempre se vinculó a la vida y diplomacia de la corte. Parte de su talento artístico fueron sus aptitudes de organizador, de tal manera que sin éstas, le hubiera sido imposible ejecutar los encargos que aflúan a él y siempre los atendió. Esto lo consiguió mediante la aplicación de métodos de manufactura a la organización del trabajo artístico, la escrupulosa selección de colaboradores especializados y el modo racional de emplearlos. De acuerdo a este modo de trabajo, ordenado estrictamente según la *división de trabajo* y al modo de una fábrica, todos los talleres holandeses funcionan de manera patriarcal.

En el caso de Rembrandt, su radicalismo le costó el enfriamiento de sus relaciones con la burguesía. Hacia 1650 los encargos disminuyeron y comenzaron sus dificultades financieras. Hauser (1962) afirma que su fracaso fue consecuencia de la progresiva orientación del público hacia el clasicismo y de su propio desvío frente al Barroco patético. En una cultura cortesana, tal vez un artista de su estilo no hubiera llegado a ser apreciado, pero, una vez reconocido, se habría sostenido mejor que en la Holanda liberal y burguesa, que le permitió desarrollarse libremente, pero que le aplastó cuando no se quiso inclinar.

Sin embargo, a partir de aquellos momentos, la cultura cortesana iría cada vez más en decadencia, cediéndole el paso a la ascendente economía burguesa. El arte que se haría entonces, de carácter preciosista y decorativo tendría la finalidad de no mostrar la decadencia de esa clase que estaba prácticamente por acabar. Con la caída de la aristocracia se acababa una de las más fructíferas relaciones del artista: el mecenazgo. Ahora la clase burguesa sería la principal consumidora de arte, sobre todo con el fin de ostentar el estatus

aristocrático que siempre había deseado. Un burgués, perfectamente asentado, podía empezar a comprar títulos nobiliarios sin ningún problema.

Hauser (1962) comenta que el siglo XVIII sería el momento en que se detiene la evolución del arte cortesano y se disolvería por el subjetivismo de la clase burguesa. Surgió una tendencia por lo íntimo y lo gracioso. Existió entonces, un arte burgués progresivo y uno conservador, pero sin ese ideal aristocrático que sirviera a propósitos cortesanos. Aunque esa época no fue la primera vez que la clase burguesa era la mantenedora del gusto. Ya en los siglos XV y XVI había, por todas partes de Europa, un arte dominante de cuño decididamente burgués. Pero, como se ha mencionado, en el siglo XVIII, la burguesía consigue el poder político y económico.

El cambio del concepto del arte que aquí se expresa tiene también validez en la creación. Es más humano, ya no para semidioses y superhombres, sino para comunes mortales; ya no expresa la grandeza del poder, sino la belleza y la gracia de la vida, y ya no quiere imponer respeto y subyugar, sino encantar y agradar. La *fête galante*, que siempre era campestre, representaba la diversión de gente joven que lleva, entre música, baile y canciones, la descuidada existencia de pastores y pastoras: un arte con matices bucólicos. Ya no es el ideal de una existencia idílica, contemplativa y frugal lo que atraía al artista, sino el ideal arcádico de una identidad entre naturaleza y civilización, belleza y espiritualidad, sensualidad e inteligencia. Sin embargo, la vida pastoril siempre había sido vista de manera negativa (recuérdese el odio por cualquier actividad manual). Lo que esta clase aburrida y cansada quería, era la búsqueda de la felicidad a partir de dichos ideales. La ficción contenía, de antemano, las condiciones previas que en toda cultura complicada y refinada se han convertido en el símbolo de la libertad y la felicidad.

El arte burgués, que comenzó después del rococó y en parte a la mitad de él, era ya algo esencial y completamente nuevo, distinto al Renacimiento y de los períodos artísticos inmediatamente subsiguientes (Hauser, 1962). Con él comienza la época actual, la cual está condicionada por la ideología democrática y por el subjetivismo, y se relaciona inmediatamente, desde el punto de vista histórico evolutivo, con las culturas de minorías del Renacimiento, del Barroco y del rococó, pero se opone a ellas en sus principios. Para

Hauser, el rococó desarrolla una forma extrema de *l'art pour l'art*; su culto sensual de la belleza, despreocupado por la expresión espiritual, su lenguaje formal alambicado, virtuosista, cuidado y melodioso, sobrepasan todo alejandrismo. Según este autor, es hasta cierto punto más auténtico y espontáneo que el del siglo XIX, pues no es un mero programa ni una exigencia, sino una actitud espontánea, frívola, cansada y pasiva, que quiere vivir en el arte, donde lo bello y lo artístico son aún sinónimos.

El desarrollo de todo el arte del rococó y el clasicismo que hace Hauser, resulta, por lo demás, muy general. Su análisis historicista y sociológico, sin embargo, es uno de los mejores trabajos que se han escrito, pero no está exento de algunos errores de interpretación. Uno de ellos es donde es capaz de situar a Mozart como ejemplo del período preciosista, cuando hoy ya se ha vindicado, debido a que hay elementos que demuestran una búsqueda personal *más allá del estilo*. Hay que recordar que el desarrollo entre las disciplinas artísticas no es similar entre ellas ni necesariamente coinciden en el tiempo. Pero siendo muy estrictos, el período histórico que le toca vivir a Mozart coincide con lo que Hauser comenta.

Para este autor, el arte de Beethoven, David y Delacroix ya no tiene estas características, sino que el arte se vuelve activo, combativo, y el afán por lo expresivo viola la forma (en el caso de Beethoven, es verdad que varias de sus obras rompen los moldes clásicos llevando la música a un lenguaje que no sería alcanzado sino muchos años después; su obra lleva al clasicismo musical hasta las últimas consecuencias). Hauser (1962) afirma que el rococó es el último estilo universal de Occidente; estilo que no sólo tiene validez general y que se mueve en todos los países de Europa dentro de un sistema uniforme, sino universal: también en el sentido de que es un bien común de todos los artistas bien dotados y puede ser aceptado por ellos sin oposición. Después del rococó no hay canon formal alguno, ya no hay una dirección estilística de validez general semejante. Desde el siglo XIX, la voluntad individual de cada artista se hace tan personal, que cada uno de ellos tiene que luchar por conseguir sus propios medios de expresión y ya no es capaz de mantenerse en soluciones fijas y preparadas de antemano.

En el caso de la literatura inglesa del siglo XVIII, ésta servía como propaganda política, puesto que la vieja forma de patronato estaba por desaparecer y el libre mercado de libros no podía aún apoyarse en un público numeroso, siendo la propaganda política la que lograría garantizar los ingresos. Para los escritores de esa época, la idea de *l'art pour l'art*, de haber existido, hubiera sido una irresponsabilidad y una inmoralidad. En este orden de ideas, *Robinson Crusoe* es una novela con un propósito social pedagógico, y *Gulliver* es una sátira crítico-social; ambas son, pues, mera propaganda política (Hauser, 1962).

El literato ya no era un *gentleman*, y con la seguridad de su existencia declinan también la pública estimación y su dignidad; adoptó reprobables maneras, hábitos desordenados, e incluso sería indigno de confianza, precursores de los modernos bohemios. Hacia la segunda mitad del siglo desapareció el mecenazgo totalmente, y para 1780, ningún escritor contaba con el apoyo privado, lo que obligaba a cada vez más autores vivir de su pluma, además que iba aumentando también el público lector. El editor sustituyó al mecenas, siendo la suscripción, también llamada patronazgo colectivo, la que constituyó la transición entre ambos. La publicación de libros para un público general, completamente desconocido para el autor, corresponde por primera vez a la estructura de la sociedad burguesa que descansa en la anónima circulación de bienes.

Se desarrolló una vida literaria en el sentido moderno, caracterizada por la aparición regular de libros, periódicos y revistas y, sobre todo, por la aparición del técnico literario: el crítico, quien representaba el patrón general de valores y la opinión pública en el mundo literario. El jornalero literario no desapareció por completo, pero existió una demanda tan grande de entretenimiento literario y de instrucción, además de ingresos seguros.

Hauser (1962) comenta que, entonces, surgió por primera vez el ideal de la personalidad creadora del hombre genial artísticamente dotado, con su originalidad y subjetivismo. Lo genial de la creación artística es en su mayoría, solamente un arma en la lucha de competencias, y el modo subjetivo de expresión es a menudo nada más que una forma de autopropaganda. Por lo tanto, el subjetivismo de los artistas y escritores del prerromántico era una manera de venderse ante la creciente demanda por parte de un público consumidor.

En otras palabras, y tratando de explicar lo que Hauser tal vez pretendía, se puede acotar esto último en dos partes, por un lado, la gestación del genio, reconocido en su individualidad, es un proceso que se da desde el propio Renacimiento e incluso desde el último gótico; la carga de subjetivismo y “originalidad”, por el otro, obedece a ese momento de competencia y autopropaganda, dados los nuevos parámetros sentimentales y de necesidad económica, que harían la preferencia del público sobre un determinado autor. En la opinión de quien escribe estas líneas, Hauser se refiere a la creación de un prototipo idealizado de “genio creador y a su personificación.

El paso de la cultura intelectualista del clasicismo, a la cultura emocional del romanticismo, ha sido descrito frecuentemente como un cambio de gusto en el que, como ya se ha mencionado, encuentra expresión en el aburrimiento de los círculos distinguidos de la época. Sin embargo, cuando existen valores y tradiciones tan arraigadas en una sociedad, es difícil que se imponga un nuevo estilo; pero si la clase media no le hubiera arrebatado la dirección de la cultura a la aristocracia, ésta no hubiera tenido motivos para abandonar su gusto. Para el siglo XIX, el gusto estaba completamente dominado por la burguesía.

También es importante mencionar que, para finales del siglo XVIII, la investigación científica estaba dominada por la perspectiva tecnológica; aunque la separación del capital y la organización comercial de la producción de mercancías eran nuevas entonces. Es verdad que habían existido máquinas antes, e incluso un intercambio de bienes basado en el capital, pero la mecanización y la racionalización de la producción de mercancías estaba entonces en una etapa decisiva. El abismo entre capital y trabajo se hacía cada vez mayor, así como la opresión y la miseria de la clase trabajadora, lo cual, cambió la atmósfera de la vida de esa época.

A finales del siglo XVIII, surgió un nuevo mundo. Se empezó a dar lugar a una organización del trabajo basada completamente en la planificación y el cálculo, y a un individualismo desconsiderado en la competencia. Surgió la era de las grandes factorías, la era de las máquinas. Un sistema de trabajo condicionado por los medios mecánicos, la división del trabajo estricta, un ritmo de producción adaptado a las necesidades de consumición masiva. Surgió una creciente objetivación de las relaciones obrero-patronales.

Con la concentración de la clase trabajadora en las ciudades industriales y su dependencia de los fluctuantes mercados laborales, aparecieron condiciones más duras y formas de vida menos libres. Nació también una nueva clase capitalista: la moderna clase patronal; así como una nueva clase trabajadora: el moderno proletariado industrial. La sociedad perdió su antigua diferenciación de clases profesionales, y la nivelación, especialmente en los estratos más bajos, era estremecedora. Todos se convirtieron en meros peones de una gran factoría que funcionaba mecánicamente, reglamentada como un cuartel. Esto generó movilidad de la población, y las aldeas quedaron abandonadas con la promesa de trabajo en las ciudades que se súper poblaron.

Los artesanos independientes también perdieron su seguridad y su independencia, ante las nuevas técnicas de producción. Hacia 1760, la empresa industrial se convirtió en la forma favorita de la inversión de capitales. Con la nueva concentración de la riqueza y su inversión en medios de producción, se inició realmente la era del gran capitalismo. Y con ella, la fase de especulación en gran escala de la evolución capitalista. La antigua economía agraria no conocía el riesgo del capital ni la especulación, e incluso, en las empresas industriales y financieras, el atreverse a transacciones arriesgadas constituía hasta entonces una excepción; pero las nuevas industrias se hacían gradualmente demasiado grandes para los capitalistas y los empresarios arriesgaban frecuentemente cantidades cuya pérdida sobrepasaba el valor de lo que aquellos pueden permitirse perder. El jefe de empresa, desarrolló, con su nueva función en la vida económica, nuevas aptitudes, pero sobre todo, una disciplina laboral y una nueva valoración del trabajo. El principio de la oportunidad, la sistematización y el cálculo, se convirtieron en principios predominantes absolutos y, trabajadores, empleados y él mismo, se convirtieron en esclavos de la misma empresa. Así, la economía moderna empezó con el principio del *laissez-faire*, donde el empresario no puede ser molestado en su actividad por ninguna intromisión externa, ni debe ser perjudicado por ninguna medida estatal frente a sus competidores. Surgió, pues, una ideología de liberalismo económico.

El individualismo, así como el emocionalismo, sirvió a la burguesía sobre todo como medio de expresión de su independencia espiritual con respeto a la aristocracia. Se encarecen y se acentúan los sentimientos no porque repentinamente se hayan sentido más

fuertes e íntimos, sino que se exageran porque representan una actitud opuesta a la del aristócrata. El burgués, tanto tiempo despreciado, se miró en el espejo de su propia vida espiritual y se encontró más importante cuanto más serio tomara sus sentimientos, sus humores y sus emociones. Esto conllevó a un culto a la sensibilidad y la espontaneidad; la gente era sentimental porque la aristocracia era más reservada, pero pronto, sería también ese el sello de lo artístico, al grado que la misma aristocracia lo reconocería también como valor estético. Así pues, el arte se empleó como medio para excitar los afectos y generar simpatías. De esta forma, el sentimentalismo sería el vehículo más seguro entre el artista y el público.

Los portadores del movimiento romántico, al final del siglo, no eran los mismos elementos de la burguesía que en su primera mitad; eran estratos más bajos, que nunca habían tenido contacto con la aristocracia, y que no compartían el mismo optimismo que la clase burguesa. Las nuevas obras voltearon a las historias de vulgar gente burguesa, no héroes ni pícaros. Frente a un fenómeno como el comienzo de esa nueva cultura del sentimiento, que condujo a un concepto completamente nuevo de lo poético, cayeron los meros criterios de gusto, donde los ideales artísticos buscaban conmover, subyugar, trastornar y desgarrar los corazones.

La música, entonces, comenzó a emanciparse también de los círculos de la aristocracia y dejó de funcionar de la forma *utilitaria* en que lo hacía, donde el músico era aún sirviente de algún príncipe. La burguesía se convertiría en el principal cliente de la música, y ésta, en su arte favorito. Se convirtió así, en el arte para la libre expresión de los sentimientos, y los músicos empezaron no sólo a sentir aversión contra toda música ocasional y de encargo, sino a renunciar a componer por oficio. La aparición del público burgués de conciertos no sólo cambió el carácter de los medios de expresión musical y la situación social del compositor, sino que dio una nueva dirección a la creación musical y una nueva significación de cada una de las obras en la producción total de los distintos compositores. La principal diferencia entre la obra por encargo y la de concierto, era que aquella sería interpretada una sola vez, mientras que ésta se interpretaría cuantas veces fueran posibles.

Seguendo a Hauser, compositores como Haydn, componían con más cuidado que sus antecesores, aunque llegó a componer más de 100 sinfonías; Mozart, poco menos de la mitad y Beethoven sólo nueve. En la época del inicio de madurez de Beethoven, inmediatamente después de la *Eroica*, el público de concierto estaba completamente desarrollado, y el comercio musical, que ganaba terreno con la necesidad de la repetida ejecución de las obras, constituyó la fuente principal de ingresos del compositor. Con él, cada nueva obra no es sólo la expresión de una nueva idea, sino una fase en la evolución del artista. En Mozart también puede verse dicha evolución, pero cada nueva sinfonía no necesariamente marca una fase de ésta. Ello se verá en el Mozart tardío, con sus tres últimas sinfonías y su *Réquiem*. En Mozart, apenas se empezaban a separar arte y artesanía, y en Beethoven estos conceptos ya están perfectamente diferenciados, así como la idea de la obra de arte inconfundible, única, irrepetible, adquiere en la música una realización más pura todavía que en la pintura, independizándose del mecenazgo aristocrático y adoptado por un público *laico* que lo apoya y lo escucha en la sala de conciertos.

En Alemania (Hauser, 1962) el crecimiento económico de la burguesía tuvo más obstáculos, por lo que la aristocracia tenía fuerte influencia en la cultura, hasta ya muy avanzado el siglo XIX. La burguesía logró riquezas y consideración gracias a la evolución de la economía monetaria, el crecimiento de las ciudades y la decadencia de la nobleza feudal, logró por la lucha y por su influencia monetaria, la autonomía de los municipios más grandes, asumió su administración y conquistó puestos importantes en el gobierno del Estado, en el consejo de los príncipes y en la administración de la justicia, pero la decadencia de las ciudades y la pérdida de prestigio de la burguesía, condujeron, hacia finales del siglo XVI al desplazamiento del elemento burgués de los puestos del Estado y de la corte, y a la incautación de estos puestos por la nobleza.

Mientras en Francia, la nobleza campesina y cortesana, en conjunto con la burguesía emergente, crearon una nobleza burocrática, en Alemania, tal nobleza burocrática surgió de la misma aristocracia caballeresca y terrateniente, y la burguesía fue arrinconada de manera mucho más radical, incluso, que luego en el siglo XVIII, en las filas de la burocracia subalterna. Los príncipes indemnizaron a la nobleza y dejaron a la burguesía con las manos

vacías. Con el desarrollo del comercio, la burguesía volvió a enriquecerse, tomando muchas de las modas francesas, con cierto desprecio a las tradiciones nativas.

A partir del *Sturm und Drang*, la literatura alemana se hizo totalmente burguesa, a pesar incluso de que los jóvenes rebeldes no eran precisamente indulgentes respecto a la burguesía. Pero su protesta contra los abusos del despotismo y su exaltación de los derechos de la libertad eran tan auténticas como su oposición a la Ilustración. Alemania se convirtió en el país de la clase media, con una aristocracia estéril, y una burguesía sin poder político que se imponía intelectualmente. Aunque el irracionalismo fue un fenómeno común en Europa, se manifestó en Alemania como emocionalismo y espiritualismo. Es cierto que la filosofía idealista alemana partía de la teoría del conocimiento antimetafísica de Kant, la cual tenía sus raíces en la Ilustración; pero su subjetivismo hacía derivar esta doctrina hacia un desprecio absoluto de la realidad objetiva, hasta situarse en una oposición al realismo de la Ilustración. Recuérdese que la Ilustración buscaba la destrucción del mito (Adorno y Horkheimer, 1947), y con ello, olvidar cualquier cosa que no pueda ser *realmente* demostrada.

El idealismo se expresaba en el pensamiento abstracto y el lenguaje esotérico de poetas y filósofos alemanes, y también en un individualismo exagerado y en una búsqueda por la originalidad. La estética se convirtió en una disciplina básica y en órgano de la metafísica. Ya en la teoría del conocimiento de Kant, la experiencia era una creación del sujeto cognoscente, en analogía con la obra de arte, considerada desde siempre como un producto del artista ligado a la realidad, pero señor de ella.

Rousseau, en comparación con Voltaire (quien personificaba la razón ilustrada), tuvo una mayor influencia que éste en el idealismo alemán y el *Sturm und Drang*. El mundo le parecía a la Ilustración algo comprensible, explicable y fácil de entender; el *Sturm und Drang*, en cambio, lo consideraba algo fundamentalmente incomprensible, misterioso y, desde el punto de vista de la razón humana, desprovisto de significado. Mientras que para la Ilustración y para el clasicismo cortesano, era la creación artística una actividad intelectual unívocamente definible, apoyada en las reglas del gusto explicables y que podían aprenderse, se convertían ahora en algo misterioso, que emerge de fuentes

insondables como son la inspiración divina. Para el clasicismo y la Ilustración, el genio era una inteligencia esclarecida vinculada a la razón, la teoría, la historia, la tradición y los convencionalismos. Para el prerromanticismo y el *Sturm und Drang* se convirtió en una idea para el que es decisiva, sobre todo, la falta de esos vínculos: “El genio tiene presentimientos, es decir, su sentimiento va por delante de su observación. El genio no observa, *Ve*, siente” dijo Lavater (Hauser, 1962). El genio se convierte en un titán, algo sobrehumano, un dios.

La burguesía media de la segunda mitad del siglo XVIII volvió la espalda al racionalismo en algunos aspectos, y dejó de momento su interpretación a la nobleza y la alta burguesía. Se volvieron russeaunianos, sentimentales, románticos; las clases superiores despreciaban, por el contrario, toda sensiblería y seguían fieles a su intelectualismo.

Recapitulando un poco lo anterior, desde el Renacimiento, el arte y la literatura fueron producidos por la pequeña burguesía. El carácter artesano de la relación del productor con su arte aparece tan natural, que hubiera carecido de sentido el recordarlo. Hauser (1962) afirma que lo que había que hacer era estimular al artista y al escritor más que elevarle por encima del nivel meramente artesanal de su destreza. Pero en el siglo XVIII, cuando la burguesía intensifica su conciencia de clase y, por otro lado, el rabioso subjetivismo del *genio original*, su repulsa de toda regla y todo lazo comienza a ejercer su influencia como una excrescencia de la emancipación burguesa y una especie de competencia desalmada. Ya no era necesario encarecer la elevada categoría de un poeta; era más urgente preservar a los escritores de los desmanes del diletantismo y la charlatanería. La conciencia de sí mismo en el respetable burgués y en el artista reconocido era ya tan fuerte en Goethe que buscaba evitar tanto en su vida como en su arte todo lo extravagante, sintiendo una gran aversión por lo caótico y lo patológico.

Dentro de las contradicciones del siglo XVIII, no sólo en de la actitud filosófica, entre racionalismo e idealismo también vaciló entre dos conceptos, el uno, severamente clasicista, y el otro, desenfrenadamente pictórico. Sería hasta este clasicismo que se convierte en los principios de orden del arte burgués en una confrontación estricta a rígidas normas; su aspiración a la simplicidad y a la economía, en coerción y subordinación, y su

sana lógica, en un indiferente intelectualismo. Siendo la Revolución Francesa, donde surge la Ilustración, y ésta, que buscaba el realismo dentro de su filosofía, no podía menos que usar de estandarte el arte realista del clasicismo. Con la Revolución, el arte se convertía ya en una confesión de fe política, y entonces por primera vez, se encarecía de manera bien expresiva que el arte no debía ser un *mero adorno en la estructura social sino una parte de sus fundamentos* (Hauser, 1962). Debía ser no un pasatiempo ni un estimulante para los nervios, ni un privilegio de ricos y ociosos, sino que debía instruir y perfeccionar, espolear a la acción y dar ejemplo. Debía ser puro, verdadero, inspirado e inspirador, contribuir a la felicidad del público y convertirse en posesión de toda la nación. Así que, a partir de entonces, el Estado tendría el control del arte.

En este sentido, David fue uno de los más fervientes admiradores del programa que se estaba estipulando. Cuando la República cayó e inició el Imperio Napoleónico, el arte se convirtió en un instrumento de poder. Se retomaron los elementos griegos, haciéndose un arte monumental. La Revolución había encontrado en el clasicismo un aliado, pero le dio, en cierto modo, nuevo contenido y sentido. La verdadera creación estilística de la Revolución, sin embargo, no había sido el clasicismo, sino el romanticismo, a la que le preparo el camino. Dejó las premisas para la aparición de esa nueva sociedad.

Aunque el romanticismo se basa en un movimiento anterior, no tiene tanta relación con el prerromanticismo. Una de sus diferencias es que la libertad artística ya no es un privilegio del genio, sino el derecho innato de todo artista y de todo individuo con capacidad. Mientras que el prerromanticismo permitía sólo al genio alejarse de las reglas, el romanticismo niega el valor de toda regla artística objetiva. La lucha del romanticismo es una búsqueda de libertad en contra de la tradición. Todo arte moderno es hasta cierto punto, el resultado de esta romántica lucha por la libertad.

La influencia del romanticismo en el arte de estos tiempos es incuestionable. El artista puede reconocer con entusiasmo escuelas, grupos, movimientos y compañeros de lucha, pero mientras pinta, compone música o poesía está y se siente sólo. El artista romántico ya sentía un extrañamiento respecto a la sociedad. El arte se convertiría en una

forma de resistencia pasiva, una protesta y defensa en contra del orden social existente, y contra la burguesía, a la que artistas y escritores comenzaban a detestar.

En un análisis sobre la originalidad, a partir del punto de vista de Hauser, Moya (2001) explica algunas de las características del romanticismo. Primero, señala que la idea de la originalidad en la obra, es el resultado de la *pérdida de la realidad* como presuposición de la creación. Y dicha idea no podía darse antes, pues resultaba incompatible con el mundo prerromántico, que abarca extensos períodos, en los cuales, dado el desconocimiento de las artes que no fueran útiles o prácticas, desde el punto de vista social, resulta absurdo imaginar el extrañamiento del artista con respecto a la sociedad.

La Revolución y el romanticismo significan el fin de la época cultural en la cual, el artista apelaba todavía a una *sociedad*, a un grupo más o menos numeroso, pero homogéneo, a un público cuya autoridad en principio reconocía de manera incondicional, y se convierte en un arte de expresión propia, creador de sus criterios, de acuerdo con los cuales quiere ser juzgado; es decir, un medio por el que el individuo particular habla a individuos particulares. Hasta el romanticismo, carecía de importancia que el público estuviera compuesto por verdaderos entendidos, y la medida en qué lo estuviera. Aún posteriormente, los artistas ya no se sometieron al gusto y exigencias de ningún público, lo cual generaba una tensión constante entre ellos. Dada la separación entre conocedores y aficionados, se abre más la brecha entre público y artistas.

El romanticismo, lejos de ser una separación con los cánones clásicos, tiene un origen común entre David y sus allegados. La separación real se da cuando el romanticismo se convierte en un movimiento progresista y el clasicismo, conservador, aún bajo la autoridad de David, quien se convertiría en el autor oficial del Imperio. Sin embargo, Napoleón tenía un gusto mayor por Gros, Gérard, etcétera, los pintores románticos de su época (Hauser, 1962). El carácter contradictorio del arte correspondía a las antinomias políticas y sociales del gobierno de Napoleón, cuyo mayor problema era resolver la conciliación de conquistas de la Revolución, con las formas políticas de la monarquía absolutista. La aportación más importante del Imperio, en el terreno del arte, consistió en la

estabilización de las relaciones creadas durante el período revolucionario entre productores y consumidores. El público burgués se consolidó, y desempeñó un papel decisivo como un público interesado en las artes plásticas.

Hauser (1962) desde un punto de vista sociológico, apunta que después de la Revolución, ningún pueblo de Europa –o al menos la intelectualidad de ningún pueblo- se sintió ya cómodo y seguro en su propio país. El sentimiento de la carencia de la patria y de la soledad, se convirtió en la experiencia definitiva de la nueva generación. Surgieron varios intentos de fuga hacia la utopía y hacia los cuentos, hacia lo inconsciente y lo fantástico, hacia lo lúgubre y lo secreto, hacia la niñez y la naturaleza, hacia el sueño y la locura, era una mera forma encubierta más o menos sublimada del mismo sentimiento, del mismo anhelo de irresponsabilidad e impasibilidad, un intento de huída de aquel caos y aquella anarquía contra los que el clasicismo de los siglos XVII y XVIII, luchó con furia y recelo como con gracia y agudeza (Verlaine y Rimbaud). Mientras el clasicismo se sentía dueño de toda realidad, el romanticismo no reconocía ningún vínculo externo, era incapaz de obligarse a sí mismo, y se sentía indefenso y expuesto a la prepotente realidad.

Hacia mediados del siglo XIX, al romanticismo ya se le veía con suspicacia, había artistas y escritores que se habían cansado del idealismo y las doctrinas de *l'art pour l'art* que había surgido de él. Después de las exageraciones y de la atmósfera recargada, se deseaba respirar un aire nuevo, fresco, con caracteres equilibrados, medidos y ejemplares, sentimientos y pasiones normales, comprensibles para todos, una filosofía del equilibrio; la burguesía no esperaba del arte conmociones, sino distracción; ver al poeta como un *maître de plaisir*.

Uno de los puntos que se pretende, si no aclarar, al menos generar más elementos de discusión, es la visión estética de la que habla Hauser (1962), a partir del problema de *l'art pour l'art*, que representa una de las más grandes contradicciones de la estética. El arte, ¿es su propio fin y objeto, o es solamente un medio para un fin? Se ha visto, y se verá también, que la respuesta a esta pregunta es diversa según la situación histórica y sociológica en que uno se encuentre, y también según los elementos que de la compleja estructura del arte se

consideren. Esta pregunta acompañará el recorrido implícitamente durante éste y los demás capítulos y será importante tenerla presente durante el desarrollo del análisis.

Entre las polémicas más grandes y de mayor discusión, se encuentra el pensar al arte como una ventana a través de la que se puede contemplar la vida sin tener en cuenta la estructura. Para Gombrich (1960) esto es falso debido al carácter de ilusión que, desde el punto de vista de la psicología, tiene el arte. Para este autor, no hay estilos unívocos y generales, como lo ven los historiadores *hegelianos*, sino que la obra obedece a la forma de concebir el mundo en cada momento histórico; y por lo tanto, la idea de la obra como ventana de la vida no puede ser tomada en serio. Para Hauser (1962), siguiendo la analogía de la ventana, la obra de arte aparece como un mero instrumento de observación y de conocimiento, es decir, como un cristal o una lente que en sí es indiferente y sólo sirve como medio para un fin.

La obra también puede ser considerada como una estructura formal independiente, como una entidad coherente y *significante*. El sentido de la obra de arte oscila constantemente entre estos dos aspectos: entre un ser inmanente, separado de la vida y de toda realidad más allá de la obra, y una función determinada por la vida, la sociedad y las necesidades prácticas. Desde el punto de vista de la experiencia estética directa, la autonomía y la autosuficiencia parecen la esencia de la obra de arte, pero sólo en cuanto que se separa de la realidad y la sustituye completamente sólo en cuanto se constituye un cosmos total y perfecto en sí, es capaz de suscitar la ilusión perfecta.

Pero esta ilusión no es en modo alguno el contenido total de la obra de arte, y con frecuencia no tiene siquiera participación en el efecto que produce. Las grandes obras de arte renuncian al ilusionismo engañoso de un mundo estético cerrado en sí mismo y van más allá de sí mismas. Están en relación con los grandes problemas vitales de su tiempo (recuérdense las palabras de Kandinsky, con las que se abrió este capítulo). La obra de arte será entonces leída en función de los contextos históricos y sociológicos, pero también es verdad que esta lectura estará en función de los referentes y significantes de cada momento.

Pocos libros eran vendidos como obras terminadas en su totalidad, sino por entregas que despertaban el interés del público lector. Este sistema no era nuevo, pero permitía a los

autores imprimir un mayor interés por lo que ocurriría posteriormente. También, los escritores empezaban a tener una mayor preocupación por retratar la cotidianidad cruda de su tiempo, como una manera, en algunos casos, de hacer críticas sociales o políticas, en forma de novelas. Balzac era un escritor revolucionario, cuyas simpatías estaban con los rebeldes. Victor Hugo afirmaba ser un escritor liberal con corazón revolucionario (Hauser, 1962). Zola estableció la contradicción entre los elementos manifiestos y latentes de su concepción del mundo y señaló, anticipándose a la interpretación marxista, que el talento de un escritor puede estar en contradicción con sus convicciones.

El burgués se tornó vanidoso, exigente, arrogante, creyendo poder hacer olvidar la modestia de su origen. Algo muy característico hasta hoy, cuando el burgués adinerado (el *nouveau rich*, y, como se verá posteriormente en el caso de los narcos), pretende brillar en función de las apariencias, en función de la ostentación, casi siempre de mal gusto. París se convertiría en la ciudad del placer, del *vaudeville*, de la opereta, del baile, los grandes almacenes.

El naturalismo se volvió el arte de su época. Volcándose del *realismo* al *naturalismo*. La línea entre ambas tendencias es tan endeble que no es siquiera necesario el insinuarla. Sin embargo, sería apropiado llamar naturalismo a la totalidad del movimiento en cuestión, y realismo a la filosofía opuesta al romanticismo.

Hauser (1962) comenta que el naturalismo fue en sus inicios un movimiento proletario, porque los artistas son gente del pueblo, la vieja bohemia había desaparecido, y aquellos descendían de familias de obreros y campesinos en su mayoría. Los artistas no veían diferencia entre realidad social ni realidad artística. La repulsa al naturalismo también tiene que ver con el hecho de que las clases dominantes, veían este arte tan crudo y realista como una incitación a la revolución. El carácter social del nuevo arte se observaba en la idea de los artistas a formar colonias y fraternidades.

El extrañamiento entre el artista y el público llegó a tal grado, que la falta de éxito se hizo completamente natural, y de haberlo, ello significaría un signo de inferioridad artística. Esta es otra característica del arte moderno (Bauman, 2001). La crítica conservadora combate el espíritu progresista, y en aquel momento, que era contra

románticos o naturalistas, ponía la razón por encima de todas las cosas, aunque exigía de la literatura auténticos sentimientos y aún veía como un gran valor artístico lo que viniera de “lo más profundo del corazón” (Hauser, 1962). Se postulaba aún la mística unión entre armonía, bueno, y lo bello. El efecto moral del arte era su axioma más importante, y el papel educador de los artistas, su ideal supremo. Muchos artistas de esa generación, estaban en un punto de quiebre entre sus inicios románticos y sus fuertes críticas al movimiento, siendo, muchos de ellos, aún tan románticos como antes, convirtiendo al arte en una compensación en la lucha del artista contra sí mismo. La obra de ser, un *dejarse guiar* se convertía en una lucha del artista contra sí mismo. La diferencia con los “naturalismos” que se pudieran haber dado en épocas anteriores, es que ahora se tenían las ideas positivistas y un espíritu científico más arraigado. Por ejemplo, Zola consideraba a las ciencias sociales como el único modo de transformar las condiciones de la vida humana (Hauser, 1962). Había una relación muy estrecha entre el método científico y la creación de la obra de arte.

El producto artístico hijo del Segundo Imperio fue la opereta. Una combinación de la ópera bufa y el *vaudeville*. Su finalidad era llevar cierto sentimiento de trivialidad y gozo a una sociedad cada vez en mayor decadencia. Un espectáculo de la vida real, en el contexto debordiano. Un producto del mundo del liberalismo económico, social y moral. Una especie de sección de chismes de la sociedad, musicalizada. El espectáculo empezaba a sustituir al drama, a la creación *intelectual*.

Para Ruskin (Hauser, 1962), la decadencia del arte se debía al hecho de que la fábrica moderna, con su modo mecánico de producción y división del trabajo, impedía una relación auténtica entre el obrero y su obra, es decir, suprimía el elemento espiritual y alejaba al productor del fruto de sus manos. La técnica comenzaba también a hacerse autónoma, produciendo, en las *artes industriales*, los objetos más repulsivos e insípidos. La historia de las artes industriales puede ser representada como una continua renovación y mejora de los medios técnicos de expresión. Sin embargo, estos avances tecnológicos se daban antes de que la mente humana pudiera ponerse a la par de ellos.

También el arte, dadas las desilusiones de la inquietud revolucionaria, se empezó a convertir en una forma de mundo ficticio, donde la gente buscaba una evasión de su

realidad. En ese entonces, existía un público de lectores ocasionales que encontraban la lectura como medio de mero entretenimiento.

Los literatos comenzaron a ser alejados por la clase burguesa, sobre todo debido a que ésta se sentía segura en el poder. Ya no necesitaba de ellos. Esto trajo como consecuencia un sentimiento de desarraigo entre el literato, que se encontraba en medio de las clases incultas y la burguesía, la cual no los necesitaba, dando como resultado a la moderna “intelectualidad”. Este es uno de los últimos pasos de la emancipación a través de la que los representantes de la cultura, se separaron poco a poco de los representantes del poder. Los intelectuales buscaban creer en el valor absoluto de la verdad y la belleza, porque con ello aparecen como representantes de una realidad *más elevada* y compensaban su falta de influencia a la sociedad. Tolstoi declararía al arte como enteramente inútil, e incluso dañoso, a menos de renunciar a los refinamientos y sutilezas del naturalismo y volverse, de artículo de lujo, en posesión de la humanidad. Esto sólo podía ser síntoma de un cambio histórico, que da fin a la cultura estética del siglo XIX dando como resultado, a una generación que juzgaría al arte otra vez como un transmisor de ideas.

El sutil cambio de estilo entre el naturalismo y el impresionismo corresponde a la continuidad del desarrollo económico contemporáneo y a la estabilidad de las condiciones sociales. Hacia 1871 existía un predominio de la alta burguesía inalterable, una “república sin republicanos”. El capitalismo financiero e industrial se desarrolló siguiendo las directrices trazadas hace tiempo; pero por debajo, ocurrían cambios importantes, pero imperceptibles. De un “libre juego de fuerzas” pasó a ser un sistema rígidamente organizado y racionalizado, a una tupida red de esferas de intereses, campos de acción, monopolios, comisiones, depósitos y sindicatos. Y aún a pesar de todos esos signos de madurez, ya podían advertirse, en la sociedad burguesa, los signos de inseguridad y los presagios de disolución, dando como resultado un sentimiento de grave peligro, por un potencial levantamiento del proletariado. Ese sentimiento de crisis dio como resultado una renovación de las tendencias idealistas y místicas, y originó, como reacción al pesimismo, una fuerte corriente de fe. En el curso de esto, el impresionismo perdió su conexión con el naturalismo, convirtiéndose en una forma nueva de romanticismo.

Es verdad que entonces, existía un importante adelanto técnico. La crisis misma era un incentivo para la búsqueda y conquista de nuevas técnicas y experimentos de métodos de producción. El rápido desarrollo de la técnica no sólo acelera el cambio de las modas, sino también las variaciones en los criterios del gusto estético; un gusto que por momentos podía ser estéril y tener un interés por la novedad.

Con este progreso de la técnica, hubo un fenómeno más sorprendente, el tránsito de los centros de cultura a grandes ciudades en el sentido moderno, el terreno donde el nuevo arte tendría sus raíces. Un arte que pasa del campo a la ciudad, que ve el mundo con ojos de ciudadano y que reacciona ante las impresiones exteriores con los nervios sobreexcitados del hombre técnico moderno; un arte que describe la versatilidad, el ritmo nervioso, las impresiones súbitas, agudas, pero efímeras, de la vida ciudadana. Este desarrollo sensorial y perceptivo constituye, junto con el gótico y el romanticismo, una de las más importantes encrucijadas en la historia del arte occidental.

El hombre moderno concibe su existencia como lucha y competición, capaz de transformar todo ser en movimiento y cambio, para el que la experiencia del mundo se convierte en temporal, el producto de esa evolución doble, pero profundamente unitaria. La imagen impresionista es la expresión de un momento en el *perpetuum mobile* de la existencia. La imagen natural se convirtió en proceso, en un surgir y transcurrir, prestando atención a lo periférico y lo no terminado. Una búsqueda donde se trata de representar la luz, el aire, la atmósfera; una descomposición de los colores locales en manchas y puntos, en ambiente. Pinceladas libres, abiertas, improvisadas, dibujo rápido, abocetado, aparentemente descuidado. Antes del impresionismo, el arte reproducía *signos*; ahora los representa por medio de sus componentes, por medio de *partes* del material del que constan. Mientras el naturalismo amplió los medios técnicos, el impresionismo trajo consigo una serie de reducciones, limitaciones y simplificaciones.

Es sabido que una pintura impresionista debe ser observada con cierta distancia y describe las cosas haciendo caso omiso de la lejanía. Se sustituye por fin la imagen táctil por la imagen visual, es decir, hay una traslación del volumen corporal y de la forma plástica espacial a las superficies, es un paso ulterior, interdependiente con aquella

intención artística *pictórica*, paso que consuma el impresionismo en la imagen naturalista de la realidad. El impresionismo no reduce sólo la realidad a una superficie bidimensional, sino, dentro de esta bidimensionalidad, a un sistema de manchas sin perfil; renuncia, en otras palabras, no sólo a la plasticidad, sino también la forma lineal. El público, entonces, estimó más la pérdida que la ganancia, y estaba perplejo ante esa barahúnda de manchas y borrones.

Hacia la segunda mitad del siglo XIX, la pintura se convirtió en el arte que marcaba la pauta. La primera exposición impresionista se celebró en 1874, aunque se gestaba desde mucho antes y terminó con la última exposición colectiva, en 1886, para dar lugar a un período postimpresionista que culminaría con la muerte de Cézanne, en 1906. La pintura impresionista descubre sensaciones que, poco a poco, también la poesía y la música tenderían a expresar. El impresionismo se convertiría no en el estilo temporal, sino el que dominaría la totalidad de la artes. Es el último estilo europeo de valor general. Sin embargo, a los impresionistas no les fue fácil hacer que la gente siguiera sus ideales artísticos.

El impresionismo no tenía un carácter plebeyo que pudiera enajenarle al público burgués; es más bien un estilo *aristocrático*, elegante, espiritual, nervioso, sensible, sensual y epicúreo, lleno de lujo y rareza, que partía de vivencias personales, de experiencia de la soledad y el aislamiento, y de sensaciones de nervios y sentidos superrefinados (Hauser, 1962). Es la creación de artistas que no proceden sólo del pueblo y la baja burguesía, sino que además se preocupan poco por problemas intelectuales y estéticos. También, en sus filas, hay burgueses adinerados y gente de la aristocracia.

La crisis del naturalismo es simplemente un síntoma de la crisis de la concepción positivista del mundo: los enemigos de la República son, en su mayor parte, enemigos del racionalismo, el materialismo y el naturalismo; se hablaba de “la bancarrota de la ciencia”, del “fin del naturalismo” (Hauser, 1962). El esteticismo alcanzó en este período el punto culminante de su desarrollo: una actitud pasiva, contemplativa, fugacidad y ausencia de todo compromiso de las vivencias y del sensualismo hedonista, se convierten en los criterios del arte por excelencia. La obra ahora no sólo es finalidad, hay que prepararse

previamente con una entrega total, se convierte en un modelo de vida, es decir, la vida de un diletante.

El arte impresionista, como todo arte oposición, era repudiado por el público burgués, sin embargo. Con este sentido hedonista e impresionista sería marcado el decenio de 1880, como una época de *decadencia*. Un miedo a la vida y a la inseguridad. El decadentismo representa la transición de la economía basada en la libre concurrencia a la economía de las grandes concentraciones financieras e industriales, el cual se manifestó en un estancamiento económico que daría lugar a la renovación del sistema productivo, a la represión de las masas populares y la preocupación por las cuestiones de tipo social (Wikipedia). El *Je suis l'empire de la décadence* de Verlaine, se convierte en la característica de la época. El *décadent* era un hedonista con cargos de conciencia, que al final acaba arrojado a los brazos de la Iglesia Católica (Hauser, 1962).

Con esa postura antisentimental, donde el amor era visto como una cosa prohibida, se empezó a tener una simpatía a la prostituta, la expresión de la relación vedada y culpable con el amor. Pero representaba parte de la rebelión contra la burguesía y la moral basada en la familia. Representaba a la desarraigada, la proscrita, la rebelde, lo contrario a la natural forma espiritual, las bases mismas del sentimiento. Es fría en medio de las tormentas de pasión, es y se permanece espectadora por encima de la lujuria que despierta, se siente solitaria y apática cuando otros están arrebatados y embriagados; es, según Hauser, el doble femenino del artista. Esta declaración de solidaridad con la prostituta completa el extrañamiento del artista con respecto a la sociedad burguesa. También los *décadents* ya no verían al arte como la máxima expresión de la creación del hombre, lo critican, lo atacan. Esto también constituyó el distanciamiento del arte con la naturaleza. Rimbaud, antes de morir, a sus 37 años, cuando le hablaron de su gran poesía, exclamó “Merde pour la poesie” (Hauser, 1962).

Esta época produjo dos tipos extraños del artista moderno, apartado de la sociedad: el nuevo bohemio, y los que se refugiaron lejos de la civilización occidental, en países exóticos. La bohemia era originalmente no más que la manifestación contra el modo burgués de vida, compuesta de artistas jóvenes y estudiantes, hijos de gente adinerada. No

sabían nada de la miseria de la bohemia posterior y eran libres para volver a la sociedad burguesa en cualquier momento. La bohemia de la generación ulterior, la del naturalismo con cuartel general en la cervecería, era una bohemia real, un proletariado artístico, integrado por gente insegura, fuera de la sociedad burguesa, cuya lucha contra ella era una amarga necesidad. La bohemia se “romantiza”, haciendo de algunos artistas ser considerados por las clases medias, como en el caso de Murger, quien alcanzó el rango de *mâitre de plaisir* (Hauser, 1962). Pero aún este tipo de bohemia es un idilio comparada con la de la generación siguiente, la de Verlaine, Rimbaud, Corbière y Lautréamont. La bohemia se había convertido en una partida de vagabundos y forajidos, en una clase en la que habitan la amoralidad, la anarquía y la miseria, en un grupo de desesperados que no sólo rompen con la sociedad burguesa, sino con toda la civilización europea.

Desarraigados y aventureros, vagabundos; la mayoría de ellos pasaría su vida en cafés, en los cabarets, burdeles, en hospitales o en la calle. Destruyeron en sí mismos lo que podía ser útil para la sociedad, se exasperan contra todo lo que daba permanencia y continuidad a la vida y se enfurecían contra sí mismos como si estuvieran ansiosos de exterminar en su propia naturaleza, todo lo que tenían en común con los demás. En resumen, la vida de la vieja generación de bohemios estaba, al menos, llena de color; pasaban por alto su miseria para vivir de manera colorista e interesante. Pero los nuevos bohemios vivían bajo la presión de un aburrimiento embotado, mohoso y sofocante; el arte no embriaga ya, sino que sólo narcotiza.

Después, la decadencia perdió su tono sugestivo y se comenzó a hablar del simbolismo como tendencia dominante. Poetas herederos del “trovar oscuro” medieval, como los define Hauser, de manera poética.

Todo el arte del nuevo siglo tiene su antecedente las corrientes del siglo anterior: el cubismo, en Cézanne y los neoclásicos; el expresionismo, en Van Gogh y Strindberg (pero habría que pensar en Ensor y Munch, también); el surrealismo, heredero del simbolismo, el romanticismo, así como de Rimbaud y Lautréamont. La continuidad de la evolución artística, corresponde a una cierta constancia en la historia económica y social en el mismo período. Antes de 1914, los socialistas hablaban del colapso del capitalismo, y en los

círculos burgueses la gente estaba ciertamente segura del peligro socialista, pero no creían en las contradicciones internas de la economía capitalista ni en la imposibilidad de superar sus crisis momentáneas.

La verdadera crisis llegaría en 1929 con la quiebra de Estados Unidos, que pone fin a la prosperidad de la guerra y la posguerra, y revela de modo inconfundible las consecuencias y la falta de un plan internacional para la producción. Es entonces que se empieza a hablar de la crisis del capitalismo. Se tiene un período de crítica social, realismo y activismo, radicalización de actividades políticas. Aunque en ninguna parte hay mayor certeza de la crisis por la que está atravesando el modo burgués de vivir, que entre la burguesía misma, y en ninguna parte se habla tanto del fin de la época burguesa.

El gran movimiento reaccionario del siglo se realizaría en el campo del arte rechazando el impresionismo. El arte postimpresionista fue el primero en renunciar por principio a toda ilusión de realidad y en expresar su visión de la vida mediante la deliberada deformación de los objetos naturales. Cubismo, constructivismo, futurismo, expresionismo, Dadá y surrealismo parten todos de la misma decisión del impresionismo naturalista y afirmador de la realidad. El impresionismo sembró las bases de este desarrollo en cuanto que no aspira a una descripción integradora de ella, a una confrontación del sujeto con el mundo objetivo en su conjunto, sino más bien marca el comienzo de aquel proceso que ha sido llamado la *anexión* de la realidad por el arte (Hauser, 1962). El arte postimpresionista no reproduce la naturaleza, sino que su relación con ella es de violarla.

El arte moderno es, pues, antimpresionista, fundamentalmente *feo*, que olvida la eufonía, las atractivas formas, los tonos y colores del impresionismo (Hauser, 1962); destruye los valores pictóricos en pintura, el sentimiento y las imágenes cuidadas y coherentes en poesía, la melodía y la tonalidad en la música. Se reniega de la reacción sensible de la música. Surge una lucha contra el hedonismo y la contemplación del impresionismo y lo que se haga debe ser con la inteligencia, no con los sentimientos.

c) *Arte, Modernidad y Postmodernidad*

Fue hasta los años ochenta en que los teóricos comenzaron el debate que definiría la crítica a la modernidad, en torno a la llamada condición postmoderna (Picó, 1990). El ámbito de este debate se enmarca en una conciencia generalizada del agotamiento de la razón, tanto por su incapacidad para abrir nuevas vías de progreso humano, como por su debilidad teórica para otear lo que se avecina. Picó (1990) comenta, con razón, que en esas épocas se darían fenómenos como, en política, el final del Estado de Bienestar, en ciencia, el *boom* tecnológico, y en el arte, la imposibilidad de establecer normas estéticas válidas, difundiéndose el eclecticismo.

La posmodernidad se convierte así en un discurso de varias lecturas –la secularización de toda norma sea estética, científica o moral, el cambio en las categorías espacio-temporales, etcétera. Todo esto, según este autor, da como resultado la desintegración, cada vez más completa, del mundo tradicional. Picó escribe:

[la postmodernidad] Expresa así el sentir generalizado de que los modelos preestablecidos del análisis cultural son radicalmente defectuosos, de que algo está ocurriendo, algo se mueve hacia alguna parte, y ese algo se puede traducir como *una especie de conciencia en busca de contenido*. (Picó, 1990)

La crítica a esta modernidad se gesta desde el fracaso de la razón burguesa, que nace de la lucha contra el Estado absoluto, la salida del hombre a su mayoría de edad. Según Picó, este fracaso se manifiesta a lo largo de los siglos XIX y XX en todos los aspectos deshumanizadores y alienantes de la sociedad capitalista, lo cual da pie a la política de Marx.

La racionalización, como proceso progresivo, conduce a un aprisionamiento progresivo del hombre moderno en un sistema deshumanizado, que se traduce en un crecimiento irreversible de la *reificación*. Se creía que debía existir un vínculo necesario entre el desarrollo de la ciencia, la racionalidad y la libertad humana universal, pero en realidad, se puso al descubierto el triunfo de la razón instrumental. Picó (1990) menciona que esta forma de razón instrumental invade toda la vida social y cultural, abarcando

estructuras económicas, jurídicas, administrativo-burocráticas y artísticas. Esta forma de razón, lejos de dar como resultado la libertad humana, “genera una *jaula de hierro* de la que nadie puede escaparse” (Picó, 1990).

Picó, citando a Weber, menciona que tampoco el socialismo funciona como una alternativa razonable al capitalismo de su tiempo, ni como una fórmula capaz de resolver el reto de la razón, puesto que también esconde la misma semilla.

Posteriormente a Weber, Adorno y Horkheimer (1947) tratarán de resolver la paradoja de la razón como liberación y elemento reificador. La crítica de Adorno y Horkheimer abarca tanto la razón subjetiva instrumental, que se ha convertido en asistente de la dominación tecnológica y ha reducido toda interacción a relaciones de poder, como a la razón objetiva donde la identidad forzada del *hombre masa* con la totalidad, ha suprimido toda libertad (Picó, 1990). Esta teoría, sin embargo, se convirtió en la única forma de praxis, y Adorno se refugió en la estética, dado que el trabajo artístico es el único donde se da un conocimiento no reificado. En él se revela la irracionalidad y el carácter falso de la realidad existente. Entonces, el proyecto ilustrado de la emancipación queda frustrado y en su lugar se instala un proceso de incesante racionalización, burocratización y cientifización de la vida social.

A finales del siglo XIX principios del XX el optimismo típico de las filosofías iluministas de la historia comienza a dar paso a las corrientes antirracionalistas, cuyo máximo exponente es Nietzsche. Estas teorías subrayan la *decadencia*, el *vitalismo* y el *nihilismo*, lo que supone un rechazo histórico del patrimonio de la modernidad.

Todo este sentir se ve reflejado, desde el punto de vista de Picó (1990), en la obra literaria y artística de Baudelaire, Benjamin y Simmel. Frisby (Picó, 1990), hace un análisis de la obra de éste último, considerándolo el primer sociólogo de la modernidad. Siguiendo a este autor, el tratamiento que hace Habermas sobre la modernidad trata de cuatro dimensiones. Para Habermas (Picó, 1990), lo moderno es aquello que está presente en la expresión objetiva de una contemporaneidad espontánea y autorrenovadora del espíritu de los tiempos. Esto es indicado por *aquello que es nuevo*, aquello que en virtud de la novedad del siguiente estilo será sobrepasado y devaluado. Mientras que lo puramente mudable se

convierte en pasado, en lo fuera de moda, la modernidad posee una secreta conexión con lo clásico.

En segundo lugar, la modernidad implica una transformación de la conciencia del tiempo –sobre todo en el caso de las vanguardias- es *un reconocimiento en el ámbito de lo desconocido, que conlleva el riesgo de confrontaciones repentinas y chocantes* (Picó, 1990). En tercer lugar, Habermas apunta a un quiebre dialéctico en esta orientación hacia el futuro. La anticipación hacia un futuro indeterminado y contingente, el culto a lo nuevo, significan una glorificación de la realidad actual, que ha nacido de un paso nuevo y subjetivamente determinado. Según Picó, Simmel, contrariamente a Weber, no se interesa sólo en la sociedad alemana de finales del siglo XIX, sino en las *formas sociales*.

Ya Simmel habla de la modernidad como el *clamoroso esplendor de la era científico-tecnológica* (Picó, 1990). Por ello, la seguridad interior del individuo es reemplazada por un débil sentido de tensión y una vaga nostalgia por una insatisfacción oculta, por una urgencia desasistida que se origina en la hiperactividad y la excitación de la vida moderna, sobre todo, en la vida urbana. Y esto origina que la persona que vive en ésta, sea de una personalidad nerviosa, que emerge del cambio rápido y continuado de los estímulos exteriores e interiores. Las condiciones psicológicas de la personalidad nerviosa moderna son creadas por la propia metrópoli. La postmodernidad trae también esa sensación de inseguridad aún dentro del hogar. En la forma externa, este constante bombardeo de los sentidos con nuevas y cambiantes impresiones, produce la personalidad neurasténica, que al final, no puede aguantar la pujante corriente de impresiones y enfrentamientos.

Simmel también habla del dinero como el vehículo de movimiento, en el cual, cada cosa que no está en movimiento se extingue por completo. Y el intercambio comercial se convierte en una forma crucial de socialización (recuérdese lo que se mencionaba en el apartado anterior, cuando los pueblos se encerraron en la producción para su propio consumo, no había intercambio comercial entre ellos, y por lo tanto, tampoco hubo un avance cultural). El consumo, es, pues un puente entre la objetivación de la cultura y la división del trabajo. El consumo masivo trae como consecuencia una relación autónoma

entre el productor y el consumidor, y apunta el proceso por el cual el valor de cambio de las mercancías no es meramente ensalzado, sino también disfrazado por su atracción estética.

El incremento en lo que podría llamarse la cualidad de escaparate de las cosas, que es evocado en las exposiciones [Simmel se refiere al sistema de exhibición de mercancías](...) La producción de mercancías... conduce a la situación de dar a las cosas una apariencia externa sobre su utilidad... se intenta excitar el interés del comprador mediante la atracción exterior del objeto, incluso mediante la forma de diseños (Picó, 1990).

El objeto de consumo es, pues, más adecuado para un mayor número de personas mientras más impersonal y objetivo sea. Y por otra parte, el tejido del proceso de producción es compensado mediante la estimulación artificial y el entretenimiento del consumo. El esquema de las exposiciones comerciales se da en una actitud *pasiva*, ya que los visitantes están ahí para observar y maravillarse, no tocar o comprar.

En su análisis de la obra de Simmel, Frisby (Picó, 1990) comenta que la *diferenciación consecutiva* de las mercancías se manifiesta claramente en la moda. La moda es una forma social, que combina la atracción de lo diferente y el cambio con lo similar y la conformidad. O como decía Marcuse (1964), la homogeneización a partir de la idea de la diferencia. La moda manifiesta la tendencia a la igualación tanto como la diferenciación social. Puede ser “fea” y sin embargo, “moderna”, como si fuéramos *estéticamente bastante independientes* de su contenido; como si la moda *demonstrase su completa indiferencia a las formas actuales de vida*. En este sentido, la moda es abstracta, lo que la enraíza más en su profunda esencia y está extrañada de la realidad (Picó, 1990). Los artículos, pues, son producidos para *ser moda*. Entonces, cada cierto intervalo de tiempo, una nueva moda es requerida *a priori*, y hoy existen creadores e industrias que se encargan exclusivamente a esta tarea.

Para Simmel (Picó, 1990), el significado esencial del arte descansa en su capacidad para formar una totalidad autónoma, un microcosmos autosuficiente que está unido por miles de hilos a la misma realidad. Aún más: en su análisis sobre la relación entre la forma estética de aprehensión y la totalidad, Frisby (Picó, 1990) afirma que Simmel vio en la perspectiva estética la legitimización para penetrar en la realidad social. Picó concluye,

siguiendo a Simmel, que la inversión tecnológica de medios y fines conduce a una teoría de la alienación cultural que culmina en la tragedia de la cultura.

De esta forma, los objetos de la sociedad capitalista, su tecnología y sobre todo, sus mercancías y relaciones sociales fueron rápidamente envueltos en ilusiones. La *sociedad de masas* se configura en una *masa de consumidores*. Este fenómeno se acentuó con el desarrollo de los grandes almacenes de novedades, cuando por primera vez en la historia los consumidores se perciben a sí mismos como masa. Surge, pues, una dialéctica de lo nuevo y siempre lo mismo, es decir, *el eterno retorno a lo nuevo* (Picó, 1990).

Anteriormente, se dijo cómo es que a partir de las dos últimas décadas del siglo XIX y las primeras del pasado se rompió con la estética mimética encontrando en la creatividad e imaginación personal las fuentes de inspiración y el objeto central del arte y la literatura, donde sólo compartían los artistas y escritores con un grupo reducido de iniciados (la vanguardia). Artistas, compositores, escritores modernos se interesaron en los medios y materiales con los que trabajaban y por los procesos de su propia creación, poniendo así el acento en la *autorreflexión estética*. En el arte, la estructura narrativa o temporal, que había dominado hasta ese momento, se debilitaba dando paso a una estética basada en la simultaneidad o sincronidad. Así, los artistas modernos aceptaban el presente efímero y transitorio como espacio del arte. El arte se liberó del pasado adueñándose de sí mismo, por lo que sería rechazado por la composición clásica. Los movimientos de vanguardia de esa época, pusieron de manifiesto la multiplicidad paradójica del mundo, la ambigüedad y la incertidumbre. Un objeto no tiene forma absoluta, sino muchas, en función de cuantos planos haya en la región de la percepción.

La pintura ya no idealiza al mundo y huye de la fotografía. De esta forma, el arte moderno asimila poco a poco todos los materiales y los temas, y los coloca en el mismo plano. La novela moderna renuncia a la organización jerárquica de los hechos. También, el modernismo se abre con un nuevo lenguaje urbano, que encarna Haussmann en la reconstrucción del París de Napoleón III (Picó, 1990). Se ha dejado claro que el café se convierte en el símbolo de la vida Parísina y la calle en el de la vitalidad urbana. El arte moderno destruyó las reglas sobre las que el arte se había fundamentado, tratando de mirar

con nuevos ojos y poner en tela de juicio lo que el arte había significado hasta ese momento.

Por eso, Dadá se convirtió en el movimiento más representativo, que llevaba la protesta contra los falsos mitos de la razón hasta sus últimas consecuencias. Dadá rechazaba hasta la noción del *arte*. Era antiartístico, antiliterario y antipoético, estaba contra la belleza eterna y la eternidad de los principios, contra las leyes de la lógica y la inmovilidad del pensamiento, contra la pureza de los conceptos abstractos y lo universal en general. En su rigor negativo, estaba contra *el modernismo*, es decir, contra el expresionismo, el cubismo, el futurismo, acusándolos de ser sucedáneos de cuanto había sido destruido o estaba a punto de serlo. Propiamente dicho, el *arte dadaísta* no es algo concreto ni definido, sino una verdadera miscelánea. Dadá no creaba obras, fabricaba objetos.

La primera guerra mundial trajo como consecuencia que se aplastara la fe de todos en un futuro racional y pacífico. Una civilización que había cometido tales atrocidades no merecía la conciliación del arte; el arte había perdido su credibilidad y el público fue sorprendido con objetos agresivamente absurdos, sin significados. Tanto Dadá como el Surrealismo pretendían infiltrar un mundo desordenado, con el fin de destruir sus modelos existentes, toda verdad acumulada (Picó, 1990). Este vanguardismo tuvo como aspecto importante la protesta contra el arte concebido como lujoso y superfluo. Fue una actitud negativa hacia la sociedad burguesa, la insatisfacción con los valores del mercado y la permanente lucha contra el conformismo. Cuando este arte empezó su implacable avance por todo el siglo XX cada nuevo estilo era un nuevo comienzo, un salto hacia adelante. Así, lo nuevo llegó a ser el principal emblema y se impuso el arte abstracto, no figurativo.

Después de la Segunda Guerra Mundial, la mayor parte de las tendencias del arte abstracto habían sido ya asimiladas por el mercado, por ello, la crítica a la modernidad comenzaba a consolidarse, en el Arte, como un ataque a su forma institucionalizada y a su papel en la sociedad tal como era percibido y definido, produciendo, vendido, distribuido y consumido, es decir, el arte separado de la vida cotidiana y a su rol legitimador. De esta manera iniciaría el modernismo domesticado de los años cincuenta, que serviría de arma

para los defensores de la Guerra Fría. Para Huyssen (Picó, 1990), las revueltas de los años sesenta eran una protesta ante este modernismo domesticado de los cincuentas que había llegado a ser parte del consenso liberal-conservador del momento.

La vanguardia europea tenía la finalidad de minar, de atacar y transformar la institución del arte y su ideología autónoma. La *action painting* americana fue una reacción violenta del artista-intelectual contra el artista-técnico, es decir, el diseñador industrial que se había integrado al sistema y se dedicaba a hacer más apetecibles los productos de consumo. Incluso, el *arte conceptual* de los setenta, para el que lo importante no es la mano sino la idea, trata de romper con el mercado porque el arte conceptual *no se vende* (Picó, 1990). Añadiendo a lo que Picó escribía entonces, mucho del arte de hoy en día, con gran influencia en el *arte conceptual* ha podido ser abarcado también por el mercado, convirtiéndose asimismo en un objeto de consumo. Además, con el Pop Art se expresaba la no creatividad de la masa.

Hacia los años ochenta emergió una nueva vanguardia artística con una postura ecléctica, cuyo dato más novedoso fue su abandono a cualquier exigencia artística, trasgresión o negación. Esta cultura artística postmoderna con su disolución del arte en las formas corrientes de la producción de mercancías, parodiaba al arte revolucionario de la vanguardia del siglo XX. Picó comenta que una de las diferencias entre el modernismo y el postmodernismo es el nacimiento de una insipidez o falta de profundidad, un nuevo tipo de superficialidad.

Decir que la realidad social está totalmente mercantilizada es afirmar que ya para siempre es *estética*, fetichizada, libidinizada (también Marcuse (1964) habla del sexo como objeto de deseo –mercancía inalcanzable, ilusoria, sobre todo dentro del sistema del superstar hollywoodense); y, para el arte, reflejar la realidad supone no hacer más que de espejo de sí mismo, en una auto-referencia crítica, que es ciertamente una de las estructuras más secretas de la fetichización de la mercancía. Ésta, no es tanto una imagen en el sentido de un reflejo, cuanto una imagen de sí misma, su materialidad dedicada a su propia auto-representación; y en tal condición el arte representativo más auténtico se convierte en un artefacto anti-representativo cuya contingencia y facticidad abarca el destino de todos los

objetos del capitalismo tardío. La verdadera autonomía e identidad propia del artefacto postmodernista, es el efecto de su total *integración* en un sistema económico, donde tal autonomía está a la orden del día. Warhol trabajaba el mundo de la superficialidad y en esa apropiación del lenguaje estereotipado de la publicidad, hay una crítica y una agresión contra el mundo establecido, contra el arte museístico (o incluso el del mercado), que después es asumido por ese mismo mundo.

El final de la obra de arte como objeto coincide con el fin de la idea de que el *objeto* constituye un valor o un bien patrimonial. Por lo cual, era inevitable que el arte, como actividad productora de objetos-valor, acabara en el mismo momento en que la sociedad dejaba de identificar el valor de los objetos destinados a construir un patrimonio conservable y transmitible de generación en generación (Picó, 1990). Retomando lo que se ha hablado antes, y en el mismo orden de ideas de Marcuse (1964), el desarrollo tecnológico industrial ha llegado a sustituir el objeto individualizado e individualizante hecho por el hombre para el hombre, por el *producto* anónimo, estandarizado y repetido en series ilimitadas; a una sociedad que ya no une la idea del valor con la realidad del objeto, no le sirven los objetos que son modelos de valor.

Con la postmodernidad desaparece uno de los mayores impulsos de la vanguardia revolucionaria, que consistía en desmontar la autonomía institucional del arte, erosionar las fronteras entre la cultura y la sociedad política y devolver la producción estética a su lugar humilde, no privilegiado de las prácticas sociales. Se ha llegado así al límite del arte. En la medida en que se considera que *cualquier cosa* es arte, la innovación ya no es posible. Postmodernismo en el arte es la pérdida de fe en las corrientes estilísticas. Así que el arte postmoderno, contrariamente al moderno que miraba al futuro y rompía con el pasado, vuelve la mirada hacia atrás y recupera lo que ya se ha dejado, ideas, aspectos formales en la pintura o la arquitectura, sus técnicas, sus formas. Los artistas se dan cuenta de que para hacer algo nuevo debe tomarse prestado del pasado. Se tiene, pues, un repudio a la idea moderna del progreso. Pero mezcla el lenguaje moderno con el clásico, deja atrás el período experimental y se deja absorber por la fuerza del mercado (recuérdese lo que se comentó antes sobre el arte conceptual). En esta mirada hacia atrás, mientras la oposición neoconservadora a la modernidad es una cuestión puramente estilística, de vuelta a la

representación, la oposición postestructuralista es de corte epistemológico, con una crítica a la representación ya sea realista, simbólica o abstracta.

En este sentido, Picó (1990) define tres vertientes o tesis sobre la postmodernidad que tendrían lugar ganando muchos adeptos desde finales de los años setenta. Los presupuestos epistemológicos pasaron al campo social a través del post-estructuralismo (Lyotard), la teoría crítica (Habermas) y la sociología neoconservadora (Bell). Cada una de las aportaciones encarna, desde el punto de vista de Picó, las corrientes más representativas dentro de la discusión de la postmodernidad: Bell, la neoconservadora, Habermas la reformista y Lyotard la postmoderna.

La tesis neoconservadora de Bell dice que la cultura postmodernista es completamente incompatible con los principios morales de una conducta de vida racional y propositiva. Mientras que la cultura moderna creía en el futuro y el progreso, en la postmoderna ya nadie cree en el porvenir de la revolución del progreso, la gente desea vivir el aquí y el ahora. El capitalismo autoritario da paso al capitalismo hedonista y permisivo, que acaba con la edad de oro del capitalismo competitivo.

El individuo se entrega al consumo, al tiempo libre y a las actividades que le producen placer, esto a raíz de la aparición y expansión del consumo de masa en América y Europa, con la difusión a gran escala de los objetos considerados hasta este momento como objetos de lujo, la publicidad, la moda, los *mass media*, y la institucionalización del crédito que socava directamente el principio de ahorro. Para Bell (Picó, 1990), la cultura postmoderna es el momento en que la vanguardia ya no suscita indignación y las búsquedas innovadoras son legítimas, donde el placer y el estímulo de los sentidos se convierten en los valores dominantes de la vida corriente.

Con el universo de los objetos, la publicidad y los *mass media*, la vida cotidiana y el individuo han sido incorporados al proceso de la moda, y de la obsolescencia acelerada: la realización plena del individuo coincide con su fugacidad.

De esta forma, la postmodernidad es la continuidad de la modernidad al prolongar y generalizar una de sus tendencias constitutivas, el proceso de modernización. Como Bell

proclama que la modernidad, como razón ilustrada ha muerto, el hedonismo ha provocado una crisis cultural que puede desembocar en el hundimiento de las instituciones liberales. Para que pueda restablecerse la ética y la disciplina del trabajo, Bell apunta al restablecimiento de la religiosidad (Picó, 1990).

La segunda línea, la postmoderna, surge con Lyotard y *la Condition postmoderne*, que apareció en 1979. La postmodernidad es la crítica al discurso ilustrado y a su legitimización racional. Es la incredulidad a los metarrelatos. Esta condición postmoderna designa el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado las reglas de juego de la ciencia, la literatura y las artes a partir del siglo XX. Para Lyotard, ha crecido una sociedad informatizada donde la ciencia como saber ya no es exclusivamente narrativa y ha cambiado de estatuto. Se da también la aparición de nuevos lenguajes y juegos de lenguaje con base en una heterogeneidad de reglas. En esta sociedad postindustrial, y cultura postmoderna, el sistema se auto-legitima con base en la optimización de sus actuaciones, o sea, legitima la eficacia y el poder. El incremento de poder y su auto-legitimación pasan por la producción, la memorización, la accesibilidad y la operatividad de las informaciones. Como el gran relato ha perdido legitimidad, sea especulativo o de emancipación, el sistema-sujeto es un fracaso y se abre la tarea de la deconstrucción. Siguiendo el discurso de Picó (1990), Wellmer comenta que la postmodernidad desenmascara la razón ilustrada como respuesta al proyecto modernista y su consiguiente fracaso, por lo que la deconstrucción expresa a) un rechazo ontológico a la filosofía occidental, b) una obsesión epistemológica con los fragmentos y fracturas y c) un compromiso ideológico con las minorías en política, sexo y lenguaje. El aspecto más negativo de esta línea de pensamiento está en Foucault, quien afirma que

(...) somos movidos por las nuevas tecnologías del poder que toman la vida como objeto suyo. ¿Podemos actuar políticamente derribando tiranías, haciendo revoluciones, o creando instituciones para establecer y proteger los derechos humanos? Todo eso son meras *regresiones jurídicas* porque las constituciones y los derechos son solamente las formas que hacen a un poder normalizador especialmente aceptable. ¿Podemos nuestra inteligencia para desenmascarar la opresión? Inútil, porque todas las formas de interrogación sobre la condición humana no hacen más que remitir a los individuos de una autoridad disciplinaria a otra, y sólo añaden *otro discurso de poder*. Cualquier crítica llama al vacío porque el propio crítico está en la máquina panóptica investido por los efectos

de poder que todos llevamos con nosotros mismos, puesto que somos parte de su mecanismo» (Picó, 1990).

El postestructuralismo, pues, supone un rechazo total a la modernidad, y la distinción crucial que Lyotard ofrece en los *metarrelatos de liberación y los de totalidad*, por una parte, y el discurso postmoderno de los juegos de lenguaje, por otra. El postmodernismo no es, entonces, un lógico paso desde la modernidad, sino más bien la ruptura radical con esta lógica de camino único, que lo convierte en discurso absoluto, y que nos anuncia la llegada de una sociedad totalmente nueva, que, según Lyotard, ha comenzado desde los sesenta, con la transformación de la naturaleza del saber que se encuentra afectado en sus dos de sus principales funciones: la investigación y la transmisión de conocimientos. *El contrato temporal* sustituye la institucionalización permanente en las cuestiones profesionales, afectivas, sexuales, culturales, familiares e internacionales, como en los asuntos políticos. El sistema permite así toda una serie de juegos de lenguaje.

Contra esta visión, desde la Teoría Crítica, ha reaccionado Habermas (Picó, 1990), quien ve en todo esto un ataque contra el legado de la Ilustración y el humanismo. La ciencia y las artes no sólo habían favorecido el control de las formas naturales, sino que también habían facilitado la comprensión del mundo y del individuo, promovido el progreso moral, la justicia de las instituciones y aún la felicidad de los seres humanos. Para Habermas, el proyecto de la modernidad no era una causa perdida sino una trayectoria recuperable siempre y cuando se enderezara el proceso racionalizador desde posturas teóricas de reconstrucción, y se eliminen los aspectos patológicos que fueron apareciendo durante la modernidad. Se trata de someter a crítica el proceso de racionalización que ha llevado a la crisis el Estado de Bienestar, pero esta crítica debe sentar las bases para su reformulación sin renunciar al proyecto de la modernidad. Es realizar una reconstrucción racional. Habermas atacaba a los postestructuralistas llamándolos jóvenes conservadores que reivindicaban como propias las revelaciones de una subjetividad descentrada, emancipada de los imperativos del trabajo y la utilidad, y enriquecidos con esta experiencia se sitúan fuera del mundo moderno.

Las tres líneas se enfrentan así: los *conservadores* (Bell) no quieren ser contaminados por el modernismo cultural, denuncian un proceso de secularización de los valores y auspician un retorno a posiciones anteriores a la modernidad. Los *deconstructores* y *postmodernos* (Lyotard, Derrida), que huyen de las metanarrativas emancipadoras, las sustituyen por una multiplicidad de juegos del lenguaje y se aprestan a deconstruir la lógica modernizadora; por último, los *reconstructores reformistas* (Habermas, Berman), que rechazan los discursos de unos y otros, tratan de develar el proceso selectivo de racionalización que se ha seguido denunciando hasta aquí sus patologías, y trabajan en la reconstrucción racional de las condiciones universales del desarrollo de la razón que nos guíe hacia un proyecto de modernidad compartido por todos (Picó, 1990).

La postmodernidad, que en su vertiente artística supone o bien critica a la representación, ya sea realista, simbólica o abstracta, o bien una vuelta a ella con una mirada hacia el pasado, en el campo del pensamiento no es así, sino que, según Picó (1990), se caracteriza por: a) la permanencia temporalmente irreversible de la crisis de los valores, es decir, de su *secularización*, b) la *pluralidad de los lenguajes* correspondientes a los distintos discursos valorativos, c) la *secularización del progreso* en el aspecto de que las sociedades han perdido en el sentido de su destino, y el devenir no tiene finalidad. El futuro ha muerto y todo ya es ya presente, y d) el *cambio en las coordenadas espacio-temporales*. El mundo de la tecnología de la información ha cambiado radicalmente nuestra experiencia del tiempo y de la historia. En una palabra, las cuestiones que afloran en la problemática postmoderna están claras: el estatus del sujeto y su lenguaje, de la historia y la representación. La modernidad es inseparable del proceso de secularización, por lo que se ha ido atenuando e incluso eliminando la sacralidad. Esto ya ha sido analizado en el apartado anterior de este mismo capítulo.

Debido a que la secularización agrede a la tradición cultural, tiende a producir una fractura intelectual y moral entre las generaciones. La secularización tiene una contradicción innata en su expansión ilimitada. Todo es lícito precisamente porque todo es, en línea de principio, discutible (y en línea de hecho, discutido) y el pluralismo de los valores, típico de la modernidad, puede convertirse en *anarquía de los valores* (Picó, 1990). Dado lo que se ha apuntado sobre la moda, el desarrollo de lo nuevo ha llegado a ser una

rutina en todos los campos de la vida y sobre todo el de la producción industrial, el progreso se seculariza, es decir, se convierte sólo en desarrollo hacia una condición en la que “es posible un nuevo desarrollo”, sin ninguna legitimización inicial o final.

Como se ha mencionado previamente, se tiene una nueva cara de la mercancía que, reflejada en las modas y la propaganda, oculta la *siempre* misma-reproducción del intercambio de valores. Es la dialéctica de lo nuevo y siempre lo mismo que aplicada al progreso conduce a una sociedad cuya única legitimidad se limita a su propia reproducción. Por ello, Lyotard (Picó, 1990) afirma que las sociedades han perdido el sentido del destino y cree que el devenir no tiene finalidad.

Se tiene hoy la conciencia de que el mundo de la tecnología y de la información ha cambiado radicalmente nuestra experiencia del tiempo y la historia. Por eso es que se habla del fin de la modernidad. La tecnología de la información ha producido dos cosas: a) la reducción de los acontecimientos al plano de la simultaneidad y tiende además a informar sobre todos los hechos, eliminando las secciones que conformaban un desarrollo y un progreso (como ya se hubiera dado cuenta Heidegger). Para Vattimo (Picó, 1990), ya no existe un punto de vista desde el cual se pueda hacer historia universal. La forma lineal del tiempo ya no sirve en la postmodernidad. Picó (1990), siguiendo a Vattimo, comenta que ya no existe un punto de vista desde el cual se pueda hacer la historia universal: ni el sacro imperio romano, ni la ciudad de Dios, ni Occidente centro de la civilización, ni siquiera un mítico proletariado mundial.

Recuérdese que Marcuse (1964) afirmaba que la sociedad no dejaría de ser unidimensional desde el proletariado, ni desde el estudiantado, sino en función de abrir los ojos a las formas de control de la sociedad postindustrial. Por eso, para Baudrillard (Picó, 1990) el futuro nos ha alcanzado. Ya todo está aquí. El punto final ha quedado detrás de nosotros. El capitalismo avanzado mantiene una paz con base en el miedo (terrorismo, inseguridad, todo esto tan propio de la postmodernidad), y el momento culminante, desde este punto de vista baudrillardiano, es precisamente el ataque a las Torres Gemelas de Nueva York en 2001. Pero Baudrillard no esperaba que hubiera un acontecimiento como este.

En la postmodernidad todo está en el presente, se convierte en fugaz apariencia para el individuo y eterna representación para una humanidad en la que lo siempre *nuevo* se convierte indefinidamente en *siempre lo mismo*. Ya no hay concepto de historia como progreso de la razón y de transformación social y, se convierte en un presente cuya última finalidad es su propia reproducción.

Huyssen (Picó, 1990) hace un análisis histórico de la postmodernidad partiendo de una reflexión que surgió a partir de una visita a una exposición de arte contemporáneo, donde se dio cuenta que el arte de ese momento se había *institucionalizado* como lo había hecho el arte anterior. Había encontrado su lugar de sacralidad y su legitimación en el mundo del arte. El postmodernismo se ha caracterizado por la participación de voces que antes no eran escuchadas o no se les tomaba en cuenta (feminismo, minorías, homosexuales, por ejemplo), las cuales surgieron a partir de ciertas condiciones sociales, políticas y culturales, sobre todo a partir de los años sesentas y setentas. La degradación del triple dogma modernismo/modernidad/vanguardismo puede ser relacionada en su contexto con la aparición del problema de la *alteridad*, que se ha impuesto en la esfera sociopolítica tanto como en la cultural.

El capitalismo mundial ha cambiado mucho desde que iniciara la polémica modernidad/postmodernidad. Ya no existe esa Utopía Técnica del Trabajo (Fiori, 1998), la cual traería las revoluciones sociales y la *emancipación*. La premisa de Rimbaud “es preciso ser absolutamente moderno” fue sustituida por una especie de conformismo minimalista “Es preciso ser uno mismo”. Y esto en una era de debilitamiento radical del sujeto, otrora consistente, de los tiempos del capitalismo liberal y de la novela realista (con estereotipos marcados por el consumismo). Se produjo entonces una conexión inesperada: la *desestetización del arte*, proyectada por las vanguardias, con la cual se daría la reapropiación de la existencia alienada, que culminó en una *estetización de la vida*. La estética postmoderna celebra la diferencia, lo efímero, el espectáculo, la moda. Existe pues, un recrudescimiento del fetichismo, bajo una forma *soft* (hoy podría llamarse inclusive *light*). La reificación de las relaciones sociales toma ahora la forma de la irrealización del mundo convertido en imágenes. La línea divisoria entre arte y publicidad (la estetización de la cotidianeidad) se hace cada vez más endeble. De la publicidad a las artes electrónicas,

pasando por la arquitectura simulada, escenográfica, etcétera. La subversión y la molestia que causaban las vanguardias fueron sustituidas por lo ostentatorio de lo nunca antes visto; las vanguardias se convirtieron cada vez más en *modas*. Surge, pues, una nueva era estetizante, con la frivolidad, el hedonismo del individuo narcisista que la acompaña.

Pero Huyssen (Picó, 1990) es tajante y señala que deberá haber un postmodernismo de resistencia, incluso ante este postmodernismo fácil (el del *todo se vale*). La resistencia a este tipo de postmodernidad, debe ser específica y eventual en el campo cultural sobre el que actúa. No puede ser definida simplemente en términos de negación o anti-identidad como Adorno lo hiciera, pero tampoco dentro de un proyecto colectivo y totalizador.

La cuestión no es eliminar la tensión productiva entre lo político y lo estético, entre la historia y el texto, entre el compromiso y la misión del arte. Se trata de incrementar esa tensión aunque sea para redescubrirla y replantearla dentro de las artes y la crítica.

V. VANGUARDIA Y POSTVANGUARDIA MEXICANA

En el capítulo anterior se hizo un análisis de varios de los tópicos que se discutirán más adelante con la obra específica de dos autores de la postvanguardia mexicana. Sin embargo, es necesario realizar un marco teórico histórico por el arte que se hizo desde los años treinta del siglo pasado para comprender la evolución, rupturas e influencias que dieron lugar a estas postvanguardias en nuestro país. Posteriormente, se revisará cómo es que funcionan las instituciones culturales en México y cómo se produce el coleccionismo en el país.

a) Marco teórico histórico del arte de vanguardia y postvanguardia en México.

Justino Fernández (1952) ha demostrado que el arte que se hacía hasta finales del siglo XIX tenía una larga tradición clásica que surge durante la Colonia, desde el arte religioso y otro que pretendía unir la tradición europea con lo que se concebía que era el mundo precolombino. Para Teresa del Conde (1994) los frutos del México independiente empiezan a verse desde 1874, cuando ya existe un interés prolijo, serio y bien fundamentado en el arte. Entonces, ya se buscaba tener un arte que mostrara la identidad nacional. Aunque el pueblo mexicano ha buscado una identidad propia desde el día siguiente de la Conquista, y luego, como nación independiente, necesitaba desesperadamente asimilarse como tal sintiendo un gran deseo de comer los platillos que estaban dispuestos en el “banquete de la civilización cuando la mesa estaba ya servida” (Ramos, 1951.) El nacionalismo en México, pues, no nace desde la Revolución, como muchos gobiernos hacen creer, sino que se va gestando como un proceso largo de imposición, asimilación y sincretismo.

Después de la Revolución de 1910, el mexicano volteó los ojos a sus “raíces” indígenas, negando toda influencia europea buscando encontrar inspiración en sus tradiciones mestizas e indígenas (aunque en opinión de Paz (1983), la sociedad moderna es más parecida a la novohispana que a la mexicana). Uno de los principales impulsores de este nacionalismo fue José Vasconcelos. El proyecto vasconcelista fue abrazado en el arte por Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros entre otros; en la música,

maestros de la vieja escuela, como Manuel M. Ponce, José Rolón y Julián Carrillo, sembraron la semilla que cosecharían posteriormente Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Candelario Huízar, entre muchos más.

México ha tenido un desarrollo complejo, primero como colonia y después como nación independiente. La Modernidad, según Ramos (1951) era tan temida como codiciada por los mexicanos de entonces. Aunque el proyecto moderno no terminará nunca de cumplirse totalmente en México. Manrique (2000) comenta que la cultura de nuestro país parece alternar entre épocas de apertura y épocas de cerrazón. Existe una situación de ambivalencia en la cultura mexicana con respecto a la cultura europea u occidental, de la misma manera que, en mayor o menor grado, ese fenómeno ambivalente es propio de toda la América Latina. La actitud de la sociedad mexicana ha variado, pues, postulándose alternativamente como iguales o diferentes a Europa, al Occidente; se salta del regodeo en lo propio, la búsqueda y complacencia en lo que nos hace diferentes, que se presenta como un valor precisamente por diferente y exclusivo nuestro, al –en el momento histórico siguiente- susto por quedarnos atrás, por perder el paso con respecto al mundo, o el banquete servido.

Para fines de la época porfiriana, así como el sentido de un régimen surgido de la lucha liberal se había alterado notablemente, también se había modificado el sentido de las manifestaciones culturales. Podría decirse que México se encontraba en una época de apertura exterior, según lo que se ha comentado antes. Con el fin de mostrar ser un país civilizado, y estar a la altura de los *países cultos*. Los ojos estaban puestos principalmente sobre Italia, en un primer momento, y Francia posteriormente. Recuérdese que Francia era la ciudad de la Modernidad *par excellence*. Ya habían quedado atrás los ideales nacionalistas de la Reforma. También aquel arte que trataba de occidentalizar románticamente la imagen de la cultura precolombina donde se hacía una relación ideal entre las culturas grecorromanas y los aztecas con pinturas como *El tormento de Cuauhtémoc* de Izaguirre o esculturas como *Cuauhtémoc* de Noreña.

Aún Velazco, ajeno a las ideas liberales, por lo tanto no iba con los entusiasmos de la joven cultura mexicana de los primeros años del siglo XX. Contrariamente a lo que había

ocurrido anteriormente, los jóvenes artistas tuvieron oportunidad de viajar fuera del país, principalmente París o las ciudades alemanas donde florecían el último romanticismo y sobre todo el simbolismo. Estos artistas regresaron como bohemios con los hábitos que habían adquirido en Europa, y pintaban, grababan o dibujaban como lo habrían hecho en el Viejo Continente. Uno de los principales exponentes de estas primeras vanguardias fue Julio Ruelas, quien, junto con otros intelectuales de la época, fundó “La Revista Moderna”. Ruelas sería principalmente un pintor simbolista. Del Conde (1994) comenta que en México, como en el resto de América Latina, el Simbolismo sería llamado Modernismo y tuvo un buen número de seguidores y cultivadores. Esta publicación sustituyó a la Revista Azul, de Gutiérrez Nájera, y fue dirigida en un principio por Jesús E. Valenzuela y después por Amado Nervo. Hacían traducciones y comentarios de obras de Lamartine, Heredia, Laconte de Lisle, Goncourt, Gautier, Baudelaire, Poe, así como se publicaban trabajos de autores hispanoamericanos como Darío, Machado, Azorín, Unamuno, entre otros.

José Clemente Orozco hizo una descripción acerca de una polémica que se dio entre los modernistas afrancesados y los artistas de la siguiente generación que verían la forma de romper con esos moldes extranjeros:

Hubo una controversia pública muy aguda entre el Dr. Atl y los amigos de Julio Ruelas. Parece que fue uno de tantos choques entre los románticos (los románticos eran los simbolistas) y los modernos. Ruelas era un pintor de cadáveres, sátiros ahogados, fantasmas de amantes suicidas, mientras que el Dr. Atl traía en las manos el arcoiris de los impresionistas y todas las audacias de la Escuela de París. Ruelas había hecho un magistral autorretrato al aguafuerte y encima de la cabeza se había grabado un insecto monstruoso que le clavaba en el cráneo un agujón colosal: era la crítica. Y otros grabados representaban demonios con apariencia de súcubos sorbiendo los sesos de un pobre hombre. Pero la época que se aproximaba ya no iba ser de súcubos, sino de violencia y canalladas (Del Conde, 1994).

Casi a la par de los modernistas se desarrollaba la carrera de José Guadalupe Posada, grabador que ponía al descubierto las miserias e injusticias en las que vivía la mayor parte de la sociedad durante el porfiriato. Junto con Manuel Manilla, Posada era parte de una contracultura porfiriana. Posada sería posteriormente una importante influencia en la siguiente generación de artistas.

El México Revolucionario traería como consecuencia nuevos bríos nacionalistas bajo el auspicio de José Vasconcelos. Los jóvenes de entonces, estudiantes de la Real Academia de San Carlos, hicieron una huelga protestando contra el clasicismo y la modernidad imperantes, bajo la guía del Doctor Atl. En aquella huelga participaron Orozco y Siqueiros. Esto resultó en las escuelas al aire libre que repercutirían en las generaciones siguientes. Empezaría, además, una época de cerrazón ante las influencias extranjeras (de las que Manrique ha escrito), donde todo tenía que ser por fuerza enteramente mexicano.

Anteriormente, Saturnino Herrán buscaba con su trabajo renovar la pintura mexicana, con una verdadera identidad. Herrán resultaba un moderno en su momento, pero abandonó el academismo, y de alguna manera, anunciaría lo que vendría después.

Con el proyecto nacionalista de Vasconcelos, Diego Rivera volvió a México para iniciar con el movimiento muralista, al lado de Siqueiros, con quien había discutido la importancia de un arte monumental, de carácter americano y *menos europeo*. Cabe señalar que el movimiento mural moderno hubiera empezado prácticamente desde 1910 si no hubiera ocurrido el levantamiento armado de la Revolución; ya Orozco y otros alumnos empezarían a trabajar en la Escuela Nacional Preparatoria pero debieron detener el proyecto. Fernández (1952) comenta que Rivera no tenía mucha oportunidad de sobresalir en el ambiente Parísino estando la sombra de Picasso presente. Por lo que el proyecto vaconcelista le dio un terreno fértil para poder crear un arte verdaderamente propio. Cuando Plutarco Elías Calles se convirtió en candidato a la presidencia de la República, Adolfo de la Huerta desconoció al gobierno de Obregón y fue declarado presidente provisional por Guadalupe Suárez.

Así que David Alfaro Siqueiros, quien en 1922 había regresado a México, y hacia 1923 había fundado con sus colegas el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, junto con la publicación de su órgano de difusión *El Machete*, publicó en 1924 en esta revista un manifiesto donde se respaldaba al candidato oficial, y se desconocía a Adolfo de la Huerta como presidente provisional. El Manifiesto, de franco corte comunista, invitaba a crear un verdadero arte mexicano, un arte monumental, grandioso, que pretendía acabar con la pintura de caballete por considerarse burgués. Se tendría así un arte popular

(del pueblo y para el pueblo), donde no habría un individuo como protagonista sino que sería el resultado de un trabajo colectivo. El manifiesto redactado por Siqueiros sería firmado por Rivera, Orozco, Germán Cueto, Fermín Revueltas, Carlos Mérida, Xavier Guerrero y Ramón Alva Guadarrama.

El movimiento mural tuvo, pues, la mesa puesta para convertirse en el arte oficial que llevaría la voz cantante en el proyecto vasconcelista, aún con personalidades tan disímbolas y contradictorias como fueron sus tres más grandes exponentes. El muralismo logró un éxito nunca antes logrado por ningún otro de este lado del Atlántico y produjo un buen racimo de obras maestras que ha dejado su impronta en la Historia del Arte Universal.

Aún con el Manifiesto, no existían teorías o modalidades estéticas que fueran común denominador en la creación artística. Cada uno de los artistas era un intelectual que llevaba a cabo su propia idea acerca de cómo debía realizarse su creación, aunque era imprescindible pertenecer al Partido Comunista para poder tener acceso a los espacios y los encargos. Los artistas hablaban de la teoría marxista más de oídas que de estudio (Del Conde, 1994), y aún se idealizaba mucho a la cultura Mexica.

Se acuñó el término de “Renacimiento Mexicano” gracias a Jean Charlot, y de hecho, la obra que Rivera comenzó en México (con el mural del Anfiteatro Simón Bolívar de la Preparatoria Nacional) rompió con su trabajo europeo dentro de las técnicas vanguardistas. Regresó a modelos renacentistas y por lo tanto, en gran medida clásicas. Fernández (1952) demuestra que Rivera fue el más clásico de todos los muralistas, aunque no deja de mostrar cierta influencia de Cézanne, Picasso y de su trabajo anterior.

No obstante la firma del Manifiesto, que pretendía ser la base del movimiento mural, ninguno de los artistas dejó de hacer pintura de caballete. A pesar de su gran admiración por Diego Rivera, Fernández comenta que mucha de la pintura de su caballete es de menor calidad que sus creaciones murales. De cualquier manera, Rivera fue quien siguió más de cerca los dictados del Manifiesto de 1924.

Gracias al muralismo, se había creado una escuela nacionalista (incluso dispuesta a incorporar formas históricas o de arte popular), la cual se convirtió en un hito romántico, en el último romanticismo posible.

Orozco tenía un sentimiento más trágico y realista que Rivera. Su dibujo era de corte expresionista y fuertes colores. Era el menos político de los tres artistas. No es muy probable, sin embargo, que Orozco conociera las propuestas expresionistas que se gestaban en Europa en ese momento; aunque posteriormente tuvo oportunidad de viajar, conocer y asimilar el arte europeo y cada nueva experiencia significaba un paso adelante en su trabajo artístico. Orozco pensaba que el arte no debía tomar alguna posición política en particular, y coqueteaba abiertamente (o incluso cínicamente) tanto con liberales como conservadores.

Fernández califica la obra de Orozco como barroca, en un sentido contrario al clasicismo de Rivera. Para el autor de estas líneas, sin embargo, la obra de Rivera resulta más barroca en el sentido del recargamiento de imágenes y colores, y aún más, por el *terror vacui* que muestra en varios de sus murales. El carácter barroco que Fernández comenta en el trabajo de Orozco, lo justifica por el manejo que el artista hace del claroscuro, el cual compara con el de Rembrandt. Dentro del contexto del Renacimiento mexicano, estas clasificaciones bien pudieran tomarse en cuenta, aunque hoy resultan anacrónicas e incluso arbitrarias. También la ha calificado, más cercano al pensamiento del pintor, como “pintura filosófica”, pues para Orozco, pintar es filosofar: no da respuestas sino que pareciera dejar todo en una eterna pregunta.

Siqueiros sería el gran teórico del muralismo. Activista político, lo que lo llevaría a la cárcel varias veces; Fernández comenta que se cuidaba mucho en su trabajo, aunque éste no se puede desligar de su ideología. Siqueiros fue el más experimental de los “tres grandes”, quien fusionó la arquitectura con el dinamismo y el movimiento de su pensamiento. Trabajó con materiales diferentes, tratando siempre de innovar en su producción. Su trabajo lo llamaba *postbarroquista* (Fernández, 1952), aunque tiene, además, una fuerte influencia del Futurismo italiano.

Junto con los Tres Grandes hubo otros artistas más o menos destacados, como Xavier Guerrero, Alva de la Canal, Fernando Leal, Fermín Revueltas, quien murió joven

sin haber dejado algo más de su interesante obra. Hubo también otros artistas que no comulgaron con el arte del movimiento mural, como Manuel Rodríguez Lozano, y pronto vendrían los epígonos, como Juan O’Gorman, O’Higgins, González Camarena, Alfredo Zalce, José Chávez Morado y otros tantos... (Manrique, 2000).

Otro caso es el de Rufino Tamayo, quien, aunque realizó algunos murales, estaba en gran medida en contra del movimiento. Para Tamayo, perteneciente a la siguiente generación de artistas, la pintura mural tenía algún elemento nacionalista, pero se había hecho pintoresca y con muy poco desarrollo técnico (Fernández, 1952). Fernández habla aquí a favor del movimiento mural mencionando los avances técnicos que tuvo, así como los temas totalmente mexicanos de los artistas del movimiento. Por otra parte, comenta que si bien han existido pintoresquismos y se ha abusado de él, artistas de la talla de Rivera supieron revelar la belleza de la vida de un pueblo como el nuestro. Lo cierto es también que el movimiento mural (y el proyecto vasconcelista en general) aún llegó a idealizar demasiado el mundo indígena, y las promesas sociales con el resurgimiento de la *raza cósmica* que se cree viene de ese mundo. No hay que olvidar, sin embargo, que Rivera, retomando a Fernández, siempre pintó indios felices, en un trabajo feliz y obviando los grandes problemas sociales que existían entonces y aún hoy persisten. Es verdad que en ese sentido, Orozco pintó más duramente la realidad social. Fernández defiende el movimiento como alguien que lo vivió, además de la fuerte influencia nacionalista de su época.

Tamayo aprovechó de manera *promiscua* (Manrique, 2000) las corrientes europeas de forma muy personal. Su obra se inserta entre la de los restauradores de la forma, después de los embates que ésta había sufrido en los años veinte en Europa. Por ello, Tamayo es considerado como un gran clásico, y, según Manrique y Del Conde (1994), tal vez como el último gran clásico.

El Sindicato se disgregó en los años treinta y varios artistas se unieron a la recién fundada Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). Otros, como Tamayo, se fueron al extranjero pero no dejaron de hacer *arte mexicano*.

La segunda generación de muralistas, como bien se ha dicho, no lograron llegar tan alto como los primeros, y gente como Carlos Mérida, quien fue firmante en el Manifiesto,

abandonó el sindicato para dedicarse a la pintura de caballete. Hubo otros, como Montenegro quienes empezaron a interesarse por el Surrealismo. Agustín Lazo, por su parte, se dedicó a estudiar a los artistas europeos de la época, más que en seguir las pautas de Rivera o Siqueiros.

Por su parte, los herederos del modernismo, los Contemporáneos, se negaban a producir arte con mensaje. Del Conde (1994) comenta que los Contemporáneos se consideraban a sí mismos “espíritus poseídos por la divinidad”, y, aunque era un “grupo sin grupo”, o sea, una comunión de independencias libertinarias, tuvieron gran injerencia en la vida cultural de México. Entre los escritores estaban Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer, Salvador Novo, Gilberto Owen, José Gorostiza y Jorge Cuesta. Manrique (2000) menciona que los pintores quienes fueron afines a los Contemporáneos, formaron una especie de subcorriente o “contracorriente” a la Escuela Mexicana de Pintura, aunque no fue del todo ajena a ella, pero no poseía su grandilocuencia ni sus aparentes mafias; no pocos fueron afines al Surrealismo y la metafísica chirichiana, entre ellos el mencionado Agustín Lazo, Antonio Ruiz, Carlos Orozco Romero, Julio Castellanos, Alfonso Michel, Jesús Guerrero Galván y María Izquierdo. Por esa época llegaron a nuestro país artistas extranjeros que huían de la Segunda Guerra Mundial, entre ellos Wolfgang Paalen, Horna, Leonora Carrington, Remedios Varo. Muchos de ellos realizarían su labor sin el reconocimiento oficial. Para Del Conde (1994), el caso de Frida Kahlo hay que considerarlo como aparte, debido a que por su idiosincrasia y su matrimonio con Rivera, ella sería una de las defensoras a ultranza del nacionalismo. También comenta que Octavio Paz pensaba de quienes se acercaron al grupo de los Contemporáneos guardaron una actitud de inteligente independencia frente al arte ideológico de Rivera y Siqueiros, así como el arte expresionista de Orozco.

Antagonistas de los Contemporáneos fueron los Estridentistas, quienes vestían y actuaban escandalosamente, contrariamente a los siempre educados Contemporáneos. El movimiento surgió en 1921 con el *Manifiesto* aparecido en un panfleto titulado *Actual no. 1* -Teresa del Conde (1994) afirma que a los mexicanos nos gusta hacer manifiestos casi tanto como a los italianos-. En ese Manifiesto, redactado por Manuel Maples Arce, los estridentistas rendían culto al Futurismo Italiano, aunque tienen una predominante

influencia Dada. También serían influenciados por el expresionismo, sobre todo por los movimientos *Die Brücke* y *Der Blaue Reiter*. Los estridentistas rompían con lo pasado y se olvidaban del futuro, para mantenerse en “el vértice estupendo del minuto presente” (Actual No. 1, 1921). Entre los firmantes de este documento estuvieron Germán Cueto, Leopoldo Méndez, Diego Rivera (a quien Del Conde le llama estupendamente “ajonjolí de todos los moles”), Fermín y Silvestre Revueltas, Jean Charlot, entre muchos más. Otro movimiento importante fue el ¡30-30!, formado también prácticamente por los mismos protagonistas que pintaban murales. Lo cierto es que las vertientes que hubo en esa época al final de cuentas emanaron de la Revolución y muchas de ellas con los mismos protagonistas.

Teresa del Conde y Jorge Alberto Manrique coinciden en que, aún con la gran tradicional escultórica que tenía nuestro país, fueron pocos los avances que hubo en este rubro, dado que la pintura fue más importante que la escultura. En este sentido, como sucedió en la ex-Unión Soviética, hubo una heroización de los próceres, dando como resultado la creación de esculturas de personajes históricos con cánones estilísticos similares, lo que dio como consecuencia poca experimentación. Pero también para los años treinta, sin embargo, se fueron imponiendo otras formas procedentes del *Art-Decó*. La arquitectura seguiría siendo moderna. Uno de los más grandes logros de esos años fue la Ciudad Universitaria, bajo la batuta de Carlos Lazo, según un plano de distribución concebido por estudiantes de arquitectura y los arquitectos Pani y del Moral, se reunieron los mejores arquitectos mexicanos del momento y no bastando esto, llamaron a Diego Rivera, a Siqueiros, a Chávez Morado y al desconocido Eppens, para que pintaran los muros.

La década de los cuarenta fue de asfixia para los “grupos de poder plástico” (Del Conde, 1994), quienes trataron de hacer lo posible por mantenerlo. Así que Siqueiros publicó la revista *Hoy* donde se acuñó su famosa frase “No hay más ruta que la nuestra”, que no tardó en convertirse en manifiesto; Siqueiros se refería sobre todo al arte comprometido con la transmisión de los mensajes sociales. Uno de los que empezaría a mostrar actitudes de descontento hacia esa *oficialización* de la Escuela Mexicana de Pintura fue Juan Soriano.

Manrique (2000) hace un breve recuento del panorama musical de ese tiempo. Habla de que existía una pobreza musical antes de la Revolución. Si bien es cierto que la música tenía, primero, una fuerte influencia italiana, primero, y francesa, después, hubo algunos intentos por crear una música nacionalista (*Atzimba*, de Castro o *Ecos de México* de Elorduy, por ejemplo). Aunque esa música tiene una fuerte influencia de la música europea, es posible comentar que son los primeros intentos por crear una verdadera música nacionalista.

Pero sería con Manuel M. Ponce con quien iniciaría el proceso nacionalista renovador. Él se convertiría en pionero de la investigación en la música tradicional mexicana. Manrique habla de que la generación de Ponce tendría una formación más sólida que la anterior, por lo que eso también coadyuvó a los compositores a crear con un nivel de modernidad y de calidad excepcionales. Julián Carrillo tenía una mente teórica que lo llevó a replantear los problemas teóricos fundamentales. El terreno estaba fértil para el trabajo de Candelario Huízar, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas. La música de estos dos compositores fue la contrapartida del movimiento muralista, en términos musicales. El panorama musical, entonces, contaría con la puesta en escena de excelentes músicos nacionalistas, como José Pablo Moncayo, Hernández Moncada, Blas Galindo, Jiménez Marabak, Luis Sandi. De ahí, para las siguientes generaciones, la preocupación nacionalista les parecería agotada; tal es el caso de Joaquín Gutiérrez Heras, Julio Estrada, Leonardo Velázquez, Héctor Quintanar, entre otros.

Lo cierto es que para los años cincuenta, los artistas más jóvenes el nacionalismo ya había dado de sí. La época de “cerrazón” estaba por terminar. Los jóvenes inconformes, como Manuel Felguérez, Alberto Gironella, Vicente Rojo, Lilia Carrillo, José Luis Cuevas, encontraron un rechazo absoluto en los medios oficiales, dado que estas esferas habían visto en la Escuela Mexicana un excelente medio de propaganda (usado aún hasta la fecha) especialmente al exterior, y la Escuela misma había conseguido hacerse de un mercado de funcionarios enriquecidos y la burguesía surgida al calor de los contratos oficiales. Estos jóvenes se sintieron más cercanos a la subcorriente que sobrevivía al lado del arte oficial grandilocuente, así como del grupo de extranjeros residentes en México. También aprovecharon el polémico regreso de Rufino Tamayo, quien había obtenido un magnífico

reconocimiento en el extranjero con su obra al margen de la Escuela Mexicana. Entre ellos, cerró filas Carlos Mérida, guatemalteco-mexicano quien, como se ha dicho, siguió un rumbo distinto al de sus colegas. Incluso, antes de que este grupo saliera a escena, otros ya habían empezado a tener una fuerte influencia en el quehacer artístico mexicano: Pedro Coronel, Günther Gerszo y el ya mencionado Juan Soriano, el *enfant terrible o el Mozart de la pintura*.

Cuando a Tamayo se le atacaba por no hacer pintura mexicana, él decía que la suya era, en una medida mayor que la de los muralistas, ya que ellos se quedaban en la superficie de la realidad nacional y caían en el folclorismo, mientras que él trabaja en las esencias de lo propio. Fernández (1952), sarcástico, comenta que aún no sabía cuál es la esencia de la pintura, pues Tamayo no se lo había mostrado aún.

Por entonces comenzó, pues, a darse lo que después se llamaría como la *generación de la Ruptura*, dado que los artistas, como se ha dicho, dejarían de hacer un arte bajo los estatutos de la Escuela Mexicana. Estos se reunían en una galería (la Galería Prisse) para comentar revistas de arte contemporáneo y sus propios trabajos. Cabe destacar que el nombre de *Ruptura* se ha acuñado como una forma de designar a los artistas de esta generación, aunque en realidad nunca formaron un grupo o movimiento como tal. Pero ellos, como se ha señalado, airearon la escena artística mexicana (López, 2005). No realizarían manifiestos pero sí escribirían bastante en diarios y revistas, sobre todo en años posteriores.

El mundo oficial decidió aceptar, hacia los años sesenta la existencia y vigencia de la nueva pintura mexicana, por medio de una exposición (Confrontación 66, en Bellas Artes), y la aceptó de plano en exposiciones llevadas al exterior (Expo'67 de Montreal) se creó una situación curiosa para el arte mexicano.

Tamayo, en ese momento, vendría a convertirse en un vínculo entre la Escuela Mexicana y como punto de referencia inevitable. Pintores de la generación de la Ruptura, como Enrique Echeverría, fueron de los primeros que se lanzaron a realizar coloraciones abstractas. Los años sesenta, pues, darían como consecuencia una variedad de pintores e individualidades que iban desde los abstractos, los figurativos, surrealistas, posrománticos,

geométricos, neoexpresionistas, combinatorios, míticos o fetichistas. Como Emilio Ortiz y Francisco Toledo, quienes vivieron muchos años en París, pero asimilaron gran parte de lo que se hacía en esta generación. Francisco Toledo tiene una gran facilidad por prácticamente cualquier técnica, que, aunado a su fuerte regionalismo, lo ha hecho una de las principales figuras dentro del mercado y los coleccionistas, dando también, muy a su pesar, una gran cantidad de seguidores y epígonos que han ido a buscar sus enseñanzas en su natal Oaxaca.

Otro de los movimientos importantes que surgieron como consecuencia del de Ruptura, fue el neohumanista denominado “Nueva Presencia”, quien representó a la nueva figuración. Estos pintores lograron, con y sin apoyo oficial, abrir espacios donde poder mostrar su obra y dar un giro al trabajo de los viejos maestros muralistas. “Nueva Presencia” era dirigido por Arnold Belkin y Francisco Icaza.

Hacia los años setenta, Siqueiros era todavía un actor importante dentro del quehacer cultural mexicano, y a su vez siendo fiel a sus principios de realizar un arte comprometido con las ideas políticas, la unión de la acción y la pintura, la búsqueda por un arte público y monumental. En sus últimos años, en este artista se notaba una creciente preocupación por verse “moderno”.

En los años sesenta, como se ha dicho, los círculos oficiales habían reparado en que el movimiento mural ya no representaba el momento artístico mexicano. Manrique (2000) afirmaba en 1973 que aún existían epígonos de los muralistas que tenían incluso mayor mercado que el de la mayoría de los pintores reconocidos de entonces. En aquella época, el Instituto Nacional de Bellas Artes ya no encargaba ese tipo de pintura, pero fue sustituido por un nutrido grupo de secretarías, subsecretarías, organismos descentralizados, y direcciones y presidencias municipales.

Se ha explicado también en el capítulo anterior, prácticamente desde esos años ya existía la abundancia de tendencias diversas y contrapuestas. Y Manrique señala que en México, era también muy difícil hablar de estilos definidos, lo cual complicaba más al espectador. Los pintores activos de aquella época se formaron en un ambiente hostil, prácticamente contra los postulados de la Escuela Mexicana de Pintura.

Sin embargo, la llegada de los años setenta traería un retorno al arte de mensaje, pero esta ocasión alimentado con las corrientes conceptuales y los presupuestos semióticos. Tomaron fuerza los Grupos Colectivos de Trabajo, que, a pesar de tener *ideas y estéticas en común y una idea de colectividad*, también había importantes personalidades que lograron, a la larga, desarrollar trabajos independientes importantes.

En ese entonces, los *happenings*, la conjunción de acción con filosofía, la utilización de los *mass media*, la fotografía y el *grafitti* se convirtieron en fenómenos universales. En México, sin embargo, los mayores exponentes de todo este movimiento fueron los Grupos Colectivos. El antecedente importante es el profesor universitario Alberto Híjar (Del Conde, 1994). Lo más importante es que los grupos colectivos, a pesar de sus integrantes disímbolos, tenían como objetivo común: intensificar la conciencia cívica por medio de métodos poco convencionales, y mantener un estado de alerta ante el autoritarismo exacerbado y el totalitarismo. Hacia 1983, dice Del Conde (1994), los grupos estaban prácticamente extintos, aún cuando en ese año se montó una exposición con lo más representativo de su trabajo en el Museo de Arte Moderno.

Así, puede hablarse de grupos tales como el Taller de Arte Independiente (TAI), Fotógrafos Independientes, Grupo Peyote, Tepito Arte Acá, Grupo SUMA, Grupo Marzo, Proyecto Pentágono, No grupo... De esos grupos saldrían personalidades importantes dentro del panorama artístico nacional, como Maris Bustamante, Felipe Erhenberg y Magali Lara, entre muchos otros.

A pesar de su auge en los setenta, sin embargo, los grupos visuales no han sido algo único de este momento histórico. Hay que pensar en los movimientos que ya se han previamente mencionado, muralistas, estridentistas, contemporáneos, e incluso los “Modernos” de principios de siglo.

Híjar (2007), para explicar la formación de los grupos colectivos, comenta que la producción de signos y símbolos está determinada por la dialéctica hombre-sociedad; los derechos del individuo/ciudadano constituyen un nudo problemático no sólo sancionado por el Estado-nación, sino también por la sociedad civil y los individuos con derechos y obligaciones planteados en todas las constituciones políticas burguesas. Y en especial por la

exaltación individualista concreta en la noción del arte y artista iniciada en la acumulación del capital, a la par de la sustitución de los gremios feudales por talleres preservadores del oficio, bajo la conducción de los maestros más experimentados y reconocidos. Como ya se ha visto antes, ello dará también el paso que distinguirá al artesano del artista.

Donde hubo colonización española, el coloniaje fue duro hasta el exterminio y la prohibición de nombres y cultos distintos a los de los invasores. Pero al paso del tiempo, un complejo proceso de aculturación dio lugar a sobrevivencias del pasado tributario al fin toleradas y subordinadas en beneficio de la paz social.

De ahí surge una modernidad jamás completada con todas las consecuencias económicas, políticas y sociales que dan lugar a un desarrollo desigual combinado bajo el dominio capitalista. Para el caso de la producción de símbolos y signos, las tradiciones comunitarias se incorporaron al culto católico y a los tiempos y movimientos del modo de producción capitalista. La organización de la fuerza de trabajo indígena bajo el control espiritual de las órdenes religiosas, dio lugar a un interesante intercambio simbólico bajo el dominio de los intereses de la Iglesia Católica, asociada orgánicamente a la colonización capitalista. Estas órdenes religiosas terminaron por aceptar muchas de las tradiciones y ritos indígenas, aunque sometidos a una resemantización popular, prolongada y sin fin, como lo evidencian las fiestas patronales y los cultos como el guadalupano, aportador de tantas limosnas que sólo el Vaticano supera (Hijar, 2007). La formación de gremios y escuelas de artes y oficios asociados a la catequización y a la orientación de las artesanías campesinas, que sirven para consolidar el mercado interno necesario para la acumulación capitalista, son recursos de Estado fundados en una noción de arte como habilidad aprendida en el colectivo gremial bajo la autoridad religiosa con enlace civil.

Esta forma “taller”, continúa Hijar (2007), se ha mantenido como recurso organizativo de las capacidades especiales de los artistas calificados de genios y los que consideran el arte como trabajo arduo de perfeccionismo del oficio de significación. Así, el *aura* artística compartida en el taller, es sustituida por la emulación, un proceso socialista de reconocimiento de los mejores.

También, la forma taller ha resultado en la historia una estructura productiva instaurada por ideologías diversas. El caso más relevante es el Taller de Gráfica Monumental, insertado en la carrera de diseño gráfico de la Universidad Autónoma Metropolitana, en Xochimilco, a mediados de los años ochenta.

De la desconfianza acerca del objeto artístico como pieza merecedora de culto reverencial y del artista como santón, surgieron en los años setenta en México los grupos (Híjar, 2007). Los grupos, frentes y talleres artísticos no se separaron nunca de la política - Samuel Ramos (1951) escribió acerca de la pasión exacerbada como característica de los mexicanos, siendo una de ellas la política, de lo que cree saber todo, lo cual hoy puede extenderse a la política y el fútbol-. Como se ha mencionado antes, por ejemplo, el movimiento mural se convirtió en bandera del Estado y su cara internacional. Durante el gobierno de Lázaro Cárdenas, la LEAR cumplió importantes tareas político-culturales con dimensiones internacionales y concreciones prácticas, con proyectos educativos articulados a la educación socialista y a los modos proletarios de corta duración. Estos grupos colectivos se convirtieron en extensiones del Partido Comunista. Los artistas realizaban acciones políticas dentro de su militancia que fueron desde actitudes sin conflictos hasta coyunturas extremistas como el atentado contra Trotsky encabezado por Siqueiros en 1940, la bandera roja de la hoz y el martillo llevada por Arturo García Bustos para cubrir el féretro de Frida Kahlo en el Palacio de Bellas Artes en Julio de 1954 y después el desayuno de un grupo del Taller de Gráfica Popular con el presidente Adolfo López Mateos (1961), quien, según Híjar (2007), se distinguió por su brutal represión al movimiento obrero, campesino y popular, incluyendo la prisión de Siqueiros, Filomeno Mata y los dirigentes ferrocarrileros Valentín Campa y Demetrio Vallejo, acusados, entre otros supuestos delitos, de disolución social, culpa legalizada en la Segunda Guerra Mundial en defensa del Estado.

Este tipo de agrupaciones surgieron en ese momento como una forma de arte de rechazo a lo que se había aceptado por el Estado, el culto al genio y al individuo. Recuérdese que la llamada “Generación de la Ruptura” precisamente ensalzaba el individualismo ante el trabajo colectivo de los muralistas. Por ello, muchos grupos, sobre todo en los años ochenta, comenzaron a trabajar con performance, instalación,

ambientación, que rompen con la división renacentista académica de las bellas artes y sus prácticas individualizadas.

El panorama artístico de los años setentas mostraba todavía un mundo hostil y aislado hacia todo lo que fuera la ya gastada Escuela Mexicana. Así que los grupos que se formaron no tenían una “hermandad” por la búsqueda de determinadas líneas poéticas porque no parecía haber espacio para ello. Los “interioristas” no tuvieron mayor trascendencia y el manifiesto de los “Hartos” no influyó en la práctica pictórica de quienes firmaron (Manrique, 2000).

En 1968 se fundó el Salón Independiente, unión de artistas de vanguardia que deseaban exponer sin el patrocinio oficial del Instituto Nacional de Bellas Artes y establecer relaciones con artistas extranjeros, sin intermediarios; el Salón contó con más de treinta pintores importantes y expuso básicamente en el Museo de Ciencias y Arte de la Universidad Autónoma de México. A pesar del entusiasmo y sus tres años de vida, nunca tuvo una línea poética definida. La influencia llegó a artistas posteriores que buscaron salidas en el geometrismo, el *pop* o el conceptualismo. Manrique intenta agrupar a los artistas de principios de los setenta en los abstractos líricos, donde cuenta a pintores como Lilia Carrillo, Fernando García Ponce, Rocha, Rodolfo Nieto y Roberto Donís, quien comenzó con un momento decididamente lírico y que posteriormente cambiaría su estilo a una obra donde el “mostrar” adquirió preeminencia sobre el “mostrarse”.

El siguiente grupo, expresivo con un sentido dramático, con antecedentes cercanos y remotos en la pintura mexicana y española, que encontró, según este autor, una nueva manera y una actualidad en artistas como Gironella, Cuevas, Corzas y Rafael Coronel.

Otros pintores, en cambio, como Roger von Gunten o Brian Nissen, se servían de la figuración con un sentido eminentemente lírico. Von Guten da la impresión de que el pintar es función del encuentro de una ingenuidad fundamental opuesta a una relación siempre inexplicable: cada cuadro parecería un intento de explicación que termina en una tercera realidad sublimada. Niessen estaba en una postura “filosóficamente” crítica, que se manifestaba en un *fluir* lírico, contenido sin embargo por ciertas notas simbólicas y determinados esquemas formales eminentemente decorativos.

Hay artistas que, según el criterio de Manrique son difíciles de clasificar por signos externos, han tratado de alguna manera de hermanarse vagamente por su búsqueda de un lenguaje simbólico, en donde las formas, a veces obstinadamente repetidas, a veces distribuidas según determinados esquemas decorativos, tienden a adquirir un valor independiente y a despojarse de su carga expresiva. Manrique (2000) menciona entonces a Vlady en alguno de sus momentos, Arnaldo Coen, Luis López Loza y Arístides Coen. Todos ellos buscaban devolverle a la forma su autonomía, presentarla como hecho concreto y no misterioso en sí mismo.

Algunos otros buscaban soluciones geometrizarantes. Manuel Felguérez, a partir de abstractas formas expresivas que se hacían presentes por su *terribilitá*, ha recorrido un camino que lo lleva a presentar el cuadro casi como un teorema, como una hipótesis lógica en el que formas y colores se justifican por su masa y su peso específico. Vicente Rojo, para esos momentos, había alcanzado una tal conciencia de los valores y desvalores de una determinada forma, que hace en las series realizadas durante los setenta una especie de fenomenología al investigar todas sus posibilidades. Trabajaba también Kazuya Sakai en México, hasta 1977, sobre todo imágenes llenas de tensión que se producen sobre todo por el enfrentamiento de formas geometrizarantes, con cualidades diversas o contradictorias, que entablan una suerte de duelo interno en donde las armas son precisamente su índole explícita y de ninguna manera un “contenido” que haya que ir a buscar fuera del cuadro mismo. Helen Escobedo, con la monumentalidad de sus obras, Raúl Herrera, Ricardo Regazzoni, Real de León y Sebastián tenían el mismo interés geometrizarante que mostraban en sus obras.

Varios de estos artistas seguían activos hacia finales de los ochenta, como Arnaldo Coen, quien además de seguir trabajando con formas geométricas (en cierto momento con cubos), su búsqueda lo llevó a la realización de objetos: muebles extraños, tronos de soberano imaginados en los que la aplicación de los colores ondulantes y planos crean una atmósfera contradictoria y ambigua; maniqués de aparador de tienda utilizados como soportes para arabescos coloridos.

Felipe Ehrenberg es un artista, en opinión de Manrique (2000), cuya obra no puede dividirse de su propia vida. Artista completo, actor, pintor, conceptualista, performancero. Su trabajo, es resultado y a la vez parte de su quehacer de hombre, lo cual lo hace por voluntad propia, por una decisión consciente, que tiene que ver tanto con su concepción de lo que es el arte como su idea de la actividad humana. Sería en Londres donde Ehrenberg iniciaría con la organización del grupo Proyecto Pentágono. Su actividad estuvo enfocada a diversos tipos de arte conceptual y a la implantación de técnicas artísticas alternativas. Ehrenberg es difícil de clasificar, dado lo variado de su obra. Teresa del Conde (1994) comenta que tal vez Ehrenberg haya sido el único que conoció a uno de los artistas conceptuales más importantes e influyentes de los años sesenta y setenta: Joseph Beuys.

Raúl Herrera continuaba activo en los ochenta, y estuvo en contacto con el expresionismo abstracto y la nueva presencia del *pop art*. Artista cercano a Klee y Kandinsky, sus primeros trabajos presentaban una figuración muy libre. Su experimentación iría después hacia el pensamiento asiático y a ejercicios caligráficos, no significantes (Manrique, 2000).

También trabajaría después con papeles y objetos naturales, como hojas o mariposas. En su trabajo de los artistas activos hacia 1988, Manrique menciona también a Joy Laville y Luis López Loza, el artista abstracto por excelencia. Posteriormente, nuestro autor hará un nuevo recuento de los artistas en tránsito hasta 1995, como parte de su discurso de aceptación como miembro de la Academia de las Artes. Manrique (2000) habla entonces de un empalme de generaciones, todas válidas y que contribuyen en el panorama artístico desde 1980. Aún hacia 1990 se seguía hablando de los artistas de la *generación de la ruptura* como los “jóvenes pintores” o el suyo como el “nuevo arte”, cuando tal vez estos términos ya no eran precisamente tan vigentes. El propio Manrique hace un recuento de los artistas activos en esa época y sus edades en esos años.

Se ha hablado de los grupos de trabajo, con el auge del conceptualismo y la idea de destruir el arte tradicional. Los grupos, sin embargo, terminaron su vida de forma abrupta, aunque aún existen algunos, nuevos y otros que persisten. En 1983, se realizó una exposición en el museo de Arte Moderno donde se presentó un panorama del mismo. Es

importante para Teresa del Conde (1994) pero muy pobre en opinión de Híjar (2007). Luego de una época de fuerte “geometrismo mexicano”, los artistas más jóvenes de los años ochenta buscaban una recuperación de la imagen y del objeto artístico. Muchos de los artistas de esa época habían iniciado dentro de las filas de alguno de los grupos iconoclastas. Ello hace que su trabajo y su mirada al objeto artístico siguieran teniendo algún grado de desconfianza. Por ello, había quienes además de usar soportes tradicionales, trabajaban con medios alternativos, como el *performance*, el arte efímero, la instalación, etcétera. También se caracterizaron por volver la mirada hacia técnicas y medios antes despreciados, en el mundo de la “artesanía”. Gente como el ceramista Gustavo Pérez, creador de vasijas de refinamiento extremo; Javier Marín, con sus cuerpos humanos de piezas unidas con costurones de alambre. Los artistas de los ochenta no desdeñarían los concursos, tales como Salones Nacionales, bienales y certámenes, las becas y los estímulos otorgados por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Así, el Instituto Nacional de Bellas Artes apoyó, entendiendo el arte de su momento, la creación del *X-Teresa*, espacio destinado a instalaciones y *performances*.

Aunque la ciudad de México es el centro cultural y de la actividad artística más importante del país, en esa época empezaron a abrirse galerías y museos importantes, además de ser el centro de actividad de muchos artistas, en lugares como Xalapa, Monterrey, Oaxaca, Zacatecas, Guadalajara, Mérida...

Los artistas como Nahum Zenil y Julio Galán, quienes son, de alguna forma, cercanos a Frida Kahlo o a José Luis Cuevas, tenderían a desnudar su interior al espectador. Muchos de estos artistas también se inspiraron en los temas mexicanos, pero no al estilo de los viejos muralistas, que anhelaban un pasado glorioso; ellos buscaban los privados cultos íntimos o pueblerinos, reafirmados en una imaginería popular de atrio e iglesia, de feria o de carpa, o los mitos creados en el espacio de la radio o la televisión, la sabiduría del locutor vulgar. Se habla entonces de Reynaldo Velázquez, Enrique Guzmán, o Marisa Lara y Arturo Guerrero (Siameses Company) quienes se introdujeron en el mundo de los personajes ídolos –luchadores, boxeadores, artistas de cine, de carpa y de palenque. Eloy Tarcisio, quien reencuentra en la marginada cultura los rastros de religiones que no han sido borradas. En sus instalaciones precederas (columnas de nopal, o un emblemático

nopal que comenzaba a apestar a los cuatro días) o en sus piezas de mayor duración, está presente la sangre de sacrificios pasados o presentes. También Nahum Zenil, quien en sus autorretratos obsesivos se preconiza la calidad de un dibujo extraordinariamente fino, crea ambientes de lecturas ambiguas. Presenta, pues, imágenes de sí mismo, ya como niño, ya como santo dudoso, a menudo cruelmente zaherido y, sin embargo, con un punto de ironía, sorna y alegre agudeza travesti. Alejandro Colunga trabajaba formas, figuras y situaciones que traen a cuento las historias de nahuales, chaneques y otras mitologías dudosas, mientras que Martha Pacheco trabajaba en el terreno de una *terribilità* de la figura humana en trance trágico, y Vargas Ponce, en el sensual recordatorio de momentos y tiempos idos.

Erotismo, también de carácter ambiguamente homosexual, recurrencia a una mitología e imaginería popular, clasemediera y cotidiana, obsesión por el autorretrato, están presentes en la obra de Julio Galán. En Galán la imaginería es cercana a la de una clase media o alta del país; el autorretrato con frecuencia se refiere al artista niño o adolescente (mientras que en el caso de Zenil, aún cuando aparezca de niño, siempre su rostro es el de él al momento de pintar). El recuerdo terrible y amoroso, a veces seguramente distorsionado en la operación de recordar, es quizá la fuente más caudalosa en las imágenes de Galán. Germán Venegas es más explícito en cuanto a la pertenecía a un mundo tradicional mexicano de origen rural (en su caso el de la Sierra de Puebla, ya que él es hijo de un santero, y más fuerte la rudeza de su diálogo personal con una tradición establecida). Su obra temprana utiliza con frecuencia las técnicas de un arte francamente popular, como el cartón de las máscaras de feria o las tallas en madera policroma de los santos de pueblo. También muy ligado a su tierra originaria, la Mixteca Alta, es Sergio Hernández. Trabaja acuarela y dibujo así como la escultura en metal, la cerámica y el óleo. Su obra variada tiende siempre a recrear el icono y establecer un espacio sagrado. Han renacido los viejos dioses sin nombre y sin culto, dioses personales que a tientas identificamos con otros que fueron.

Dentro de la figuración transitaban Alberto Castro Leñero, creador de poderosas obras a partir de formas dibujísticas básicas, Carla Rippey, remite sensualmente a sentimientos y formas del *art nouveau*; José Castro Leñero, que se sirve con desenfado de imágenes provenientes de la fotografía creando un mundo inquietante y sensual.

Manrique (2000) menciona también a otros artistas que manejaban la figura de una manera adrede no rigurosa, como un elemento que les da pie a una expresión más libre. Manuel Castro Leñero o Renato González, en la pintura, o Manuel Marín en la escultura. Gabriel Macotella maneja la figuración casi a límites extremos, que Manrique lo define como una especie de abstracción-figuración; otros, como Oscar Ratto o José Castro recrean con sus obras la pintura que se hacía en el barroco del siglo XVII.

A pesar de este renacimiento de la figuración, la abstracción geométrica mantiene una indudable vigencia, especialmente en la escultura, como Manuel Felguérez, Sebastián o Fernando González Gortázar. También, dentro de este ámbito está la obra de Francisco Castro Leñero, Jorge Yaspik o Lucila Rousset, quien maneja los metales con un sentido primigeniamente artesanal y pausadamente filosófico (Manrique, 2000).

Otros artistas están y permanecen en el campo de la abstracción libre o lírica. En este sentido, Manrique menciona a Irma Palacios, Miguel Ángel Alamilla, Villalobos, Jesús Urbieta y Jordi Boldó.

A partir de los ochenta se hace más significativa la presencia de mujeres en el campo del arte, (lo cual es lógico dentro del discurso de la postmodernidad) de las que ya se han mencionado varias de ellas. Mujeres como Mónica Mayer y Maris Bustamente, u otras no tan combativas como Rowena Morales o Lucila Rousset.

Esos eran algunos de los rumbos por donde transitaba el arte mexicano hacia mediados de los noventa. Desde la abstracción lírica o geométrica, la figuración que glosa formas y obras del pasado, la figuración libre, el recurrir a ciertas fuentes de la cultura mexicana, la incorporación de modos artesanales, soportes tradiciones o nuevas tendencias, *performances*, acciones callejeras. Dentro del ámbito postmoderno del “todo está permitido”. Los artistas, a partir de entonces se mueven en la dirección que quieran. Todas las particularidades de la cultura mexicana enriquecen la postmodernidad artística de nuestro país.

Después de la pintura de los ochenta que retomara –como ya se ha mencionado- los elementos autóctonos, creando, en opinión de Maria Lluïsa Borràs (2003), una figuración

autocomplaciente, que rayaba muchas veces en lo *Kitsch* -esta tendencia sería bautizada como *neomexicanismo* por Teresa del Conde-, la nueva generación de artistas buscaría poner en juicio la situación nacional y el mercado del arte, buscando espacios distintos a las galerías y los museos. Las propuestas, pues, fueron muchas y variadas. Se hablaría entonces de que en lo único en que estaban en común los artistas, era en la falta de uniformidad de los criterios.

Otro factor que contribuyó al desarrollo en el arte mexicano de los noventa fue la llegada de artistas extranjeros, así como el regreso de mexicanos que habían estudiado fuera del país: Los Ángeles, París, Madrid, Londres. Tomando en cuenta lo que Manrique ha comentado, se estaría hablando de un nuevo período de apertura a lo internacional, y ahora en una situación mucho más global que antes. Así, tenemos en el nuevo escenario nombres como Francis Alÿs, el español Santiago Sierra, la británica Smith, o el estadounidense Thomas Glassford. Y los mexicanos que se incorporaban al panorama artístico de nuestro país: Monica Castillo, Silvia Gruner y Gabriel Orozco entre otros.

Todos estos artistas encontraron muy poca acogida a su obra, una cierta marginalidad por parte del sistema que había estado gestándose desde hace ya muchos años. Nuevamente (como en su momento la *generación de la Ruptura*) tuvieron que buscar sus propios espacios y consolidar una nueva tendencia que se convertiría con el paso de los años en patrimonio nacional. Y hubo artistas que continuaron con la pintura pero dándole un giro a lo que tradicionalmente se había hecho. Artistas que ya estaban en el plano internacional como Víctor Pimstein, pintor de la fractura y la memoria no vivida (muy de la postmodernidad), Yishai Jusidman, quien ha continuado trabajando en los problemas pictóricos fundamentales, aunque dentro de un cierto conceptualismo.

Para Alberto López (2005), el nuevo momento del arte mexicano, que se inicia en los años noventa, con cierto temor a ser reduccionista, podría llamarse de *neoconceptualismo*.

La consolidación del neoconceptualismo no se daría sino hasta finales de los noventa, cuando se realizaron exposiciones individuales de artistas como Carlos Amoraes, Minerva Cuevas, Yoshua Okón, Eduardo Abaroa y con la exposición colectiva de los

artistas destacados durante los noventa: Betsabé Romero, Boris Viskin, Daniella Rosell, Francis Allÿs, Grupo Semefo, Melanie Smith, Miguel Calderón, Pablo Vargas Lugo, Silvia Gruner y Miguel Toledo.

El arte contemporáneo, en palabras de Cuauhtémoc Medina (Minera, 2003), es una suerte de concepto móvil, nomádico y problemático que describe toda una serie de formas “alternativas” que, cabe decir, se renuevan a sorprendente velocidad.

Minera (2003) hace un recuento de las nuevas propuestas que empezaron a convertirse en “moda” (en opinión de varios artistas protagonistas) ya en el nuevo siglo. Algunos de los artistas de los que habla parecieran no tener una idea clara del papel del arte en la postmodernidad, pues aún mantienen esa idea acerca de que el arte que se hacía en estos momentos tiene un total rompimiento con lo que ellos llamaban “la tradición”. Artemio (Minera, 2003), por ejemplo, decía que el arte de nuestro tiempo ha superado a Leonardo, inclusive que lo barroco y lo flamenco es bonito pero *antiguo*, y que la voz cantante la llevan las vanguardias. Estos comentarios, sin embargo, desde el punto de vista del autor, resultan arcaicos y fuera del discurso postmoderno. La historia del arte moderno es la historia de *los rompimientos* con lo que se ha convertido en canon, tradición o academismo. Empero, como ya se dijo en el capítulo anterior, hoy se voltean los ojos a todo lo que pueda emplearse y tenga un significado (o pueda resignificarse) en el discurso artístico contemporáneo. En este sentido, habría que distinguir, según Pérez-Amor (Minera, 2003), entre aquellos artistas que se piensan geniales y por ello por poner un calcetín y pegarlo en la pared creen que ya es algo extraordinario; pero hay quienes tienen el camino bien definido y no hacen simple improvisación. Mientras la modernidad tenía la idea del pensamiento lineal, la postmodernidad es caótica. Sofía Táboas, artista que recurre a materiales orgánicos, lo define desde una perspectiva postmoderna:

Pareciera que las cosas se están moviendo, pero no queda claro hacia dónde se están moviendo o si se están moviendo en algún sentido; lo siento como caótico, efervescente, pero no sé a dónde va a ir la espuma (Minera, 2003).

Lo cierto es que la modernidad no terminó nunca de entenderse del todo en nuestro país -ni de completarse, como comenta Híjar (2007)- y también todos estos cambios que se veían eran (y son) tan recientes, que no es sencillo hacer un análisis sin caer en de reduccionismos.

Según Minera (2003), desde 2002 el arte contemporáneo mexicano se desparramó por los cuatro continentes convirtiéndose en uno de los artículos más buscados por los coleccionistas. El arte contemporáneo mexicano, pues, se fue haciendo de nuevo importante dentro del ámbito internacional.

En opinión de Artemio (Minera, 2003), los nuevos artistas (que define como la rebaba de Gabriel Orozco) aprovecharon el tremendo éxito de éste último, quien se convirtió en una de las voces cantantes dentro del escenario artístico. Teresa Margolles, miembro fundador del grupo Semefo, continúa trabajando en la misma línea que tenía dentro de este colectivo, con el uso de cadáveres y fluidos corporales. Este grupo, fundado en 1990 y disuelto en 1998, sería una importante influencia para las generaciones venideras. Artemio es un artista que se mueve en la pintura, el cortometraje y la instalación, mientras que Lorena Wolffer trabaja con el performance, haciendo de su cuerpo el material de denuncia feminista ante una sociedad machista.

Mónica Mayer (Minera, 2003), cofundadora del grupo “Polvo de Gallina Muerta” al lado de Maris Bustamante, comentaba que lo que esta nueva generación de artistas estaba haciendo era exactamente lo mismo que ellos, de generaciones anteriores, y que ya se venía trabajando cuarenta años antes. Además, mientras que las propuestas anteriores tenían un verdadero contenido, esta nueva generación sólo se aprovechaba de esas búsquedas, pero sí estaba brillando en el escenario internacional.

Minera, citando a Debrouse comenta que tal vez se deba a un fenómeno independiente de las meras prácticas locales, pero que se inserta en una serie de modificaciones radicales de los mecanismos de absorción y difusión del arte en una época de globalización. Debido a la monopolización del mercado del arte, ha sido necesario que éste se abra a “culturas periféricas” (Minera, 2003). En este sentido, los artistas mexicanos

de los noventas buscaban competir por ser reconocidos por la contemporaneidad como un derecho, contra la periferia tercermundista.

Para Lorena Wolfffer (Minera, 2003), hay una dislocación entre el arte que se produce y el lugar del que proviene. Y se hace un arte para el mundo del arte, no un arte local. Para poder medir qué tanto se está dentro de éste mundo se habla en inglés, y también por ello existen las bienales. Los artistas dejaron de ir a las raíces de lo nacional, y prefieren un lenguaje más universal, lo cual es lógico en tiempos de globalización. Resurge, pues, el arte mexicano en el escenario con una nueva cara que ya no es de la de los muralistas, sino con un lenguaje más fresco, menos localista, global y con pleno derecho a la contemporaneidad.

La moda por nuestro país dio como resultado, en 2005, que México fuera el país invitado en la feria anual de arte contemporáneo, ARCO, siendo la primera vez que un país latinoamericano es invitado a dicho evento.

Es imposible hoy hacer una retrospectiva histórica de la gran cantidad de artistas que hoy están proponiendo y trabajando en el ámbito internacional. Pero también piénsese que los escenarios han ido cambiando, así como “la utilidad del arte”, no sólo en nuestro país sino también en el extranjero. Muchas de las propuestas artísticas apuestan por el hoy, no por una trascendencia o una idea romántica de la *inmortalidad del genio*. De nuevo, ya no se hace un arte donde el artista *se descubra ante el espectador*, como en los ochenta. Gran parte del arte mexicano contemporáneo reflexiona sobre el arte mismo, sobre la sociedad –local y global, ¿por qué no?- y el tiempo en que se produce.

b) Situación de las Instituciones Culturales en México

En nuestro país había existido una convicción para crear instituciones que apoyaran las estructuras culturales, muchas de ellas se convirtieron en dinosaurios burocráticos que hoy presentan menos propuestas que en otras épocas. Se puede hablar, así, más o menos desde 1920 hasta 1970: el Fondo de Cultura Económica, de Cosío y Villegas, Orfila al INBA, contemporáneo, de Pellicer, un auge de museos con Torres Bodet en la SEP, una inesperada vocación teatral por parte del IMSS de Coquet, una atrevida difusión cultural

por parte de la UNAM de García Terrés, hasta la visionaria SEP de Vasconcelos (Tostado, 2003). Todas estas instituciones se han convertido, como ya se ha dicho, en sobrevivientes roídas por partidas presupuestales. Como sea, paulatinamente, los gobiernos empezaron a poner escayos en cuanto a arte y cultura se refería, convirtiéndolo en otra de las formas del ocio administrado que Marcuse (1962) menciona. El presidente Díaz Ordaz arremetió contra *México en la Cultura* de Benitez y a partir de ahí, según Tostado (2003), el arte deja de ser aliada de la política. Aunque había que pensar en una especie de relación no del todo definida de encuentros y desencuentros. Recuérdese que Siqueiros estuvo preso durante el gobierno de López Mateos. Lo cierto es que, en efecto, la cultura se hizo incómoda y se convirtió en la adversaria de la política.

El impulso de creación de instituciones culturales continuó hasta los años setenta y ochenta: las Casas de Cultura de Sandoval y la enseñanza artística de Bremer. Y a partir de ahí, como tomado del modelo marcusiano unidimensional, la expulsión de las artes y las humanidades de la enseñanza fomentada por el Estado, extirpándolas de la enseñanza básica. Ya no era necesario que se conociera la historia, la música, la cultura de nuestro país, sino su *ciencia y su tecnología*. El arte, en cierta medida se adecuaba a este nuevo juego burocrático.

Así, pues, Televisa funda su Centro Cultural Arte Contemporáneo en respuesta al llamado para que la sociedad y particulares sufragaran los gastos por la cultura. Esto trajo como consecuencia el encarecimiento de libros, el teatro (y en este caso la comercialización) y otros bienes culturales, que se han ido haciendo poco accesibles para la ya empobrecida clase media.

Los años ochenta trajeron la idea, tomada de las páginas de *Vuelta* de Octavio Paz, de crear un organismo, un consejo de cultura, flexible, participativo y experto (Tostado, 2003). O sea, *antiburocrático*. Pero el CONACULTA, lejos de aligerar la carga y vaciar a las instituciones de los vicios y la fuerte burocracia, las heredó. Y la mayor parte del presupuesto se usa en su propia manutención. Su orgullo era que no había *Arte Oficial*, pero a cambio mantenía una nómina reducida de artistas.

Con el cambio de régimen, la cultura se convierte en una especie de broma irónica, cuando se tuvo a uno de los presidentes más incultos que hayan existido, en el sexenio de Fox. Ello llevó al arte a crear propuestas que, más que generar obra, hiciera reflexionar sobre la actualidad. Un arte que describa los Horrores de la Sociedad (Tostado, 2003). Pero también es verdad que ese es el arte que vende.

El arte contemporáneo que se consume dentro de la sociedad de masas no difiere mucho de lo que se ha expuesto anteriormente. Por moda, por estatus y los que saben un poco más, por inversión. Para algunos, el arte contemporáneo es una diversión ociosa y hasta perversa de una sociedad internacional de clase media y alta en decadencia (Helguera, 2005). Pero también se ha visto que algunas propuestas, aparentemente vacías, están en completa relación con la sociedad que las produce, como parte del discurso o como una manera de bastión de lucha ante ésta.

Tostado (2003), en su análisis acerca del arte contemporáneo, habla de la importancia de la interacción del público con la obra, ya no sólo como *receptor* sino también como sujeto activo de ella. Lo cual también obedece a que el individuo ya no es propiamente el receptor de la sociedad de masas. En vez de receptores se crean transmisores donde el individuo interactúe. Y en ese mismo sentido, los institutos culturales siguen generando políticas de *consumo*, para convocar *público*.

Esta es una de las caras del mundo del arte. Se analizará ahora la situación del coleccionismo y cómo es que funciona dicho sistema del mercado.

c) Situación del coleccionismo en México

Pensar en el mercado del arte es pensar sin miramientos, sin romanticismos ni idealismos, que se realizan *objetos de intercambio*. Muchos artistas nóveles encuentran tal decepción que llegan incluso a abandonar el arte o llegar al suicidio. Y es que el mundo del arte (en un sentido comercial) está compuesto por distintas figuras que se convierten en protagonistas y pueden hacer que la carrera de determinado artista despegue o se termine en un momento. Hay autores como Wolfe (Del Alisal, 2005), que ven a la crítica como determinante en el éxito o fracaso de una obra o de un artista, pero ésta sólo es parte de un

complejo mundo donde se convierte en un eslabón. Helguera (2005), por ejemplo, comenta que a los críticos, si llegan a publicar, rara vez se les paga, además que no escogen los temas sobre qué escribir.

Los protagonistas que intervienen en el juego del mercado del arte tienen roles definidos y son casi regidos por un protocolo. El director del museo, quien juega un papel más bien político, debe generar y gestionar los recursos materiales o inmateriales.

El coleccionista es quien tiene la movilidad económica y gasta por pasatiempo, compitiendo con otros coleccionistas. Estos son asesorados por curadores o directores de museos. Mientras que el coleccionista, a mediados del siglo XX, daba los fondos para la cultura y apoyaba a los artistas adquiriendo obra, hoy controla el mercado. Por supuesto, hay que tener en cuenta que el coleccionismo puede darse en dos formas: público y privado.

Según Raquel Tibol (Ceballos, 2006), el coleccionismo ha existido en México desde la Colonia. Lo cierto es que durante el tiempo de los grandes muralistas, surgieron coleccionistas importantes que después contribuirían a crear importantes galerías que aún sobreviven. Puede nombrarse a Inés y Carolina Amor, Carrillo Gil, Marte R. Gómez, Salomón Hale, Dolores Olmedo, Alberto J. Pani, Jacques Gelman y Andrés Blaisten entre otros.

El coleccionista es apasionado, y se mueve en función del *deseo*. Ejemplo de coleccionismo inteligente es el que hace Grupo Jumex, liderados por Eugenio López, quien tiene la idea de hacer un recuento de lo que sucede en el arte contemporáneo internacional. Y no sólo incluye obras de artistas importantes del mundo, sino que también presta atención a los artistas mexicanos más jóvenes.

Tibol (Ceballos, 2006) comenta que cada coleccionista tiene su propio proyecto y sentido de acumulación de las piezas. Por ejemplo, Andrés Blastein y Lance Aaron, primero formaron una gran biblioteca de arte mexicano y supieron qué querían coleccionar. El acto de coleccionar, dice Juan Carlos Pereda (Ceballos, 2006), se convierte, después, de un acto de hedonismo, en algo donde él mismo se da cuenta de que es algo que debe compartir con la sociedad.

Claro que esta idea tan romántica no puede aplicarse a todos los coleccionistas, pero sí hay casos como el de Carrillo Gil quien hizo una venta-donación al Instituto Nacional de Bellas Artes, en 1972. La obra consta de mil cuatrocientas piezas y es una de las más importantes en el país. Años antes, Alberto J. Pani formó una colección importante de obras, que fue catalogada y publicada en 1921 por el Dr. Atl, y después transferida a la Pinacoteca de la Academia Nacional de las Bellas Artes, en 1926. Años más tarde formó una colección importante de obras del siglo XIV al XVII y la destinó al Museo de Artes Plásticas del Palacio de Bellas Artes. Hay otros coleccionistas que no han donado su obra, pero que han abierto los espacios a la sociedad para mostrar la obra de su colección. Entre estos coleccionistas están Franz Mayer, Dolores Olmedo, quien reunió obras de Diego Rivera, Angelina Beloff y Frida Kahlo; y Carlos Slim, que muestra sus adquisiciones en el museo Soumaya. También Carlos Monsivais donó hace unos pocos años algo su colección privada al Museo del Estanquillo.

Ahora bien, el curador de arte es una figura relativamente nueva y con mayor injerencia dentro de este mundo. Muchas veces resulta ser quien tiene más fuerza e importancia en las decisiones que se toman sobre determinado artista. Sin embargo, el crítico sigue siendo la voz teórica del mundo del arte. El crítico es el personaje más odiado y más buscado a la vez. Debe ser estoico y con un alto nivel cultural. Se tiene también al galerista, quien obtiene grandes dividendos del trabajo artístico; y al final, el artista. Según lo que menciona Helguera (2005) el artista contemporáneo vive en los aeropuertos como nómada, en eventos sociales e inauguraciones. El artista contemporáneo debe conocer, pues, los vaivenes del mercado. En el caso del galerista, debe estar al tanto también de lo que ocurre en el mercado. Es el encargado de la carrera de los artistas. Y por supuesto que debe ser un gran comerciante.

Lo cierto es que hay (como los ha habido antes) artistas que luchan por eliminar del arte esa *función* mercantil en la que está inmerso el arte. Pero lo es también que hay quienes trabajan dentro del mundo del mercado y ven en él un espacio más, como es el caso del propio Gabriel Orozco.

Como se ha mencionado, las carreras de muchos artistas *internacionales* están supeditadas al *ranking* en el que se encuentren. Y no es una lista de popularidad sino propiamente de ventas. Sobre este tema se volverá más adelante. Lo importante es mencionar que aún a pesar de que muchas obras de arte, ya sea por circunstancia o *ex profeso*, están dentro de la oferta y la demanda del mercado, llevan un contenido interesante digno de *pensar desde el arte mismo*.

El mercado del arte, según Del Alisal (2005) tiene su momento cumbre en los años ochenta, pues además de los precios que alcanzan obras impresionistas y postimpresionistas, también se vendieron obras a precios de millones de dólares de artistas vivos que rondaban los treinta años.

Las obras de arte, pues, se convierten en objetos del deseo de los coleccionistas, quienes lejos de tener una experiencia estética lo que buscan es la inversión *arriesgada* por la plusvalía y dividendos que pueda generar.

Más adelante se hablará algo más de los rankings y las cotizaciones del mercado, en función de los artistas que se estudiarán a continuación. Pero primero hay que comprender cómo funciona el sistema del mercado del arte.

d) Mercado del arte y Ranking

Una de las premisas (tomada de hecho de Beuys) del mercado del arte es que cualquiera puede ser artista, y que no se necesita mayor habilidad que ser humano (Claaßen, 2005). Y por ello, el arte es una herramienta que refuerza la comunicación y como tal, con un valor determinado dentro de una sociedad determinada. De esta manera, el arte vendría a ser uno de los pilares que soportan las estructuras jerárquicas de la sociedad. El resultado en el proceso del consumo del arte, en un observador promedio, es un placer personal, disgusto o confusión. Cada uno de los participantes en el juego del mercado del arte tiene diferentes ideas de qué es importante en la producción artística. Para el artista, es su influencia en la forma en que otros artistas trabajan. Para el galerista, la fama del artista es lo que lleva el papel más importante. Y para las casas de subasta, lo que importa es la proveniencia y la fama del artista.

El mercado del arte se divide en dos: el primario y el secundario. El primario se encarga de la venta de objetos de arte nuevos. El segundo, de objetos “usados”. Los galeristas buscan promocionar a sus artistas y sus estilos artísticos, para introducirlos en el mercado primario. En el mercado secundario, las obras son revendidas por casas de subastas y *marchantes*. Es decir que las galerías trabajan tanto dentro del primero y segundo tipos de mercado. Como son manejadores de artistas, ellos construyen las carreras de los artistas y como comerciantes de arte, venden y compran obras. En términos económicos, el tamaño del mercado refleja el ciclo de mercancías de la industria más el ciclo de mercancías de las tiendas de nuevos productos. Las grandes compañías que venden buenos productos están organizadas en corporaciones y son monitoreadas cuidadosamente por cuentas de carteras. De esta manera, existe transparencia en las transacciones y en la capacidad de producción. Y a pesar de que hay estadísticas para todos los productos y servicios, no hay las suficientes para el mercado primario del arte.

Y esto se debe a que el intercambio de arte es más bien lento y muchas veces, los coleccionistas compran en efectivo y sin factura. Se estima que hay alrededor de 18 000 galerías en el mundo (Claaßen, 2005), que en promedio, cada una de ellas tiene un movimiento de mercancías de 500 000 usd. Esta cantidad da un estimado de 9 billones de dólares del mercado primario y parte del secundario. El mercado secundario, únicamente (las subastas), tiene un estimado anual de 3 billones de dólares, por lo que tomando algunos tratos privados e institucionales, el tamaño total del mercado del arte secundario puede llegar a ser de 4 billones de dólares anuales. Según estos supuestos, el tamaño total del mercado del arte debe ascender a 13 billones de dólares, aunque Claaßen habla también de 18 o hasta 20 billones de dólares.

Entre los objetos que incluye el mercado secundario del arte, hay arte contemporáneo, arte moderno, impresionistas, clásicos, que también incluye todos los medios (pintura, escultura, etcétera.). Siguiendo a Claaßen, es un mercado de tamaño pequeño, que tan sólo en 2005 obtuvo 85 billones de dólares.

Continuando con las cifras, Claaßen (2005) menciona que, hasta entonces, se podía hablar, en términos de lugares donde el arte puede ser comprado o visto, aproximadamente 18 000 galerías, 22 000 museos, instituciones de arte y colecciones privadas, 1 500 casas de

subasta, y cerca de 200 a 500 ferias y espectáculos de arte. En todos ellos, hay cerca de 42 000 lugares donde se exhiben alrededor de 420 000 artistas modernos y contemporáneos de todo el mundo. Esto daría un lugar para cada 160 000 humanos; o una obra de arte para 800 humanos.

Los mecanismos de precios en el mercado primario y secundario del arte funcionan de distintas maneras. En el mercado primario, el precio de una obra de arte está en función del tamaño y la reputación del artista. Por ejemplo, el precio de cada pieza es el mismo por pulgada cuadrada y cualquier pieza puede ser sustituida por otra durante la exhibición (Claaßen, 2005). En cambio, en el mercado secundario del arte, el precio de cada pieza es estimado de manera única. Obras clave u obras con una historia de colección particular tienen un precio más alto que obras de arte del mismo artista.

Como se ha comentado antes, el galerista es el manejador de sus artistas, y le interesa que lleguen a ser reconocidos internacionalmente y famosos. Muchas veces, los artistas tienen contratos con las galerías y trabajan con ellos durante mucho tiempo. Aquellas galerías con una relación larga y sólida con un artista, son llamadas galerías primarias. Y los *managers* de éstas, tratan de construir una red de conexiones importantes para sus artistas. Intercambian artistas con otras galerías primarias, maximizan las relaciones, y organizan la participación de sus artistas en ferias y eventos importantes. El galerista es visto como un árbitro de riesgo estético. Un árbitro económico. Un árbitro toma ventaja de las diferencias en precios del mercado con la esperanza de ajustar a partir de un precio diferencial. El árbitro de riesgo estético se encarga de un arbitraje entre espacios de tiempo. La posición de cada galería es una apuesta sobre el futuro del gusto mutuo. Por ello, las galerías tienen portafolios con diferentes propuestas estéticas y artísticas. Si por ejemplo, un segmento del mercado ha crecido significativamente, el galerista se enfocará en sujetos artísticos específicos (por decir, arte abstracto o figurativo o técnicas (fotografía o instalación)). En el caso del mercado secundario, la proveniencia de la obra de arte es esencial. Para ganar precios altos, una obra de arte debe poseer cuatro características: un creador bien conocido, una excelente historia de colección o exhibiciones, una buena condición de restauración y una prueba válida de autenticidad.

La calidad del arte contemporáneo se basa en la designación de calidad realizada por participantes reputados del mercado (Claaßen, 2005). La forma en que se lleva a cabo es parecida al sistema de citas en el campo científico. La notabilidad de un científico aumenta en función de las publicaciones que realice (y donde sea citado). Por ejemplo, si una revista científica importante publica el trabajo de algún científico notable, se incrementa aún más el valor de la cita. A éste se le llama sistema de auto-referencia.

Este sistema funciona adecuadamente mientras la cantidad y la calidad de la obra del artista continúe en ascenso. En caso de fallas del mercado (sin demanda), el artista o la obra baja de nivel o en el peor de los casos, se ve obligado a salir del *mainstream* (el sistema de mercado).

En el mercado primario, el galerista es quien promueve la carrera de sus artistas, y estratégicamente planea los precios de la obra de arte de ellos. Incrementa su reputación y con ello eleva sus precios. Por lo tanto, los precios sólo pueden subir. Si la demanda no es como se había planeado, entonces el galerista, en vez de bajar sus precios, saca de su programa al artista. El artista puede así conseguirse otra representación con otra galería, con un esquema de precios más bajos.

En el mercado del arte secundario, los precios sólo pueden caer a cierto nivel. El precio más bajo es escogido tanto por el comerciante como por el tasador. Si la obra de arte no recibe una oferta por el precio más bajo, la obra permanece sin venderse. Si la obra permanece en este estado su precio es más bajo que el aceptado por el mercado, o cero, y no puede ser fácilmente revendida. Las obras de arte que son ofertadas pero permanecen sin venderse, son etiquetadas por los partícipes del mercado del arte como “quemadas”, lo cual también ocurre cuando en el mercado primario, una obra es mostrada conspicuamente una y otra vez, en eventos, exhibiciones o ferias.

El sistema del mercado del arte funciona de una manera similar a una liga de fútbol. Para ser seleccionado se debe empezar con un nivel nacional. Una vez alcanzado éste, se busca alcanzar la liga mundial, logrando los precios más altos. Esto se lograba, anteriormente en París, hoy es en Nueva York. Claaßen (2005) comenta, siguiendo con su analogía deportiva, que también en el mundo del arte, los *aficionados* de cada nación tienen

sus propios héroes. Ahora, es obvio que cada nación tendrá su propia interpretación y forma de acercarse al arte, su propio sistema de significación y simbología. Los profesionales tratan de negar el sistema de aplicar orígenes nacionales a carreras artísticas que están dentro del mercado (como de hecho, lo hace Orozco), y tratan sólo de referirse a la calidad, descritas en términos del mercado, influencia, fama y proveniencia.

Curiosamente, Claaßen comenta que, sin embargo, el mercado es controlado por coleccionistas de clase media. Más del 90 % de las transacciones en galerías y casas de subastas vienen de esta clientela. Las ferias, bienales, trienales, etcétera, son una forma de “mostrar” a sus héroes locales y afianzar su lugar en el mercado del arte.

El mercado del arte tiene su propio código, hecho por los profesionales, y que los consumidores de arte no pueden decodificar. Ello hace que el consumidor se sienta inseguro, también. Y también pasa seguido que la gente no confíe en su propio gusto. *Así que ellos ven lo que otros quieren que vean, y lo copian* (Claaßen, 2005).

Con lo anterior es fácil entender que la fama y la importancia de un artista están en función de quienes controlan el mercado (sistemas de poder, al final de cuentas). Se hablaba anteriormente que el sistema del mercado, como casi cualquier actividad, emplea estadísticos basados en distintas características con las cuáles puede *medirse* el *nivel* del artista (vivo o muerto). Como en cualquier negocio, la incertidumbre es uno de los principales problemas al que cualquier consumidor se puede enfrentar. Una de las herramientas del *ranking* más usadas es ArtFacts.net, que basa su evaluación en las exhibiciones en marcos internacionales. Esta empresa, se basa en el aspecto de la llamada economía de la atención, tomada de un libro de George Franck (Artfacts.Net, 2005), quien estableció que la atención (la fama) es una economía que funciona con el mismo mecanismo que el capitalismo. Esto significa que en el capitalismo, todo comportamiento económico se basa en la propiedad, préstamos de dinero y la pérdida de dinero. Un director de un museo o un galerista, desde este punto de vista, es un inversionista. Ellos prestan su propiedad (sus espacios, su fama) a un artista del que esperan obtener beneficios (como Helguera (2005) menciona, del peón), es decir, una inversión (interés) de alguna forma (reputación, fama de sus instituciones, etcétera.). El artista es visto como un inversionista ve a un empresario, y así, pondrá su dinero en diferentes *empresas* donde apuesta que

obtendrá buenas ganancias. Así, el *ranking* ordena a los artistas no *en función de su trabajo*, sino *en función del interés profesional puesto en ellos*. Esto también está desconectado del éxito económico del artista.

Para los cálculos, los científicos que trabajaron en la elaboración del *ranking* tomaron en cuenta la representación de los artistas en distintas galerías (dos o más), número de exhibiciones (en solitario, en grupo y en instituciones públicas), número de subastas, precios de su obra, obra vendida, colecciones, tipo de presentaciones (bienales, trienales, ferias). Aunque no tiene propósitos comerciales, con este *ranking* es posible entender y predecir el comportamiento del mercado del arte.

Dado lo anterior, la obra de arte se convierte en un objeto de consumo, no un patrimonio, sino de intercambio. Se había comentado anteriormente que el valor de una obra de arte está en función de su circulación y de la especulación generada por los coleccionistas. Contrariamente a los demás protagonistas del *mainstream*, el coleccionista es quien menos presiones e influencia recibe de ninguna parte del mercado. Para el coleccionista, contrariamente a los demás, el arte es un pasatiempo, no una profesión y por ello compite con otros coleccionistas.

VI. DISCUSIÓN SOBRE DOS ARTISTAS DE POSTVANGUARDIA MEXICANA

A partir de toda la base estudiada en los capítulos anteriores, es posible ahora sí retomar la discusión sobre la modernidad/posmodernidad, arte y mercado, específicamente en dos artistas de postvanguardia mexicana activos y con discursos completamente disímiles. Uno de ellos, Gabriel Orozco, es hoy el artista mexicano vivo más importante dentro del ámbito internacional (que involucra obviamente su mercado) y la artista Teresa Margolles, quien desde sus inicios en el grupo SEMEFO, ha sido la creadora de un arte abyecto, chocante, peyorativo y de confrontación. Ambos, dentro de sus especificidades, también se insertan en la discusión que se ha venido desarrollando en estas líneas.

Es obvio que, como se ha visto, el arte mexicano no puede mirarse ya como localista o folclorista, sino que su discurso está inmerso en las propuestas postmodernas que se viven en la actualidad. En este capítulo también se hablará del mercado del arte y el caso específico de estos dos artistas. Así que el análisis de la obra de estos autores se insertará en la parte de su actuación internacional como generadores de *objetos de consumo*.

a) *Arte y Consumo*

Ya se ha analizado la relación histórica y social entre el arte y el mercado y cómo estos han ido prácticamente de la mano desde el inicio de los tiempos.

Actualmente y en muchos sentidos, el sistema del mercado del arte define la carrera y la importancia de los artistas, dentro de la escena internacional. Sobre todo si se piensa esto en cuanto a las artes visuales se refiere. Sin embargo, en el mundo de la música, abunda una serie importante de grabaciones que también permiten *consumir* una misma obra tantas versiones haya disponibles y con cuanto solista, agrupación, orquesta o director la haya grabado. Lo que ocurre con los artistas plásticos contemporáneos es que gracias a su nivel dentro del mercado, ello les da también un posicionamiento a los países que *producen* artistas de esta calidad. El arte, en efecto, es la más alta expresión creativa del ser humano, pero también es cierto que el mercado ha ido dando pasos, apropiándose de las obras de

arte que se convirtieron en grandes inversiones para coleccionistas, empresas e instituciones que aseguran su inversión dentro de éste sistema de intercambio.

Se ha definido el arte en el capítulo II, a partir de Sánchez Vázquez (1970) como la *actividad humana práctica creadora mediante la cual se produce un objeto material sensible, que gracias a la forma que recibe una materia dada expresa y comunica el contenido espiritual objetivado y plasmado en dicho producto u obra, contenido que pone de manifiesto cierta relación con la realidad*. En este sentido, puede desmenuzarse aún más este concepto para enlazarlo con el discurso que se ha venido desarrollando. Primero, se produce, dentro de esta actividad humana un objeto sensible, que puede ir desde la pintura hasta la música, porque el objeto puede ir desde lo matérico y espacial, hasta lo efímero y temporal. Además, empalmando con lo anterior, el objeto, es absorbido dentro del sistema de intercambio como un bien de inversión que juega según las leyes que rigen la mercadotecnia.

Por otro lado, en cierta medida se *produce* el arte para *consumirse*. Y con esta palabra se pueden ver varias acepciones, desde una *recepción* de la obra que se *consume* intelectualmente en función de sus cualidades estéticas, formales, compositivas y/o de contenido. Hay que ver con suspicacia y cuidado cuando se emplea *consumo* dentro de estos discursos. Para Maurcuse (1962) cuando una obra es consumida, ésta es *desublimizada*. Pero Tostado (2003) pregunta:

¿Se consume *La Sombra del Caudillo* al leerlo? ¿Se disminuye? ¿Se destruye? ¿O por el contrario, se recrea, se aumenta? ¿Se oferta un libro de poemas? ¿O se le comenta? ¿O cómo cuantificar el beneficio de sesenta personas escuchando un concierto de Nancarrow? ¿Por la disminución de la violencia en los hogares – más el efecto dominó?

Por eso hay que pensar que el tipo de consumo por parte del receptor está, también, en función del bagaje cultural de éste, lo que traerá como consecuencia el acercamiento en diferentes niveles a la obra de arte. Raúl Dorra (Picinni et al, 2000) señala el caso específico de la poesía, que es subvalorada como *objeto de consumo* debido a que las reglas del mercado literario hacen que exista una mayor circulación de novelas con características específicas y discursos comprensibles para un público masivo. Y aún así, la poesía se mueve aunque en algunos casos de manera furtiva o en círculos distintos al de las grandes

ventas. Excepto que sea un poeta de moda, o un poeta reconocido, los libros de poesía pueden permanecer eternamente en una estantería. Sin embargo, Dorra trata de definir el consumo del arte en función de procesos comunicativos (es decir, en función de su mensaje). Aquí es, entonces, donde se mencionan palabras como “producción”, “consumo”, “recepción”, “circulación”. Así pues, cuando se habla de producción y consumo, en cualquier ámbito donde haya intercambio de mensajes, el proceso es simple: un sujeto genera un mensaje (lo produce) y otro lo recibe (o sea, lo consume). En el caso del arte y la poesía, el artista crea una obra que modifica su realidad (porque antes no existía en la suya). La obra modifica el entorno y la realidad. Un escritor es el primer lector de su obra, incluso mientras la está escribiendo. Quiere decir que es *productor y consumidor* al mismo tiempo.

Lo cierto es que el proceso Escritor-Lector no es tan simple como ha sido planteado, pues en la realidad hay figuras que participan en el proceso comunicativo: el editor, el distribuidor, el librero, el comentarista, el crítico e incluso el académico. Todos intervienen en el proceso de sugerir, recomendar, facilitar, dificultar, prohibir, autorizar, delimitar la circulación de los libros.

Esto tiene que ver con el llamado *marketing*. La poesía, como se ha dicho, circula (casi) de manera clandestina y se hace tanta todos los días como nacen niños. Claro, habrá que delimitar, con base en conocimiento de causa y análisis, cuál sería la poesía que realmente puede considerarse como arte. Y en todo caso, se retomaría nuestro concepto de arte.

El objeto sensible (la obra), por medio de su materia, expresa el contenido espiritual al que Sánchez Vázquez se refiere. La materia que forma la obra es sólo su soporte. Pasa en realidad a segundo término, por lo que el medio no *se representa a sí mismo* sino que *éste no queda bien definido* cuando precisa lo que se representa. En pocas palabras, el arte requiere de *interpretación y de conocimiento sobre el arte mismo* para poder entenderlo (Danto, 2002). Hay, además, otras características que Danto toma en cuenta en su análisis de lo que hace a un objeto convertirse en una obra de arte. A ello se refiere cuando dice que el objeto artístico también tiene una metáfora, y la obra debe además *expresar* su contenido. Y esto aún más cuando un objeto de la vida común (como el caso de la caja de brillo de

Andy Warhol –o varios objetos de Gabriel Orozco-) es después llevado al nivel de Gran Arte.

De igual forma, ya se ha discutido que muchas de las corrientes artísticas, sobre todo en el siglo XX surgieron como una forma de resistencia antiburgués, pero que esto, a la vez, se convertiría en una contradicción dentro del arte moderno. El arte de las vanguardias, entre más repudio consiguiera, lograba sus cometidos, aunque alimentaba más la idea del artista desarraigado.

Eco (1964) se preguntaba los motivos sentimentales que hacían a una persona desear adquirir tal o cual producto. Básicamente, la promesa de la felicidad, de la diferencia (la *bonheur* de la que habla Marcuse (1962), aunque en este caso, él va más allá, llevándolo a todos los aspectos de la vida de la sociedad capitalista avanzada, desde la seguridad hasta el adquirir un determinado producto realizado en serie o de diferente marca, pero con iguales características, lo que sigue implicando una alienación del individuo). También se discutió ya este punto en la obra de Simmel (Picó, 1990). La seguridad interior del individuo es reemplazada por un débil sentido de tensión y una vaga nostalgia por una insatisfacción oculta. En este sentido, la satisfacción por la adquisición de cualquier producto jamás es completa (recuérdese lo que Simmel menciona acerca de la moda: es lo nuevo que se desgasta de inmediato), y produce algún tipo de frustración en cierta medida al no cumplir con todas las expectativas. Sin embargo, el objeto de consumo se convierte en *ostentación de estatus* (Eco, 1964). En otras palabras, el hecho de consumir tiene una relación con la tensión y la relajación del individuo. El estado normal del cuerpo es de mantener una relajación y cuando se ve alterado a una situación de tensión, espera que se dé algo que posteriormente lo lleve de nuevo a la relajación que Dorra (Piccini et al, 2000) mencionaba. En todo caso, esto está aunado al deseo, asociado a la afectividad. El deseo de obtener el objeto puede producir tensión, que desaparecerá cuando el sujeto ve satisfecha su necesidad. Pero la distensión será pasajera, tan sólo en lo que pasa su efecto. Por ejemplo, si después de una larga caminata aprieta el calzado, el deseo (y por lo tanto, el momento de tensión) se verá satisfecho al quitarse los zapatos, pero la satisfacción es siempre pasajera y dura mientras el pie se sienta liberado de la estrechez a que estuvo sometido; esto es, dura mientras perdure en el pie la tensión y la disminución sea progresiva, como alguna huella

de la tortura anterior. Cuando cesa toda marca de la tensión, ya la distensión comienza a carecer de sentido, puede cargarse de un valor negativo: el pie se enfría y la inmovilidad ya no es placentera.

Nuestra sociedad –cultura o época- tiene una preferencia por la tensión; la economía de la vida social hace del individuo un consumidor de situaciones tensivas. La idea de la felicidad en nuestra época suele asociarse a la imagen del dinamismo (la aceleración del movimiento, como en las clásicas propagandas de Coca Cola) y la tensión (la confrontación con obstáculos). Entonces, la distensión se da únicamente por poco tiempo, porque al conseguir el producto en cuestión, éste no cumple con todas las expectativas del consumidor y pronto le surgirá de nuevo un estado de tensión/deseo. Por lo tanto, el hecho de permanecer en estado de distensión es siempre pasajero.

Así, en nuestra sociedad se nos presenta como consumidores de situaciones de movilidad tendiente a la violencia, y buscadores de una experiencia de la tensión que nunca se satisface. Ni siquiera, por ejemplo, el hecho de ver la televisión, que debiera ser un momento relajante, pues cuando el programa es interrumpido por el comercial, se cambia de canal hasta encontrar otro programa que ofrece alta tensión. El televidente jamás verá satisfechas sus necesidades de distensión, sino con la búsqueda de ella a partir de una tensión ficticia. Y su descanso llega cuando apaga su televisor. Se trata, dice Dorra (Piccini et al, 2000) de la lucha entre un deseo ilusorio y una posibilidad, igualmente ilusoria, de una prometida riqueza, de una anunciada aceleración y variedad que terminan ofreciendo los valores opuestos con una velocidad que está en proporción directa a la avidez de nuestro televidente. Esto está muy relacionado con lo que plantea Baudrillard acerca de la cultura y la ilusión.

Ahora bien, la sociedad capitalista avanzada puede conjuntar armoniosamente, por medio de las comunicaciones de masas, la política, la filosofía y la religión con los anuncios comerciales; al hacerlo conducen estos aspectos de la cultura a un común denominador: la forma mercancía. Marcuse (1964) ya había planteado que el arte está en un nivel superior de la alienación marxiana como una *alienación artística* (una alienación consciente, sublimada), pero que desafortunadamente sucumbe a las formas de dominación técnica. Así, las Bellas Artes se convierten en *objetos mercancía*, y, a su vez, en engranaje

de la máquina cultural que reforma su contenido. Y su contenido, al final de cuentas se reforma en función de la *realidad* que es consecuencia del mundo tecnocientífico en el que se vive.

Retomando lo que se hablaba sobre la obra de arte, el lenguaje poético (y con ello artístico, en general), según Eco (1964), desde el punto de vista semiótico, vale por su estructura misma y en consecuencia, el receptor debe decodificar a nivel receptivo. Es obvio que la decodificación está en función de los referentes existentes en cada destinatario, por lo que el mensaje podrá tener determinada cantidad de interpretaciones.

Dentro del discurso postmoderno, la no linealidad y el supuesto caos parecieran empalmar perfectamente con lo dicho. Sin embargo, son tantas las propuestas, el consumo y la recepción del arte, que la mayoría de las veces el objeto artístico se convierte en un *objeto ininteligible* (Subirats, 2001). Por ello, sólo “unos pocos iniciados” tienen acceso a los *contenidos herméticos* de las obras que aparentemente no dicen nada.

Sin embargo para poder comprender al menos un par de propuestas artísticas contemporáneas, se analizará la obra de Gabriel Orozco y Teresa Margolles, realizando un comparativo del comportamiento de dichas propuestas dentro del sistema de mercado.

b) *Gabriel Orozco y su obra*

En el capítulo III se hizo un recuento del arte mexicano de vanguardia para comprender mucho del trabajo de artistas de la generación de Orozco. Gabriel Orozco se da cuenta de que las condiciones culturales y económicas del país no le favorecerían mucho y decide salir al extranjero. Ya se habló en el capítulo anterior, de esa tendencia de la vida política y cultural del país en ciclos de cerrazón y de apertura. En este sentido, a Orozco le toca un momento en el cual casi todo el arte que se hacía estaba influenciado por el Neomexicanismo.

Orozco nació en Xalapa, en abril de 1962. Empezó sus estudios de arte en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Autónoma de México, y posteriormente en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

Orozco (Buchloh, 1998) comenta que no heredó de lleno las propuestas del arte conceptual, al menos no en México, ya que llevó una instrucción tradicional dentro del grabado, la pintura y la fotografía. Él habla de que no conoció el arte conceptual y mucho del arte de su tiempo debido a la imposibilidad de estudiarlo. Lo primero que hizo fue alejarse en cierta medida de esos métodos de creación aprendidos en San Carlos, pues no eran suficientes para lo que él deseaba hacer con su arte. En muchos sentidos, puede considerarse la escultura de Orozco como tradicional, pero su obra puede tener así mismo muchas lecturas. A pesar de que Buchloh (1996) mencionara que el arte de Orozco era heredero del *arte povera*, sobre todo de Serra, Tony Craig y Neuman el propio artista rechaza lo anterior, comentando que su arte poco tiene que ver con lo que ellos proponen. Entre el uso de *materiales pobres*, objetos encontrados, instalaciones y *performance*, cuyo momento climático, poético y artístico importa sólo dentro del ámbito fotográfico, para Orozco, son mucho más que un simple registro de la obra, sino la obra en sí. Cargado todo de ironía, juego, significados y significantes, Orozco se inserta en el ámbito internacional como una de las figuras más influyentes del mundo del arte. Este artista ha participado en exposiciones individuales, colectivas, además de haber realizado curadurías en el extranjero. Es también uno de los artistas consentidos del mercado, y en su momento, aún sin un verdadero proyecto político-cultural, durante el gobierno del presidente Vicente Fox, se convierte en la bandera del arte mexicano –claro, después de Frida Kahlo, quien es hoy bandera política y comercial.

El medio de trabajo de Orozco es precisamente lo que puede encontrar dentro de la realidad y la cotidianeidad. Algunos de sus objetos encontrados son intervenidos buscando la metáfora, la poética y el *gesto*. Siempre hay algo que Orozco quiere decir y está implícito en su obra, pero en cierta medida, requiere no de una, sino varias miradas para poder *conversar* con la obra. Orozco (2001) plantea que una de sus primeras ideas al enfrentar a un público con su obra es la *decepción*. Para Orozco, se trata de desilusionar a aquel *ente* que espera encontrar algo espectacular. Ese *ente* masificado, al momento de que empieza a pensar en lo que está viendo, regresará, convirtiéndose en un *individuo* (ya no un *ente alienado y masificado*), en alguien que va a reflexionar acerca de la obra. Esta es una de las funciones del artista, según él mismo ha comentado (Orozco, 2001). La crítica ha hablado de un nuevo sentido de la escultura contemporánea desde que Orozco entró a escena. Este

artista está interesado en la obra como signo, y es consciente de que la lectura no será la misma si toma elementos localistas, como es el caso de *La DS*¹ o *Hasta encontrar otra Amarilla Schwalbe*², que fueron hechas en Francia y Alemania respectivamente y que tienen una carga cultural, así como una especificidad en sus países de origen. Es obvio que la lectura de cada una de estas piezas será distinta en otros contextos y naciones; todo material empleado tiene una carga social (y por tanto política) del lugar de donde proviene. La percepción de los objetos es distinta, pues, en cada lugar.

Pero no es la intención de Orozco el realizar obras con una sola lectura, ni buscar el regionalismo barato (como se pudieran pensar estas obras o en *Papalotes negros*, donde la calavera *pudiera* relacionarse como parte de la cultura mexicana, o como un cliché de un nacionalismo renaciente). Así, Orozco se inserta en un discurso globalizado, el sentido de la identidad de él, parece indisolublemente ligado a una comprensión de las condiciones universales de destrucción ecológica, y el desastre de la economía global, de esas formas que la invaden cada vez más a través del turismo, la expansión continua de la maquila de mercancías y los mercados cautivos.

Mucho se ha escrito de la obra de este artista, por ejemplo, en una plática entre Orozco, Buchloh y Molly Nesbit (2000), estos últimos hablan que aunque ellos han hecho interpretaciones de su obra, al final les ha desconcertado escuchar, sino la interpretación, sí algunas preocupaciones de Orozco durante la creación de determinadas obras, que pueden dismantelar las interpretaciones de aquellos. Y aún así, el artista es capaz de aceptar diferentes puntos de vista. Como un discurso postmoderno, se puede desprender varias lecturas.

Y en efecto, Orozco desconcierta en cuanto a lo que uno cree y lo que él en realidad pretendía. Es decir, sí hay un acercamiento desde la misma Historia del Arte (lo cual es inevitable) pero también son obras que tienen un signo de su tiempo. Sus objetos no son “encontrados” simplemente y descontextualizados (recontextualizados) pues aunque existe metáfora y expresión, no es en el sentido que Duchamp o el propio Warhol lo hicieran en su momento.

¹ Ver Apéndice, P. 154

² *Ibid.*, p.154

Orozco se considera a sí mismo escultor, aunque trabaja con diferentes medios. Por ejemplo, en el caso de la fotografía, no le interesa la composición sino -de nuevo- el *gesto*. Para el artista, un gesto puede tener mayor trascendencia que la obra más elaborada. Muchas veces se invierte demasiado tiempo en una pieza cuyo resultado no es importante. Por eso, Orozco (2001) piensa en la importancia que el tamaño, entre el gesto y sus consecuencias, no sean líneas paralelas, sino intenta que cualquier gesto pueda tener consecuencias mucho mayores en la realidad que en un mural o un edificio. De esta forma, el artista se considera como un creador de obras monumentales, pero no como se entiende lo monumental. Desde su punto de vista, obras como *Piedra que cede*³ es tan monumental como una obra de mayores dimensiones. Además, en su obra es importante la tensión al confiar en como las sensaciones rápidas pueden tener una validez posterior y observar así cuando no hay una ecuación exacta entre el tiempo que se invierte en hacer una obra y su duración en la memoria posterior (Orozco, 2001). Tal es el caso de *Aliento sobre Piano*, cuya creación duró apenas unos segundos, pero la fotografía durará tal vez cien años:

Mi obra tiene más que ver con los esfuerzos cotidianos y con cómo esos pequeños gestos transforman la realidad (Buchloh, 1998)

Ann Temkin (1999) comenta que, de algún modo, la obra escultórica pierde gravedad, pierde peso. Y en cierta medida eso intentó la exposición de Orozco en Filadelfia, ampliando el diálogo con un humor y audacia insoslayables. *Fotogravedad* mostró selecciones de una década de su escultura en fotografías en tamaño real. Las fotos recortadas para delinear los objetos de Orozco se colocaron sobre tablas de madera con la misma forma de las piezas; mientras que sus soportes, diseñados por él mismo, son la *parte tridimensional* de esas obras. Son *reproducciones* en blanco y negro que traducen las formas escultóricas de lo tridimensional a lo bidimensional.

El artista no está interesado en la fotografía como recurso o medio artístico, ni como registro tampoco. Le interesa la foto como espacio escultórico, mientras que de los objetos adquirir una apariencia fotográfica. Finalmente, su obra la considera como resultado, subprograma o desecho de una situación determinada por él mismo. Por ello, no puede separar la fotografía de su práctica escultórica. Nunca puede decidir si usará o no la

³ *Ibid.*, p. 153

fotografía, si se convertirá en una imagen o en algo físico. Lo que hace y cómo se transforma en un signo, se relaciona sobre todo con un proceso, donde a veces resulta en algo físico y otra en imagen fotográfica. La búsqueda de Orozco en sus fotografías obedece a su interés por la ambición y el intento de esta expresión gráfica de la realidad integral, del espacio en movimiento, tanto físico como mental. No es sólo capturar el movimiento, no es sólo el instante captado por la cámara. Trata más del movimiento constante que se vuelve estático como el de las huellas de la bicicleta en movimiento que imprime varios círculos, y se convierten en algo estático.

Orozco está interesado en lo que no se puede ver, lo que acumula polvo, para él, el espacio es como una caja de zapatos donde se puede guardar absolutamente todo. De hecho, él comenta que en su obra, se está ante dos recipientes vacíos: el espectador y el objeto como dos recipientes que se encuentran:

Creo que la mejor manera de establecer contacto con mi obra es cuando estos dos polos se encuentran en su vacío, para ser llenados por la experiencia en tiempo real, en ese momento precisamente. (Orozco, 2001)

Ahora bien, ese espacio es una interacción de relaciones ambivalentes, activado no sólo por el lenguaje y la percepción, el intercambio comunicativo y por la proyección; así como la voluntad del espectador, la tensión entre el signo y el espacio donde se presenta, por la presencia física o porque alguien la encuentre por casualidad. El “espacio” ocurre cuando el lenguaje entra en acción, cuando el espectador, como activador del signo, genera esas relaciones donde intervienen conocimiento, pasión, percepción, sexualidad. Se genera el espacio cuando se está ante algo que cubre toda la atención, cuando se experimenta el mundo en su totalidad. “Pienso que tal vez ése sea el espacio que trata de generar una escultura, así como el arte en general” (Buchloh, 1998).

Como se ha visto, toda obra tiene una carga social inherente, aunque para el artista, en cada obra se trata de entender la naturaleza a partir del material social. El lenguaje, pues, define nuestra naturaleza, creando todos los signos, entendiéndolos y a los materiales, para definir nuestra propia naturaleza.

Como se ha mencionado antes, Orozco está interesado por los espacios vacíos, donde se acumule el polvo, la fricción entre la imagen y el polvo:

Por un lado, tenemos la fe religiosa en la pintura: la ilusión y la esperanza (el horizonte y el brillo). La pintura es el arte de la fe y del espectáculo que intenta conmovernos con su ilusión de realidad. El polvo, su contrario, tiende a cubrir la tela y la imagen. Ese polvo constante y eterno que opaca el color y lo convierte en cosa. De la ilusión a la piedra, de la erosión al polvo. La erosión de los cuerpos del mundo cubre a los bronce vacíos de cuerpo, al mármol brillante y la tela, como la ventana que nunca se abre (Orozco, 2001).

Así, mucho del trabajo de Orozco transcurre en el borde entre lo artificial y lo natural, donde es importante tomar en cuenta la materia prima. Ya se ha comentado que todo material tiene una carga social y política. No existe en realidad una carga de pureza en el material. Son materiales útiles con un significado cultural implícito. Por ello, también en una ocasión escribió:

El artista antes que nada es un consumidor. Los materiales que consume y la manera en que los consume e influyen en el desarrollo de su obra y en sus implicaciones posteriores. Ese sistema de consumo es lo primero que el artista tiene para definir su técnica. Al prescindir de un estudio o una fábrica, me convertí en un consumidor de cualquier cosa y en productor de lo que ya es (Orozco, 2001).

Por lo tanto, para el artista es importante entender el motivo de cada uno de estos instrumentos, de cada uno de los materiales que usa, de dónde vienen y para qué fueron concebidos y cómo trata de darle a su estructura intrínseca un nuevo funcionamiento, metafórico por un lado, pero también utilitario y de algún modo real.

Así pues, acercarse a la obra de Gabriel Orozco causará, en primer lugar, desconcierto. Birnbaum (2000) dice, de hecho, que siempre se obtiene algo, pero nunca una confirmación. Esto se puede observar en una obra como *Carta Blanca*⁴. En esta instalación, Orozco se vale de latas vacías, algunas con tapas (desde el punto de vista del autor, es significativo que las que tienen tapa estén completamente abiertas), pero latas de diferentes tamaños con etiquetas pegadas con el logo y la marca de la cerveza Carta Blanca. Carta Blanca es una de las marcas más viejas en el mercado mexicano. Fue lanzada en 1890 y

⁴ *Ibid.*, p. 155

hacia 1893 ya estaba en el gusto de mucha gente. Dar *carta blanca*, sin embargo, es permitir, dar la confianza o un cheque en blanco para que otro haga lo que desee.

Carta Blanca trae a colación la idea de espacios vacíos, los recipientes que acumulan polvo, rodeados a su vez de arena, que recuerda las playas (¿acaso playas mexicana o de otras partes del mundo, sucias, llenas de basura y latas?) Los espectadores de Frankfurt vieron, pues, recipientes de distintas formas y tamaños, pero recipientes al fin, con el común denominador de la etiqueta. Eso los convierte en una categoría generalizadora. La homologación producida por una marca comercial. Regresemos por un momento al discurso marcusiano acerca de la sociedad de consumo, donde se le ofrece al consumidor la promesa de la diferencia en función de la homologación. La diversidad, pues, se enlata.

Se puede leer en la obra de Orozco, de nuevo, influencia del *arte povera* y del *pop art*. Producción industrial en serie con etiquetas de Carta Blanca permite expresiones típicamente occidentales –la repetición de los minimalistas, el laterío, por supuesto de Andy Warhol-. Además de las latas se pueden observar, las huellas que delatan el *performance*, conchas, una silla (también en forma de concha) que al final también son una especie de recipientes.

Ahora, ¿qué lectura tiene esta pieza para un alemán, por ejemplo? Para muchos, este tipo de obras requieren una especie de *piedra Rosetta*, que ayude a la interpretación o teoría que permita romper con el primer *desencanto* que la pieza genera.

En esta instalación, como en el *Mural del Sol*⁵, donde presenta un anuncio espectacular de Cerveza Sol, se mezclan de forma irónica los elementos que definen la publicidad contemporánea, pero vista desde un punto de vista sarcástico: se ha visto que el Gran Movimiento (así, con mayúsculas) y La Escuela *per excellence*, la primera Vanguardia latinoamericana es el Muralismo mexicano. La cerveza ha llegado a ser una de las bebidas comercialmente más rentables, y es ingerida en cualquier estrato social. Y más aún, una marca que vende a nivel mundial. En cierto modo, Orozco juega con lo *Kitsch* pero no al estilo de Jeff Koons. Sin embargo, Orozco (Nesbit e al, 2000) habla de la pieza como un “sol” para sus “planetas”, el cuál terminó un día antes de la inauguración de su primera

⁵ *Ibid.*, p. 156

exposición en el Museo Tamayo. La propuesta es poética, por supuesto. ¿Qué es lo que causa una obra como esta de primera instancia? No es un anuncio de Coca Cola, por ejemplo, ni propiamente un anuncio mexicano. Es un mural, desde nuestra perspectiva, que trae a colación una nueva institucionalización del arte en función de los intereses corporativos. Ironiza la exhibición como patrocinada (lo cual no ocurrió) por la cervecería, y hay gente que tal vez lo haya llegado a pensar. El sol, pues, se convierte en una ambigüedad, nuevamente, como signo de que todo ocurre bajo su influjo y a su vez sirviéndose del código de la publicidad. Esta obra, es una especie de *pop art* mexicano. Es, como en el caso de Carta Blanca, una inteligente ironía del mundo de la homogeneidad y la publicidad, la estetización de la vida cotidiana, como Picó (1990) lo ha explicado y se ha mencionado en capítulos anteriores. Recuérdese también cómo Huysen (Picó, 1990) hablaba de la *desestetización del arte*. Pero la diferencia, retomando a este autor, es que Orozco, lejos de crear –y con ello generar una reacción en el espectador- obras que se queden en ese nivel, va aún más lejos. Como ya se dijo, convirtiendo a un hombre-masa en un individuo pensante.

El *Mural del Sol* es una pieza fuerte, pero al mismo tiempo banal. Recuérdese también que la ciudad de México es una de las que tienen más anuncios espectaculares en el mundo. En ello y su nexa publicitario radica su banalidad. Pero siguiendo la explicación de Danto (2002), la obra funciona como forma (en este caso como mural), el contenido y las interpretaciones activas que dé el espectador. En cierta medida, el propio Orozco (Nesbit et al, 2000) la define como un *readymade* a escala de mural.

Cuauhtémoc Medina (2000), por ejemplo, critica desde un punto completamente distinto el *Mural del Sol*, llevándolo a un rotundo fracaso como un intento más de este artista del *mainstreim* que trataba de dar un mensaje de *repatriación* y quien ha sido capaz de llevar de nuevo al arte mexicano a terrenos internacionales, globalizados con frases como “*Drink sol beer!*”.

En la exposición de Orozco en la Ciudad de México, con sede en el Museo Rufino Tamayo, los coleccionistas hicieron gala de su protagonismo (Springer, 2001) comprando desde la mejor obra hasta cibachromes, impresiones digitales y cajas de zapatos, con precios de miles de dólares.

Para Cuauhtémoc Medina (2000), el hecho de que Orozco pertenezca al *mainstream* depende de una circunstancia histórica muy concreta: el modo en que su parquedad abstracta, su occidentalismo militante, la solemnidad con que asume el carácter de ser “artista”, y su reticencia a interferir con ideas y afirmaciones el efecto de seducción de sus obras, permitió a la estética resistir los embates que cuestionaban su hegemonía de principios de los noventa. Y Orozco se presentó ante las críticas y curadores como el artista del tercer mundo más cercano al mundo postcolonial, conceptualista y postminimal. El artista cercano a Cage y Borges que podía disipar el mal gusto barroquizante del *american latino*. Y Medina concluye, no sin cierta razón que el éxito de una obra –o un artista– depende mucho de la fetichización del objeto artístico por parte del receptor. La cerveza Sol no patrocinó el evento, pero sí había un stand acompañado de una cerveza gigante, que el propio Orozco pidió que fuera retirado, porque en todo caso la obra no hubiera funcionado.

En general, la obra de Orozco es difícil de explicar en función de una o dos obras. Más que nada porque Orozco lleva a cabo su proyecto artístico, con determinados estilemas ya definidos, influencias y reinenciones, donde cada nueva obra pertenece al mismo discurso, y donde hay una vaguedad no del todo duchampiana entre el objeto y el espectador, pero que al final, genera esos puntos de interacción en el espacio activado entre el espectador y la obra, donde el vacío se va llenando con esa especie de desalienación del individuo.

Como se ha señalado, Birnbaum (2000) comenta que para entender la obra de Orozco tal vez requiera de una nueva *pedra Rosetta* y así poder desentrañar los signos que este artista trabaja, digamos, como una llave hermenéutica, por ejemplo: para Marx, era la mercancía, para Nietzsche eran los sistemas morales, y los sueños para Freud.

Es obvio que la lectura de obras como *Carta Blanca* (que según Birnbaum pide a gritos una exégesis) y *El Mural del Sol*, ambas, cuya lectura será distinta en diferentes países, e incluso en contextos culturales (recuérdese a Danto, nuevamente), como el caso de *la D. S.*, por ejemplo. La instalación de *Carta Blanca* se convierte en el recipiente del mismo recipiente, donde todo se ha llenado de polvo. Pero aún sigue habiendo más para llenar. Es una especie de *objeto híbrido*, como lo ha descrito el propio Birnbaum.

Varios elementos se condensan en una “propuesta” densa, y la pieza, en particular, parece referirse a algo fuera de sí misma, lo cual produce una serie de desplazamientos más o menos interminables (ya que la primera lata no resuelve el enigma, se pasa a la siguiente, a la tercera y así sucesivamente). El recipiente viejo y oxidado con una etiqueta de cerveza nueva podría considerarse la forma condensada por la que se condensa un objeto híbrido (Birnbaum, 2000).

En ese sentido, el mismo Birnbaum compara *Piedra que cede* con *Carta Blanca*, pues la considera como esa piedra Rosseta que pueda dar una idea de cómo *traducir* esos “jeroglíficos”.

c) *Teresa Margolles y su obra*

La muerte ha sido siempre motivo de controversia y fascinación para el hombre desde los primeros tiempos. La muerte y el horror, que también ha seducido al ser humano. Se piensa también, que el arte a partir de inicios del siglo XX empezó a romper con las ideas de belleza dentro de los cánones estéticos aceptados. Aunque, claro, esto no es del todo cierto. Grabados y pinturas de estilos y épocas anteriores a las vanguardias también generan sensaciones de abyección y horror. Por ejemplo, los grabados usados durante la Edad Media para mostrar las noticias, o como morbo de los que morían a manos de la Santa Inquisición. Grabados y pinturas cuyos cánones de belleza no tienen nada que ver con la idea institucional del arte. Imágenes chocantes que muestran los horrores de las muertes y el sufrimiento de hombres y mujeres que no siempre eran culpables de los crímenes de que se les acusaba. También más adelante, las imágenes de violencia y muerte han acompañado durante toda la Historia del Arte. Habría que pensar en crucifixiones como las de Grünewald, la de San Pedro de Caravaggio, o la mística y sublime *Crucifixión* de Velázquez. También puede pensarse en obras como *Los Horrores de la Guerra* o las *Pinturas negras* de Francisco de Goya.

Danto (2002) explica que si w = obra de arte y c = contenido, y olvidando de momento la relación entre c y lo que c pueda imitar:

$$\text{bello}(w) \rightarrow (\text{bello}(c))$$

Esta relación no se satisface nunca, pues implicaría que la belleza de la obra de arte estaría exclusivamente en función de su contenido, lo cual tampoco es necesariamente

cierto, pues depende del medio donde esté dicho contenido (forma) y la manera en que el espectador se acerque a la obra. Además de la implicación de que quien se enfrenta con la obra reaccionaría con ella y no con *el autor* como normalmente sucede. ¿Habría que pensar en la creación de nuevos cánones? También Hauser (1962), en su relación sobre la Historia Socioeconómica del Arte, mencionaba que el arte contemporáneo tenía una estética “de lo feo”.

Pero esta nueva estética ha sido llevada a sus máximas consecuencias. Esa *desacralización* paulatina del arte, de la que ya se ha hablado en estas líneas, se hace más patente a partir de los primeros años del siglo XX, con movimientos como *Die Brücke* y *Der Blaue Reiter*. Por supuesto, habrá que pensar también en movimientos anteriores. Es obvio que la forma de ver y comprender la vida (y su *representación* por medio del arte) cambió radicalmente después de las dos guerras. Precisamente, en la época de la entreguerra se veían circular obras que mostraban el antisemitismo predominante de la época (y no sólo en la plástica, sino también en el teatro). También se ha visto que la Historia del Arte Moderno registra los constantes rechazos, opuestos a la perennidad del arte establecido. Y lo mismo sucede, dentro de su respectivo contexto, en el arte mexicano. Todo esto se ha ejemplificado en los capítulos anteriores y de hecho, la misma obra de Orozco está dentro de esta situación.

Ahora bien, durante el siglo XX se acrecienta ese gusto por lo grotesco y chocante, no sólo en la representación pictórica, sino también en otras formas que pretenden romper con lo institucional y que al final, acaba teniendo un espacio dentro de la Historia del Arte, así como en galerías y museos. Y en México esto tampoco es la excepción.

Más arriba se comentaba acerca de que el individuo de estos tiempos vive en estados de tensión y de alguna manera busca encontrar la distensión a través de cosas que le generen mayor tensión, por ejemplo, programas de televisión, noticias, nota roja. Yendo más allá. Es importante entender algunas diferencias entre lo bello y lo sublime, a partir de distintas posturas (Addison, Burke, Kant, Schiller, etc.), siendo lo bello aquello que place o deleita espontáneamente, sin remitirse al tribunal de la razón, mientras que lo sublime estaría en función de la atracción del abismo y lo monstruoso. Lo sublime es, pues, algo que produce una fuerte impresión. La atracción del abismo, el dolor, el terror. Pero esto causa deleite

cuando no nos toca muy de cerca. En este sentido, lo sublime fascinará siempre y cuando se logre superar nuestra debilidad física y nos instalemos en un lugar seguro, a distancia y sin temor. De esta manera, la razón constituyente como tal, cobra conciencia por vía negativa de su superioridad y libertad respecto a toda fuerza exterior, dando lugar a un hombre que no se aterra, que no teme ante el peligro.

Quizá, el leer la nota roja, ver que *El Mocha Orejas* está en la cárcel de alta seguridad o que ya los asesinatos en Ciudad Juárez suceden lejos de nuestras ciudades nos da esa sensación de tranquilidad y distensión necesaria para olvidar el ajetreo cotidiano y la nueva *cacería* por el sustento diario y la quincena. Como sea, este acercamiento a la muerte violenta es muy distinta cuando se lleva a cabo desde una lectura (y puede resultar fascinante) que cuando se le mira directamente o se le *roza*.

Aristóteles, cuando habla en su *Poética* acerca del origen de la poesía, menciona que ésta se debe, principalmente a dos causas, ambas parte de la naturaleza humana, primero, que el hombre es un ser imitador, el más imitador de todos los animales. Tanto así que aprende siempre por imitación. Así mismo, el hombre se regocija en tareas de imitación. Y aunque los objetos resulten repulsivos, el ser humano se deleita en contemplar en el arte las representaciones más realistas de ellos, las formas, por ejemplo, de animales repugnantes y cuerpos muertos. Por otra parte, el propio Aristóteles asociaba lo feo y lo grotesco con la comedia, pues para el filósofo la risa era un defecto y una fealdad que no causa ni dolor ni ruina, así, la máscara cómica es algo feo y contrahecho, sin dolor.

La obra de Teresa Margolles, de hecho, mueve en el espectador esos sentimientos de repulsión y lo enfrenta a la muerte, lo hace rozarla y darse cuenta que hay *vida aún dentro de la muerte*: en fluidos corporales, cuerpos que mueren para que otros vivan (esto en más de un sentido). Pero la trayectoria de Margolles comienza desde el Grupo SEMEFO (Servicio Médico Forense), que nació en el espacio La Quiñonera. Sus integrantes principales fueron Arturo Angulo (grabador), Omar González (performancero e instalador), Carlos López (músico) Juan Luis Díaz (pintor), la propia Teresa (fotógrafa) y Mónica Salgado (filósofa).

Hacia 1998, el grupo estaba compuesto por Angulo, López, Díaz y Margolles. Pero pronto el grupo se disolvió y Margolles continuó con la línea de trabajo que llevaba SEMEFO. El grupo inició sus actividades con performances y acciones, acompañados de ruidos, gritos y música pesada. Después empezaron a trabajar con animales disecados, donde la simbolización de la muerte, la destrucción y la autodestrucción son trabajados, y los cadáveres humanos posautópsicos entran en otros procesos y obras del grupo (Espinosa, 1999). El grupo estaba influenciado por distintas fuentes literarias, plásticas, cinematográficas y filosóficas, entre los que se encontraban Bourroughs, Bacon, Bataille, Lautréamont y Artaud entre otros. La violencia mostrada en la obra de SEMEFO no sólo se circunscribe a la que se genera en la ciudad de México, sino a todas las grandes ciudades donde ésta es parte del espectáculo diario en el mundo entero. Se circunscribe en la violencia de las sociedades de masas y mediáticas.

Lavatio corpori, obra que marca la división entre su trabajo de *performance* y las instalaciones e intervenciones, es una pieza donde se muestran caballos disecados, adultos, potrillos y fetos en posiciones forzadas, en posturas humanizantes, de agobio, que fueron montados en dispositivos de hierro a los que se sujetaron tortuosamente en cadenas. Abjecto y contestatario, poético, divino, trágico. Tal vez todo eso.

Posteriormente, el grupo presentó otra de sus obras emblemáticas, en un sentido de *performance* e instalación, *Dermis* (mostrada por primera vez en 1996), con una influencia próxima a las artes tradicionales, recontextualizando códigos y medios formales. Teresa y el grupo trabajaban directamente, en la morgue del Servicio Médico Forense, con cadáveres que provenían de violaciones, suicidios, homicidios, accidentes; como resultado de la violencia humano-tecnológica de nuestras grandes ciudades. Intervenían los cadáveres después de la necropsia cuando el cadáver ha soltado los fluidos sanguíneos, linfáticos, la orina y hasta el excremento. Abierto el cadáver hasta el cuello, se le colocaba una sábana de hospital y se presionaba con las manos ensangrentadas, recorriendo toda la masa cadavérica. Esto recuerda, en gran medida, el trabajo de Ives Klein.

Continuando en la misma línea, Teresa Margolles comenzó a trabajar como técnico en el Servicio Médico Forense, donde podía estudiar los cuerpos y cadáveres, y donde le avisaban si había alguno que pudiera serle útil en su labor artística.

Su trabajo se ha enfocado en relaciones sociales, que incluyen por un lado la pobreza, la explotación y la criminalidad y por el otro, la riqueza y la tecnología moderna (Nungesser, 2003). Además, evoca la devastación moral a través de relecturas de la muerte orgánica y su circunstancia; resignifica a la muerte con luminosa claridad en uno de los ángulos de la vida social que nos atañe profundamente, aunque no esté a la vista: la muerte no diferenciada, los cadáveres no identificados, no pueden ser rescatados de la morgue ni inhumados, por falta de recursos, por desamor, o por muchas otras razones, como la parálisis burocrática, una de las características de la administración Estatal (Espinosa, <http://www.arte-mexico.com/eguerro/TeresaMargolles/texto.htm>).

En una entrevista, Margolles comenta sobre su obra:

Desde que comencé mi carrera a inicios de los noventa, he trabajado en una estética que se aproxima menos a la muerte que a los cadáveres en sus varias fases y sus implicaciones socioculturales. Trabajo con cuerpos sin vida, con lo que está decayendo, y siempre empiezo con la misma pregunta: ‘¿Cuánto es lo que un cadáver experimenta?’ Yo, también, paso a través de varias fases. Comienzo mostrando el cadáver en términos de la violencia extrema. Finalmente llego a la limpieza de los objetos, a los cuales dejo que expresen su contenido simbólico u otros factores (Nungesser, 2003).

Su trabajo lo lleva al contexto de una sociedad en la cual la violencia es casi un hábito y una alegoría de la que, la insensibilidad al dolor, falta de solidaridad y el esfuerzo individual se incrementan cada vez más. Como usando medios heredados de la modernidad y un lenguaje también simple, Margolles se basa en una propuesta minimalista, de formas simples. Una de sus primeras obras individuales, *Entierro*⁶, consiste en un bloque de concreto, es en realidad una obra minimalista, pero a la vez un féretro que contiene el cadáver del bebé abortado por una mujer sin dinero que le rogó a la artista que no dejara que lo dispusieran en el hospital, sino que fuera preservado en una obra de arte.

*Lengua*⁷ es una de sus obras importantes y fue expuesta en el Palacio de Bellas Artes; el apéndice de un joven drogadicto, con un piercing, la cual obtuvo pagando a la familia de la víctima para cubrir todos los gastos funerarios. Esta sería la obra que llevaría a la artista a la fama internacional (Roblest, 2005). Según la misma Margolles comenta, ella quería el pene

⁶ Apéndice, p. 156

⁷ *Ibid.*, p. 157

del joven, pero al momento de hablar con la madre, la palabra que mencionó fue *lengua*. En este sentido, Analia Lorenzo (2006) menciona que cuando Benjamin denunciaba la desaparición del aura de la obra de arte, no pensó en una obra de este tipo, donde existe una imposibilidad de reproducir.

Según Roblest (2005), los expertos han descubierto en el trabajo de Margolles un vínculo entre los ritos mortuorios y necrológicos prehispánicos en combinación con el morbo del cristianismo que hace uso de imágenes bañadas en sangre y mutilación, además de la relación que establecen con el sacrificio (azteca y católico) la desmitificación –re-mistificación- del cadáver en ambas tradiciones, y de la muerte en un constante ritual.

Posteriormente, Margolles usó grasa drenada que sacó de un instituto de la Ciudad de México, y lo untó en edificios públicos en Cuba para “restaurarlos”. El *performance* fue llamado *Ciudad en Espera* (2000). Este trabajo lo realizó también en Berlín y Toronto; en Cuba, rellenó los huecos de una casa que se encontraba precisamente al frente de la 7 Bienal de la Habana 2000 (Nungesser, 2003; Lorenzo, 2006). En Europa propuso unos hermosos frescos minimalistas de reminiscencias japonesas. También, el año siguiente, usó a una persona viva, un inmigrante marroquí en España, quien traficaba con drogas contaminadas, como soporte de un póster (*Grumo sobre la piel*, Barcelona 2001). El traficante fue embarrado con la grasa y después lavado. El trabajo *Fin* (2002) consistió en derramar, en una galería debido a que estaba cerrada, una mezcla de cemento y agua con la cual los cadáveres habían sido bañados, ante observadores forzados que se encontraban en la calle.

En 2002, Margolles presentó otra de sus obras conocidas, “Vaporización”, un cuarto con enfriadores con el fin de convertir agua empleada para lavar cadáveres y desinfectada, en vapor.

Este *performance* no sólo visualiza el recuerdo físico del último baño, sino el proceso de disolución y desvanecimiento. El desvanecimiento de alguien en un poco de niebla de una ciudad con más de 20 millones de ciudadanos naturalizados (Nungesser, 2003).

Esta instalación, donde el espectador es actor al mismo tiempo, lo hace confrontarse con la muerte, tocarla y a sentirla palmo a palmo. El manejo del imaginario del espectador

llega a tal grado, que éste no puede dejar de sentir repulsión de sólo pensar el uso que tuvo el agua, a pesar de saber que ha sido desinfectada.

Una segunda obra, pudo verse en “*Ciudad de México, una exposición acerca de la tasa de intercambio de valores y de cadáveres*”, en el Kunstenwerken de Berlín. La artista usó grasa humana obtenida de liposucciones proveniente de distintas clínicas de la Ciudad de México, creando *Secreciones*, o *El muro de las lamentaciones*; es una especie de mural, donde comenta acerca de la vanidad obsesiva, con la grasa simbolizando el exceso de lo *mejor que hay que hacer* de los pacientes (Nunssenger, 2003). Resulta bella aún sabiendo de los siete kilos de materia prima empleada por la artista para su realización. De veinte metros de ancho por cinco de alto, de un color amarillo oro que, según Maak (2005), hace que quien lo mira quede ante él como el observador mirando el abismo de Friedrich, sublime, monumental. Sin embargo, *Secreciones* es más que una banal crítica social, tiene un acercamiento al expresionismo abstracto de Pollock, el experimento sobre lo sublime de Rothko, los *piss painting* de Wharhol.

Se levanta, pues, como el *muro de las lamentaciones* ante la sociedad del lujo y el bienestar. La grasa, necesaria e importante para la vida, hoy es un peligro para la salud, ocasionando problemas de diabetes y sobrepeso u obesidad que sólo puede ser resuelta gracias a las clínicas de liposucción. Con *Secreciones*, el culto al cuerpo se convierte en algo completamente nuevo y pone fin a la tradición que estaba ya de por sí extinguiéndose, haciendo que el minimalismo llegue al punto cero (Maak, 2005).

En 2003, Margolles presentó otra exhibición llamada “*Das Leichentuch*” en el Kunsthalle de Viena. Consistía en una instalación de un trapo de 2 m x 24 m con impresiones humanas de vagabundos no identificados, tomadas durante la disección. El fuerte olor de los químicos usados para retrasar la descomposición, hacía necesario que el trapo fuera retirado varias veces. En Viena, varias de estas obras causaron escándalo, siendo tachadas de inhumanas, enfermas y perversas (Nunssenger, 2003).

Margolles toca los límites de los orígenes existenciales, y es, sin lugar a dudas, una representante de un nuevo arte minimal del cuerpo. Toca temas tabú con su cuidadosa dosis de transformación artística, llena de *pathos*.

Una de sus obras, *Grasa humana procedente de México DF sobre focos de luz*, expuesta en la Galerie Souterraine, un espacio público tomado, acreditaba la pared lúgubre del pasaje peatonal, fue cuestionada en cuanto a que si en realidad se trataba de grasa humana, pues ésta no se encontraba derretida en el piso, debido al calor de los focos; o incluso, hacen la analogía con obras de Santiago Sierra, donde nunca hubo la certeza de que se estuviera empleando grasa humana (Maak, 2005; Lorenzo, 2006).

Una nueva versión de *Vaporización* fue presentada en el Museum für Moderne Kunst de Frankfurt, Alemania. Niños y adultos jugaban con pompas de jabón creadas en un recinto vacío, con máquinas especiales. La diversión, sin embargo, se diluye y desaparece como cuando una pompa es reventada, al conocer que el agua empleada por la artista fue usada primero para lavar cadáveres en México. Los padres que leen la ficha, toman indignados a sus hijos y salen de la sala. *Muerte sin fin* es la primera exposición individual de Margolles en Europa. Y como en otras de sus obras, vuelve a jugar con el imaginario del público. La obra está de nuevo en la cabeza de los espectadores. La muerte nunca le es mostrada al público, sino que se le presenta en forma lúdica (tal vez en un cliché mexicano). Siempre minimalista. *Aire*⁸ (2003), es sólo una habitación húmeda donde el espectador se mueve a través de ella. Y en *Llorando*⁹ (2004), el agua cae desde el techo. En todas estas obras, permanentemente es tocado el espectador por esa tintura de la muerte, pero siempre desde su propia psique.

*Papeles*¹⁰ (2003) son una especie de aguafuertes que se obtuvieron con la misma agua y restos de fluido y sangre, que se convierten en retratos abstractos de la muerte (Coulson, 2004). Siempre está presente en el trabajo de Margolles el elemento agua, el *vital líquido*, de donde surge la vida, con la que se limpia, sin la que no puede uno existir; pero a la vez, desde un punto de vista tanatológico, donde la muerte está presente. Como una dicotomía entre la vida y la muerte. Además, la muerte de algunos es la vida de otros. Es parte del ciclo que no puede detenerse.

⁸ *Ibid.*, p. 158

⁹ *Ibid.*, p.159

¹⁰ *Ibid.*, p. 157

Para Espinosa (<http://www.arte-mexico.com/eguerro/TeresaMargolles/texto.htm>), los primeros Autorretratos con cadáveres eran parte del hedonismo de la artista, del desarrollo propio de cualquiera y que por fin ha sido superado. Ahora bien, Teresa ya no requiere de trabajar directamente con los cadáveres sino con el signo al cual le da una nueva realidad semántica en función del imaginario. Videos e instalaciones, desde la limpieza del cuerpo por un técnico de la morgue hasta el momento en que éste se crema. Los elementos físicos no importan; el espectador echa a andar dentro de sí y vive la instalación, a partir de las sensaciones, pensamientos y reflexiones que haga respecto a la obra.

En ese sentido, la obra de arte, no es sólo un objeto, sino un conjunto de resignificación de signos, dentro de una gramática específica, misma que propicia a la obra *per se*.

Santisteban (2004), llama por eso a la obra de Teresa Margolles *revulsiva*, que no repulsiva. Revulsión es un término médico, empleado para definir a la forma de curar ciertas enfermedades internas, a partir de la inducción de inflamaciones o dolores externos, es decir, curar un dolor mayor con uno menor. La *materia prima* que emplea proviene siempre de personas desconocidas, anónimas, pobres, que se perderán para siempre en la fosa común y sin ninguna trascendencia. Seres marginales, desechables, escorias de una sociedad en desgracia, por la pobreza de una familia que no puede costear la vida, y mucho menos la muerte. Dado que la muerte en estos tiempos, es también un negocio por demás redituable. Margolles desenmascara el reinado de las apariencias y del espectáculo, donde los sentimientos se desgastan aceleradamente, y se reemplazan por deseos y sensaciones límites. Siempre al extremo. Tensión y distensión, de nuevo.

Margolles no está ya interesada en trabajar con cadáveres, sino con lo que estos representan, su símbolo. Se ha observado cómo en sus primeras instalaciones/acciones, el manejo de grasa o elementos que tuvieran una relación directa con los cadáveres, era un elemento común, pero conforme su trabajo ha ido avanzando, llegando a un minimalismo cada vez más pronunciado, le ha hecho jugar más con lo que el espectador cree o incluso prejuicia. En este sentido, el trabajo de Teresa Margolles, por demás distinto al de Orozco, tiene puntos en común con éste, al interesarse en hacer la obra en función del espectador.

Trepanaciones (2006) y *Crematorio* (2003) son ejemplo de obras donde no emplea materia, sino sólo videos, el primero, de los ruidos de las trepanaciones en la morgue a cráneos de personas asesinadas; y la segunda, aquella que muestra el fuego de la cremación de personas anónimas, una especie de fosa común que es alimentada por los cadáveres, que son devorados y convertidos en cenizas.

A la entrada del video se encontraba una banca, realizada con cemento y, de nuevo, agua procedente de la morgue.

La Colección Júmex, encargó a Margolles una obra que presentó en 2007, y cuyo acceso estaba restringido por un guardia que pedía leer la ficha correspondiente y así, el espectador decidiría entrar o no a la sala. Quienes se decidieron, vieron una franja de ocho metros de largo, quince centímetros de ancho y tres de profundidad en el suelo, de color rojizo sanguinolento y un olor metálico penetrante, que hacía a muchos abandonar la estancia tan pronto como entraban. La franja atravesaba el concreto de la sala de un lado a otro, y estaba rellena del resultado de la mezcla de distintos fluidos de cadáveres de personas asesinadas, provenientes de morgues de distintas partes del país. *Herida*¹¹ fue presentada en Ecatepec, una zona donde el índice de violencia es de los más altos del país, además, donde la mayoría de los habitantes vive en condiciones de pobreza y marginación (Velázquez, 2007). Para Margolles, en esta *Herida* trae a Ecatepec dentro de la sala de arte. Su destino final es que se costrifique, pero al arrancar la costra, los fluidos siguen vivos dentro de ella y vuelve a emerger, en una vida dinámica, ya que los fluidos parecieran tener cierto movimiento.

Escribió Margolles en el folleto de la muestra:

Partiendo del contexto socio-urbano en el que se encuentra enclavada la Fundación/Colección Jumex, he construido un surco en la superficie del suelo de 8m de largo por 15cm de ancho y de 3cm de profundidad, que contiene fluidos de personas asesinadas, que en el transcurso de la muestra se convertirá en costra. Aludiendo a la situación de violencia y marginalidad del espacio geográfico (Polidori, 2007).

¹¹ *Ibid.*, p. 160

La *Herida*, sin embargo, no pudo convertirse en costra, debido a que la permanencia de la obra fue brevísima, dado que se mostró los días 31 de mayo, 1 de junio, y 5 y 7 de octubre. Esta situación debió ser del conocimiento de la artista, pues al mismo tiempo se presentaba una exposición de Kiki Smith, que duró poco más de cuatro meses, y de hecho, los días de inicio y final de la presentación de *Herida* coincidieron con las fechas de inauguración y clausura de la de Smith. Esto también traería a colación cuestionar los criterios de la Fundación/Colección Júmex para exhibir y quitar obras, a quien invitaron y de lo que posteriormente se arrepintieron.

A finales de 2007 presentó una nueva obra: *Ajuste de Cuentas*¹². Como imitación de la fina joyería que se vende en la Fifth Avenue, se muestran como en escaparate anillos, pulseras, piezas hermosamente diseñadas con incrustaciones de vidrio. Los vidrios se han extraído de los cuerpos tiroteados desde los coches en ajustes de cuentas, ejecutados por narcos a policías, traidores y víctimas.

Pero este fenómeno, curiosamente tan arraigado en nuestro país, no es sólo local, ni siquiera de Latinoamérica. Según fuentes oficiales, sólo en 2007 el número de asesinatos relacionados con el narcotráfico en México podría sobrepasar los 3 000. Sin embargo, los asesinatos, los raptos, y todo tipo de extorsiones y corrupciones están generalizados por todo el mundo como efecto de la globalización (de la Villa, 2007). Los narcos se han convertido en los nuevos señores feudales donde existe un tráfico ilegal de armas, cuerpos, etc., y de esta forma, mueven la economía real. Ya no necesitan de la fachada en la representación política y de los valores de la Modernidad. Hombres capaces de disponer de la vida y de la muerte, donde el *mal gusto*, lo *Kitsch* y lo *demodé*, la ostentación y el lujo son más mostrados en los *media*, ya sea en programas *del corazón*, revistas de compañías aeronáuticas, récords de subasta, informes de ferias de arte o en informativos (de la Villa, 2007).

Mi idea no era trabajar con el diseño, no me interesa, sino a partir de joyas auténticas, a las que se les retiraba su valor, las piedras preciosas que contenían, y se les añadía otro, el de los cristales recogidos en los escenarios en los que los narcos realizan sus ajustes de cuentas. Muchos de esos cristales los recogí del suelo, pero otros hubo que sacarlos con pinzas de los cadáveres. De alguna

¹² *Ibid.*, p.161 y 162.

forma, se trae a la galería a esos muertos y se plantea la pregunta de si alguien será capaz de lucir unas joyas que nacen de la muerte, que a su vez, han sido hechas por el joyero que diseña las joyas de los narcos. La galería se va transformar en una joyería, con todo su lujo, pero cada joya será la historia de un asesinato; cada uno es un cuerpo. Eso hace que esto se transforme en un mausoleo (Díaz-Guardiola, 2007).

De hecho, podían adquirir las piezas si eran del interés de quien las viera, lo cual era la intencionalidad, y que quien las coleccionara asumiera también su procedencia. Las joyas han sido elaboradas por un joyero muy metido en el contexto basado en la discreción y el silencio. Es decir, existe un silencio propio de la joya y si no se sabe de ellas, no se distingue su discurso. Son de gusto burdo, de exhibicionismo. Como las ostentan los narcos, y con gusto *Kitsch*. Un poco antes, Margolles había presentado *Decálogo*, diez sentencias basadas en el miedo con las que los narcos firman sus crímenes y amenazan a los vivos. Para Margolles (Díaz-Guardiola, 2007) las joyas son su contrapunto, el silencio, pero su prolongación, porque si cualquiera de esas sentencias se acompañan de una persona que las lleva, uno queda anulado totalmente.

Aunque la obra de Margolles se ha presentado en galerías, ésta aún puede generar sorpresa, haciendo del espectador parte también de la obra sin saberlo, y al descubrirlo no puede menos que sentir repulsión.

Warhol mostraba imágenes de celebridades muertas, así como de aquellos ejecutados en la silla eléctrica, pero la confrontación con la muerte es más directa en el trabajo de Margolles, quien se inserta en el discurso postmoderno sin problemas. El arte parece tomar la ruta de la industrialización y, como se ha visto, se ha ido alejando cada vez más del cuerpo.

El cuerpo humano es una cárcel, es aquello que encierra y limita las posibilidades, todo esto heredado de la tradición cristiana fundamentada por Tomás de Aquino bajo una visión aristotélica, y después de la Modernidad. Es así como surgen propuestas como la de Stella, quien lleva al arte a un extremo posthumano, más allá de las limitaciones del cuerpo, sin importar el uso de apéndices mecánicos y robóticos para lograr sus *performances*. Propuestas artísticas como el minimalismo, también heredan muchas de las ideas de la industrialización y la pérdida de la humanización tan generalizada en la sociedad de masas.

Por ello, el arte de Teresa Margolles toma esas propuestas -o las confronta- humanizándolas. *Vaporización, Aire o Muerte sin fin* emplean máquinas especiales para lograr su cometido, pero con una materia prima que conlleva el elemento humano, y además interactúa con las personas, a quienes, como Orozco (2001) dijera, saca de su *ser masa* para convertirlos en *individuos*. Por ello, el trabajo de Margolles viene a ser la contraparte de lo que Simmel (Picó, 1990) hablaba de la Modernidad como el “clamoroso esplendor de la era científico-tecnológica”.

Si se piensa en una obra como *Ajuste de Cuentas*, se tiene un ensalzamiento estético de los tiempos de violencia (de tiempos post-modernos), donde el objeto artístico, convertido en mercancía, conlleva una carga sociopolítica muy fuerte. Por eso, este objeto de consumo es todo menos impersonal y objetivo, como Picó (1990) lo menciona. Son objetos que, en efecto, se muestran en un esquema de *exposición comercial*, pero al mismo tiempo, lejos de admirar y maravillar, pueden causar una impresión distinta al grado del repudio. Tal vez, en la obra de Margolles, se cumple de manera cabal lo que Frisby (Picó, 1990) mencionaba en su análisis de Simmel, respecto a que éste vio en la perspectiva estética la legitimización para penetrar en la realidad social. Pero no desde el punto de vista de la publicidad, sino, por el contrario, desde el arte mismo que reflexiona acerca de todos estos tópicos a la vez.

Si hay algo en lo que tanto el arte de Margolles y el de Orozco están de acuerdo, es que ninguno cae en la superficialidad, o en la insipidez de la que Picó hablaba respecto al arte contemporáneo. Sin embargo, aquello lo aparenta, pero, adentrándose en la obra, hay un discurso mucho más profundo, tal como Huyssen (Picó, 1990) comentaba. Estos artistas buscan los espacios, sean institucionales, museísticos, o de mercado, pero lo toman como eso: el espacio donde es posible mostrar lo que se tiene que decir.

Por otra parte, no se busca tampoco presentar obras que *trasciendan* por el impacto que puedan generar en los espectadores (como el caso de Dadá), sino que buscan la *asimilación*, que no el *escándalo* del signo y su resignificación. Y muchas de las veces, ésta queda en la psique de quien observa la obra. Podrían, como Bell (Picó, 1990) menciona, ya no ser las obras de vanguardia que suscitan indignación, pues sí existe una búsqueda innovadora (aunque no desde la innovación por la innovación).

La obra de Teresa Margolles, sin embargo, no es tan fácil de digerir, y en ese sentido, la sensación de distensión no se da de una manera tan simple. El hecho de saber (y haber sentido) la procedencia del agua con la que se realizaron las instalaciones, hace que la distensión permanezca por más tiempo que con cualquier otro tipo de obra, como por ejemplo, *El Beso (Le Bessier)*¹³ de Joel-Peter Witkin, cuya *repulsión* puede desaparecer con dejar de mirar la obra. Aún así, como ya se ha mencionado antes, incluso en una obra como *Ajuste de Cuentas*, lo hedonista y lo decorativo queda completamente de lado (y de hecho, también pueden ser blanco de su ataque). Margolles no habla sólo de la fugacidad y la fragilidad de la vida humana, sino de la sociedad en general. Una sociedad que cobra víctimas anónimas por la violencia en la que se vive y que para la gran mayoría de la gente ya no es extraño de observar a diario. La violencia ha alcanzado un índice de audiencia a nivel global gracias a los *mass media*, y ello de alguna manera hace que quien observe a su vez se haga inmune ante las imágenes que observa en sólo cuestión de segundos y que son fácilmente guardadas en el subconsciente.

Teresa Margolles, como Gabriel Orozco y otros artistas de esta generación, pertenecen a la clase de creadores que conviven con la idea –por demás conceptual- del artista filósofo, como Lyotard (1979) comentara en su momento. Y es obvio que la carga de contenido está estrechamente unida a la forma y los medios que ambos manejan y conocen tan bien.

¹³ *Ibid.*, p. 163

VII. ANÁLISIS DEL COMPORTAMIENTO DE LA OBRA DE OROZCO Y MARGOLLES EN EL SISTEMA DEL MERCADO DEL ARTE.

Es obvio que la obra de Orozco ha tenido mayor *circulación* y presencia dentro del mercado que la de Margolles, estando aquel considerado entre los cien artistas más importantes del mismo (Artfacts.Net, 2008). Es verdad que hay público para todo, y en este sentido, la obra de Orozco, si no más digerible que la de Margolles, no presenta esa estética macabra y tensión cuasi permanente. Pero la artista, sigue llamando la atención y levantando polémica, llegando a donde ha querido llegar, a pesar de ser considerada por algunos como un producto de la Sociedad del Espectáculo que definiera Debord (Espinoza, 2003).

En el caso de Orozco, la obra, en efecto, causa extrañeza (si se quiere desilusión), pero la tensión comienza a aumentar conforme el espectador regresa a ella, y se enfrenta a la discusión que el artista pretende, cuando, de entrada, se enfrenta a su *yo masa* para hacer surgir al *yo individuo*. Pero la diferencia en cuanto al *Hombre unidimensional* de Marcuse, es que el individuo se des-reifica en muchos sentidos. La sociedad unidimensional genera a un ser que se piensa único en una sociedad homogeneizada, un ser reificado que es una cosa bonita y limpia, pero al fin cosa.

Por otro lado, en Margolles, la *crisis de valores* que Picó (1990) comenta como parte del arte postmoderno, se convierte en una *resignificación*, en un repensar en los valores. Es, en un sentido nitszcheano, una manera de tratar de recuperar a los dioses perdidos, que han abandonado a su suerte a esta sociedad cada vez más agitada y nerviosa, como consecuencia de los cambios rápidos y dinámicos que se viven día con día. Margolles muestra el *caos* postmoderno, y la pregunta no se queda únicamente en aquello por lo que el cadáver tiene que pasar, sino en lo que nos espera después de morir. Y no en un sentido teológico. Hoy se comercia con la vida y con la muerte de forma indiscriminada. Los narcos toman vidas por *ajustes de cuentas*, los nacionalistas toman vidas de inmigrantes por *invadir* sus espacios, y así sucesivamente. Las lecturas, de nuevo, pueden llevar a una gran cantidad de reflexiones. El discurso, pues, de esta artista, tiene que ver con la alteridad, cuando el mismo cuerpo se convierte en *el otro*, nuestro propio cuerpo como ser

independiente del espíritu, el alma o lo que sea que haya. En ese sentido, es eso otro, lo corpóreo como materia para modelar y para exponer todo lo que se ha venido desarrollando hasta ahora. Y lo más curioso del asunto es que lo corpóreo –lo cual ya se ha mencionado– no se muestra nunca más que en la mente de quien vive la obra. Tradiciones desde el Renacimiento y el Tenebrismo (en figuras tan disímbolas como Caravaggio o Velázquez), pasando por vanguardias artísticas (Artaud, Bacon) o propuestas más recientes (Klein, Monzoni, Sierra, etc), todo ello está de algún modo involucrado en la obra de Teresa Margolles.

Se tiene, pues, desde este punto de vista, un postmodernismo de resistencia, como el que proclamaba Huyssen (Picó, 1990), aunque aún mal entendido por esa mayoría, o aquella masa que aún permanece inmersa en su vida *estetizada*. Por ello, obras como la de Margolles u Orozco son todo menos *soft*, o simple moda.

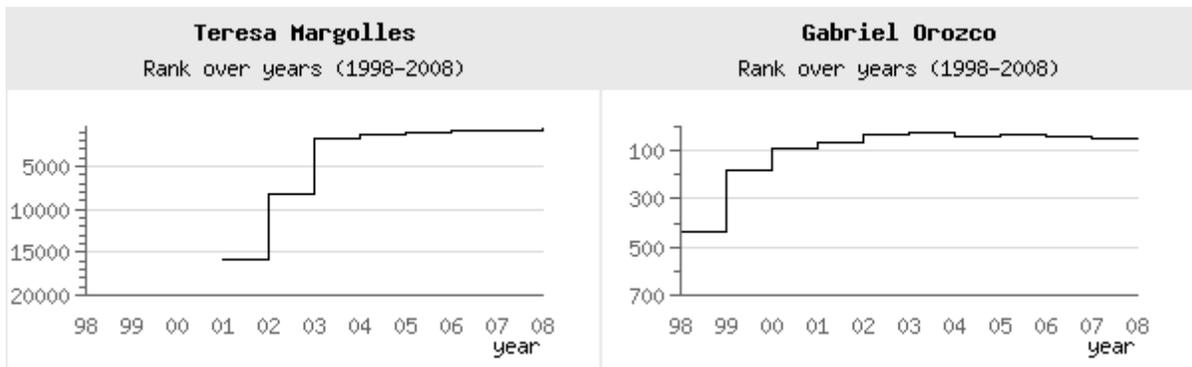
Con todo lo anterior, es posible entender la forma en que la obra de Teresa Margolles y Gabriel Orozco puede ser analizada desde el punto de vista del mercado, en función de las estadísticas de sus ventas y exhibiciones. Gabriel Orozco ocupa el lugar número 56, hasta este año, dentro del conteo realizado por ArtiFacts.net. Teresa Margolles, en cambio, está en el lugar 715. Si se toma en cuenta la explicación anterior, Margolles comenzó a figurar en el *ranking* desde 2001, mientras que Orozco ya empezaba a llamar la atención desde 1998, iniciando en el número 436. En la Tabla puede verse un comparativo entre ambos artistas.

Gabriel Orozco		
Conteo a través de los años (1998-2008)		
Máxima posición en esta década: 24, Mínima posición: 436		
Posición actual: 54		
Año	Posición	Puntos
1998	436	1 756,10
1999	179	6 658,32
2000	92	14 216,57
2001	64	23 804,86
2002	35	35 897,18
2003	24	51 181,55
2004	40	59 694,76
2005	31	76 958,89
2006	44	85 504,09
2007	49	99 166,28
2008	54	103 991,20

Teresa Margolles		
Conteo a través de los años (1998-2008)		
Máxima posición en esta década: 715, Mínima posición: 15751		
Posición actual: 715		
Año	Posición	Puntos
1998	NE	NE
1999	NE	NE
2000	NE	NE
2001	15751	42,91
2002	8268	760,94
2003	1742	5 666,20
2004	1308	8 495,73
2005	991	12 959,53
2006	928	16 157,78
2007	824	21 079,28
2008	715	24 886,37

Tabla 1. Comparativo en el ranking del mercado del arte entre Gabriel Orozco y Teresa Margolles (fuente: ArtFact.net)

Lo anterior se puede observar gráficamente en las Gráficas 1 y 2.

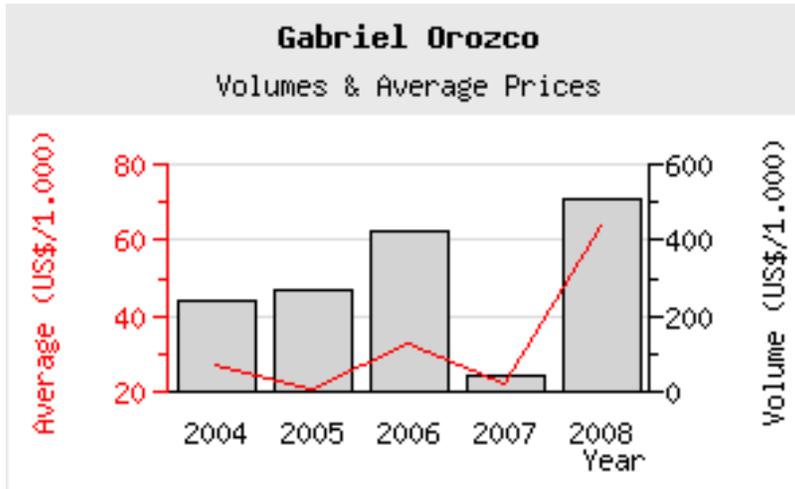


Gráfica 1. Posición de Teresa Margolles en la lista del mercado del arte desde 1998 hasta 2008 (Fuente (ArtFact.net))

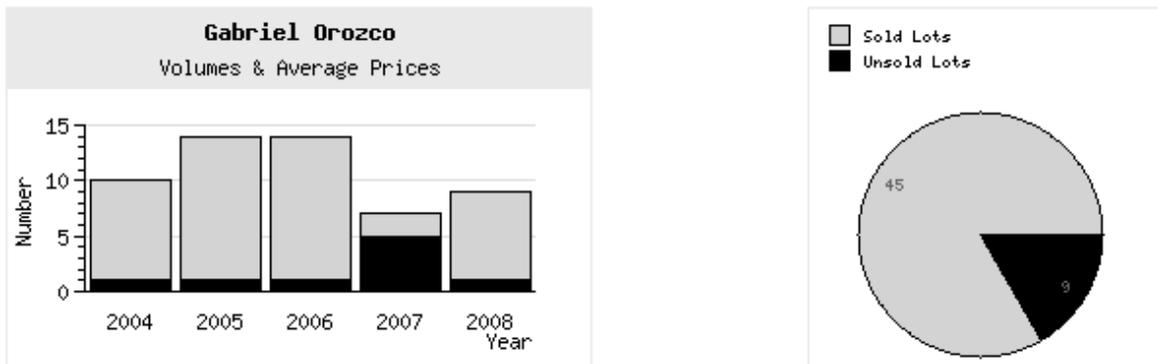
Gráfica 2. Posición de Gabriel Orozco en la lista del mercado del arte desde 1998 hasta 2008 (Fuente (ArtFact.net))

Estos datos, como ya se ha comentado, se obtienen a partir de ecuaciones matemáticas que toman en cuenta distintas variables, entre las que se incluyen, la cantidad (y el tipo) de exposiciones, venta de obra, obra sin vender, lugar geográfico de las exhibiciones, y sobre todo precios. En el caso de Gabriel Orozco es posible observar la

variabilidad de los precios de su obra, lo cual no es posible con Teresa Margolles, dado que ella no ha participado en subastas y su trabajo ha sido básicamente de instalaciones y sobre todo conceptual.



Gráfica 3. Precios promedio y volumen de ventas de la obra de Gabriel Orozco, desde 2004 a 2008. (Fuente: ArtFact.net)



Gráfica 4. Volumen de ventas y precios promedio de la obra de Gabriel Orozco, de 2004 a 2008. (Fuente: ArtFact.net)

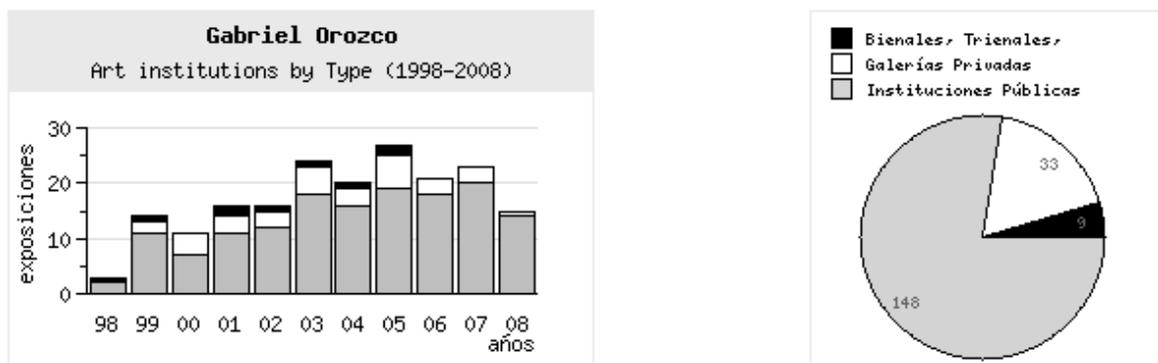
En las Gráficas 3 y 4 se observa la forma en que ha variado el volumen de ventas de la obra de Orozco, que en promedio se mantiene en el interés del mercado. Aunque tuvo una caída de ventas en 2007, donde de un total de 7 lotes, se vendieron sólo 2. Ello hace que de un total de 53 lotes, no se hayan vendido sólo 9, lo cual muestra el grado de aceptación del artista dentro del sistema.

Por otra parte, también se observa cómo el promedio de precios de la obra de este artista se ha ido incrementando con el paso de los años a pesar de la caída de 2007,

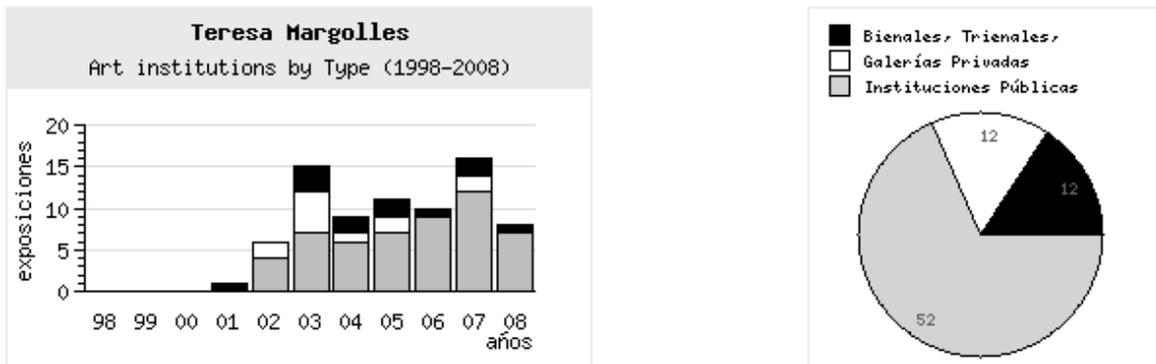
alcanzando un precio promedio de aproximadamente US\$65 000 en lo que va de 2008 –los datos fueron consultados el día 20 de julio de este año-. El volumen de ventas está alrededor de US\$500 000, en el mismo intervalo de tiempo (2004 a 2008). Es decir que, mientras el volumen de ventas y el promedio de precios de la obra de Orozco siga en esa tendencia, continuará siendo rentable, permaneciendo dentro de la lista de los cien mejores artistas.

El caso de Margolles es distinto, ya que como se ha mencionado, ella no tiene participación en subastas o ventas en galerías. Su obra más *comercial*, en todo caso, es *Ajuste de Cuentas*, porque ahí sí existe la idea de que se vendan las piezas, en el entendido de que al consumidor comprenda el origen (y la simbología de ellas).

Ahora bien, en cuanto al análisis de sus exhibiciones, la información se puede observar en las Gráficas 5 y 6.



Gráfica 5. Exhibiciones por tipo desde 1998 a 2008 de Gabriel Orozco. (Fuente: ArtFact.net).



Gráfica 6. Exhibiciones por tipo desde 1998 a 2008 de Teresa Margolles. (Fuente: ArtFact.net)

Es obvio que, en comparación con las exposiciones realizadas por Gabriel Orozco, en el mismo tiempo de análisis, Teresa Margolles tiene menor cantidad. Recuérdese que para el inicio del nuevo siglo, Margolles se separó de SEMEFO iniciando su carrera independiente. Su primera exposición en solitario la hizo en 2001. Las gráficas muestran los valores totales. Tanto Gabriel Orozco como Teresa Margolles han tenido una presencia internacional muy fuerte así como el apoyo de instituciones públicas y galerías privadas, aunque su participación en eventos (bienales, trienales, etc.) también ha sido constante. La Tabla 2 muestra estos datos, con su respectivo valor en porcentaje, de donde se puede sacar mayor información:

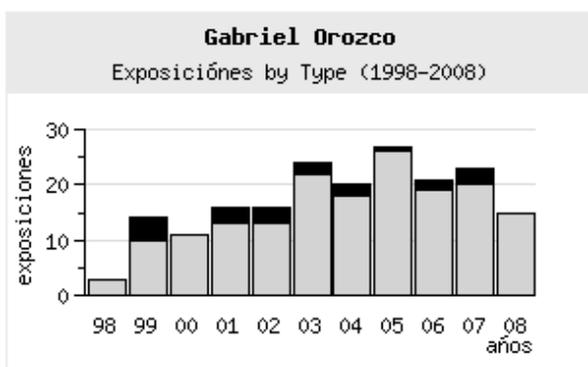
		Bienales, trienales, etc.	Galerías privadas	Instituciones publicas	Total
Gabriel Orozco	No.	9	33	148	190
	%	4,74	17,37	77,89	100
Teresa Margolles	No.	12	12	52	76
	%	15,79	15,79	68,42	100

Tabla 2. Relación de exhibiciones de Gabriel Orozco y Teresa Margolles. (Fuente: ArtFact.net)

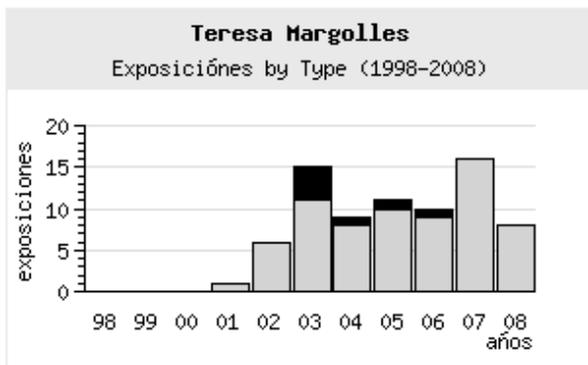
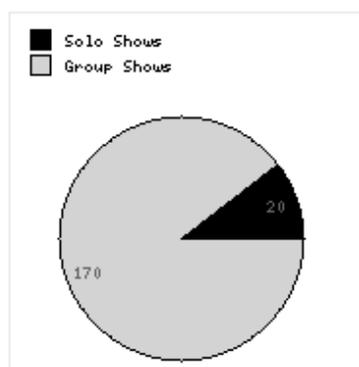
El número total de exposiciones de Teresa Margolles es algo menos de la mitad que el de Gabriel Orozco. Las instituciones públicas han sido las que han apoyado mayormente la carrera de ambos artistas; y en el caso de Orozco, las galerías privadas han puesto mayor atención en su obra. Además, Margolles ha tenido un porcentaje mayor de participación en

eventos como bienales y trienales como en igual medida, ha sido su participación en galerías privadas.

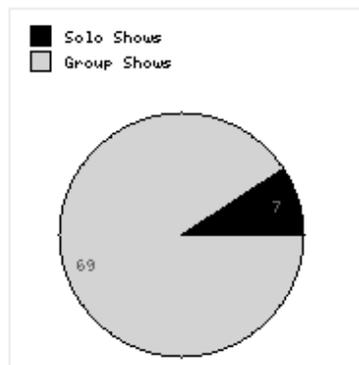
Tanto Teresa Margolles como Gabriel Orozco, coinciden aproximadamente en el porcentaje de exposiciones colectivas y en solitario, como se observa en las Gráficas 7 y 8. Margolles tiene un 9,21% de exposiciones en colectivo (esto es siete desde 2001 hasta 2008) y un 90,79% en solitario (es decir, sesenta y nueve exposiciones en el mismo período de tiempo). Orozco por su parte, tiene un 10,53% en colectivo (veinte exposiciones desde 1998 hasta 2008) y 89,47% en solitario (ciento setenta en el mismo período).



Gráfica 7. Exposiciones por tipo (solo y colectivo) de Gabriel Orozco. (Fuente: ArtFact.net)



Gráfica 8. Exposiciones por tipo (solo y colectivo) de Teresa Margolles. (Fuente: ArtFact.net)



Al final de cuentas, se habla aquí de números en función de lo que los distintos participantes del mercado del arte pueden obtener como ganancia y beneficio. Es de la forma en que Claaßen (2005) comenta, justo a la manera del funcionamiento del sistema capitalista. No importa la obra en sí (claro, habría que pensar en la que se vende en el mercado primario del arte), sino el artista *per se*. La obra, en cierta medida, pasa a segundo

término mientras que esta tenga un valor comercial. Es importante comentar que si un coleccionista se deshace de una pieza de algún artista en particular, la carrera de éste se puede ver seriamente comprometida, así como el valor de la misma (Helguera, 2005). La poética, el contenido, la semántica y toda la teoría del arte (la crítica o el trabajo curatorial) al final terminarían siendo más que un gancho para la venta de la obra dentro de este sistema de mercado. Lo importante es que existen muchas piezas de Orozco en colecciones privadas, lo cual puede percibirse por el volumen de ventas. Y por el tipo de trabajo de Margolles, al menos en las fuentes consultadas hasta ese momento, no existía información de ventas. Se subraya entonces que la presencia de Margolles en el *ranking* se debe sobre todo a su trabajo en exhibiciones, lo cual le ha generado suficientes puntos para figurar al menos en el lugar en el que se encuentra.

Aún dentro de este sistema, si se quiere *banal* o *snob*, hay artistas como Gabriel Orozco y Teresa Margolles que presentan, sin embargo, propuestas donde, desde trincheras distintas, buscan mostrar y entregar algo al público.

VIII. CONCLUSIONES

Volviendo sobre el último planteamiento, queda claro que las formas de acercarse al arte varían en función del interés y los conocimientos de cada individuo. Muchas de las veces, un coleccionista que está interesado en invertir por el estatus y el costo-beneficio, se asesora de expertos en arte y él no necesariamente tiene ninguna formación más allá que la del pasatiempo. Pero, como se dijo, también es verdad que hay coleccionistas que se hacen verdaderos expertos en la obra de determinado artista o período.

Este hecho de que el coleccionista conozca poco o nada de arte no es en realidad nuevo. Ya se ha visto que los príncipes y aristócratas se rodeaban de artistas, literatos y sabios, lo cual engrandecía su ego, como máximos protectores de aquella gente iluminada, y que los hacía más grandes que ellos, pero pocas veces sabían de arte. Aunque esta situación también fue distinta para otros aristócratas, quienes en verdad desarrollaron algo más que una afición y tenían mayor conocimiento, como el caso de los Medici. El *noble amateur*, un fenómeno no sólo de las artes plásticas sino de la música, fue conocido a través de la historia durante el Renacimiento y el Barroco. Puede tomarse por ejemplo el caso del conde checo Jan Antonin Losy z Losimtálu (1643-1721) quien compuso importantes obras para guitarra barroca y era ejecutante de tiorba, así como el conde italiano Ludovico Roncalli (aprox. 1672), o las obras para laúd del emperador Habsburgo José I, no son de manera alguna inferiores a las de compositores profesionales (Hoek, 1977). Otro caso de mecenazgo importante es el del príncipe Leopold Anhalt-Cöthen, quien era también músico y ejecutante y había contratado a Johann Sebastian Bach como maestro de capilla.

En una obra como *Ajuste de cuentas* de Margolles, también se debe considerar que los narcos ostentan y compran obras, en su mayoría *Kitsch*, como una forma de demostrar el poder que les otorga el dinero y la cultura del miedo que han generado en la sociedad. Como una demostración de que tienen gusto por el arte –o *mal gusto*.

Esto da una idea más clara de lo que se mencionaba acerca de los *distintos tipos de consumo* que puede haber. Finalmente es verdad que el artista vive de su trabajo y la relación entre éste y su mercado, aunque ha variado en el tiempo, siempre ha existido. Por

supuesto, hoy dicha relación es mucho más compleja. Ese *objeto sensible*, creación del ser humano, se convierte en un objeto de consumo, cuyo valor estético no es tan importante como el valor comercial. Por eso es que, desde el punto de vista de los críticos al sistema, las obras de arte contemporáneo sólo buscan la originalidad, aún dentro de una vacuidad intrínseca. Ello hace que se abuse del concepto de “todo se vale”, generando obras donde la falta de contenido es suplantada por teorías y críticas que realizan curadores o críticos, no por los artistas. Entonces, aprovechando el sistema del mercado, muchos artistas crean obras, en cierta medida *desaturatizadas* y vacías, pero que generarán al menos miles de dólares gracias a la recepción que tengan. Ello daría la razón a críticas sobre el arte contemporáneo como la de Subirats (2001) que lo ve como una tomada de pelo; o como la de Vargas Llosa (1997), que plantea que el arte contemporáneo es un gran elefante blanco, o como la *caca del elefante*; grande e inútil, pero sobre todo, vacío.

Una de las claves del sistema del mercado (y que tiene que ver con la sociedad capitalista) es la homogeneidad. Se vende obra de determinado artista que pertenece a determinado estilo. De esta forma se asegura la ganancia de los especuladores. Sin embargo, este tipo de prácticas tampoco son recientes. Recuérdese cuando se hablaba que en la zona de los Países Bajos y los países no católicos se vendía la obra en función de su tema, y que de hecho ya se realizaban copias para satisfacer las demandas de determinado género. Ya existía, pues, un sistema de *marketing* y un incipiente mercado del arte.

Las propuestas que aquí se han analizado tratan de reencontrarse con los valores que se han perdido; como decía Picó (1990), resulta lícito porque ambas generan *discusión* y pueden ser confrontadas dentro de esa *pérdida absoluta de los valores*. Es claro también que se ha llegado a la secularización total del arte, aún a pesar de las dos formas de acercamiento de las que se ha hablado antes. En una sociedad donde abundan todos los días noticias de violencia, asesinatos, ajustes de cuentas, existe una inmunización a las imágenes y los hechos, al mismo tiempo que un miedo inherente a ser atacado en cualquier momento, lo cual es debido a ese estado de terror del que Marcuse (1964) hablaba, que obras como la de Margolles pretendan *desinmunizar* antes que comerciar con la muerte. Y desinmunizar significa crear conciencia de que lo que tal vez ocurre a kilómetros de distancia puede también ocurrir más cerca de lo que uno cree. No importa que el agua usada en las

instalaciones esté esterilizada, no importa que sólo sean imágenes o sonidos, el sólo hecho de saber su procedencia hace que el espectador se estremezca.

El arte, como producto de consumo, debe ser novedad y *estar de moda*, de tal forma que el artista no pierda su lugar dentro del *ranking* o sea expulsado del catálogo de una galería. Como producto de consumo que entra en la dialéctica de lo nuevo y lo mismo. Pero contrariamente al mercado normal, el arte no es un bien necesario desde el punto de vista utilitario. Cuando Marcuse (1964) explicaba cómo el sistema científico abordaba todas las áreas de la vida en la sociedad unidimensional, también comentaba que a las humanidades y las artes las hacía a un lado por no ser útiles ni generar un costo-beneficio. No se necesita gente que piense, sino capaz de trabajar, productiva. De ahí la supuesta *inutilidad* del arte. Habría necesidad de pensar que desde los inicios de la Modernidad, en el Renacimiento, precisamente con los mecenazgos, o los primeros consumidores del arte (nobles que querían ser retratados), o en el caso de una obra emblemática como *El Jardín de las Delicias*, donde el Bosco presenta una fuerte simbología con carga filosófica y distintos tipos de acercamiento, y que después de pasar por diversos dueños, fue comprada por Felipe II en una subasta y colocada en el dormitorio del rey. Este tipo de situaciones se dan con el coleccionismo privado en nuestro país; se tienen, como se ha visto, fundaciones que permiten la exposición de la obra, pero al mismo tiempo, la censuran (como la *Herida* de Margolles), o gente como el caso de Carlos Slim (por cierto uno de los hombres más ricos del mundo) que tiene un museo privado, pero abierto al público. Recuérdese a Carrillo Gil, quien tenía obras de Siqueiros hechas exclusivamente para él (por supuesto que el sistema de mercado, tan analizado y estudiado no era exactamente como lo es ahora).

Precisamente por ello, es que Helguera (2005) menciona que para el consumidor profesional, coleccionar es un deporte (una afición). Y esto hace que muchos jóvenes artistas se sientan desilusionados al darse cuenta que el mundo actual del arte no es tan romántico como ellos habían pensado. Pero el propio Orozco (Medina, 2006) comenta, con razón, que el mercado es sólo otro espacio como la calle, el museo, la galería, etc. La especulación y las subastas son sólo parte del espectáculo que tanto gusta a la gente. La galería de Orozco, por ejemplo, no vende a especuladores. Desde su punto de vista, el mercado va más allá de ese espectáculo, y habría que pensar en lo que corresponde a la

manera en que la obra es producida, cuánto se gasta, qué tipo de material se usa y cómo se interviene. Esta actitud política, económica e ideológica de la obra va a determinar el destino de ella, su circulación, su distribución y recepción. Hay pieza cuyas características hacen que su destino final esté dentro del marco institucional o del privado.

Lo cierto es que el mercado del arte ha existido desde siempre y seguirá existiendo y evolucionando conforme las sociedades vayan evolucionando también. Hay, como se ha dicho, propuestas artísticas que se oponen al sistema del mercado. Acciones, obras efímeras, etc., que, como quiera, causan algún impacto tanto en los protagonistas del mercado como en quienes no pertenecen a éste. Estas ideas, inspiradas sobre todo en *Fluxus*, han tenido la finalidad de crear obras de arte que no puedan convertirse en objetos de consumo, pero al final, como Fiori (1998) comenta, el triunfo del capitalismo terminó por devorar la historicidad en el arte, convirtiéndolo en un fenómeno económico tangible. Ya Hegel había percibido, y a su vez aislado, el arte en términos del valor de culto, el cual había llegado a su fin en el momento mismo en que la recién conquistada autonomía anunciaba su disolución ya en curso. La subjetivación que se daría posteriormente en el arte, y que de alguna forma rebajaría los contenidos en función de la forma, liberaría al mismo tiempo las fuerzas productivas de éste.

Una de las marcas más notables de la nueva era estetizante es la frivolidad, así como el hedonismo del individuo narcisista que lo acompaña; la frivolidad debe entenderse, según Fiori, en varias acepciones, por ejemplo; borramiento del sentido (sistema de finalidades), eliminación de la profundidad en un mundo de imágenes idénticas, consagración de la superficie en la apariencia estética, etc.

Ya se ha comentado que las vanguardias artísticas fracasaron al momento que fueron institucionalizadas y sobrecargadas, lo cual era obvio en una sociedad acostumbrada a las innovaciones; esta sobrecarga se notó aún más en la autonomía del arte. Entonces, el hedonismo, que en su momento fuera criticado por teóricos como Daniel Bell, no se convirtió en una extravagancia subversiva, sino realmente en una exigencia del mercado postindustrial (Fiori, 1998). El consumo hedonista de parte de un individuo descentrado en relación con los antiguos valores, configura el control de la sociedad de un lado; y del otro

lado, la liberación cada vez mayor de la esfera privada entregada a un *self-service* generalizado, a la velocidad de la moda, a la fluctuación de los principios, papeles y *status*.

Mientras que para Bürger (Medina, 1998), las neo-vanguardias habían perdido su sentido crítico, Foster refutó la mayoría de sus teorías demostrando que las neo-vanguardias cuestionan creativa y específicamente de forma deconstructiva a las instituciones existentes. Sin embargo, se debe tener en cuenta, según las gráficas estudiadas, que la mayor parte de las exhibiciones, tanto de la obra de Orozco (77,89%) como de Margolles (68,42%) están inscritas dentro del marco institucional. En este sentido, estaría de acuerdo con que dicha crítica no ambiciona un *fin del arte*; aún más, para Foster, la crítica a la “institución” es la deconstrucción de las modalidades de la práctica artística y sus organismos representativos. Y la administración institucional es, de igual forma, una de las características de la postmodernidad, más en un país como el nuestro.

George Maciunas (Medina, 1998) se había declarado en una guerra anti-arte, partiendo de la premisa de que éste es artificial e inútil en la sociedad. Artificial como un producto del hombre, e inútil porque no produce costos-beneficio y no es necesario para la supervivencia. Y aún antes, Van Doesburg había comentado hacia 1928, que todo se empezaba a hacer con una tendencia a la estetización total de los productos de consumo, toallas, pijamas, etc., todo diseñado artísticamente (Medina, 1998).

¿Qué es pues lo que se pretende abolir? ¿El arte o la estetización de la vida? Ésta que a la vez inmuniza hacia la recepción del arte mismo. Aquello que el proyecto de la Modernidad, a su vez, lo hace a un lado por “inútil”.

Lo cierto es que el arte no es inútil como lo pretenden muchos de los defensores del proyecto moderno (y herederos de Habermas). Las propuestas como las de Gabriel Orozco y Teresa Margolles, más que pertenecer a la institución del espectáculo, pretenden enfrentar al espectador consigo mismo, lo cual no es nunca, ni sencillo, ni todo el mundo puede aceptar. Su discurso, por demás distinto, se inscribe dentro del postmodernismo de resistencia, aquel que va más allá del hedonismo, pero que usa los medios en los que pueda desenvolverse para mostrar lo que tiene que decir. Ya Marcuse (1964) había puesto en

relieve la función cognitiva y liberadora del arte, siempre y cuando pueda denunciar y transformar la conciencia en una razón posttecnológica.

La función cognitiva del arte no sustituye a la filosofía en el descubrimiento de lo que debiera ser. La diferencia es que el arte permite la apariencia sensible del concepto y por eso experimenta la realidad como algo a transformar en su materialidad, este privilegio se debe al lenguaje artístico, que implica ya una subversión de la realidad que permanece oculta (López, 2000).

La utilidad del arte va más allá del objeto de consumo, ya de por sí fetichizado y especulativo. Es cierto que existe el arte del conformismo y que permanece dentro de este sistema de mercado, con sus reglas y estereotipos; pero también hay artistas que crean sus propias normas dentro del sistema, o al menos así lo apunta Orozco (2006) cuando habla del *mainstream*.

En México el arte es visto como algo demasiado intelectual y alejado del pueblo. Aunque los museos son mucho más baratos que en otras partes del mundo, el interés por el arte es mínimo. Se puede mostrar una nueva marca de zapatos deportivos con diseño *alla* Frida Kahlo, y se venderán estupendamente aún con la carga *Kitsch* que tiene. Así como las bolsas del mercado con la cara de Kahlo y que quienes las portan se sienten conocedores.

Falta aún mucho por hacer en función el arte, sobre todo hoy cuando las propuestas son tantas y tan contradictorias. El arte, finalmente, debe continuar tratando de cambiar la conciencia de hombres y mujeres que quieran transformar su realidad. Como López (2000) dice, el arte debe cumplir su función transformadora sin dejar de ser arte.

LITERATURA CITADA

- Adorno T W y Horkheimer M. Dialéctica del Iluminismo, 1947. Texto bajado de www.philosophia.cl/Escuela de filosofía Universidad Arcis.
- ArtFacts.Net 2005. "Artists Ranking. Explanation of the system". ArtFacts.Net.
- Bauman Z. 2001. La postmodernidad y sus descontentos. Ediciones Akal. España.
- Baudrillard, J. 1978. "La precesión de los simulacros. Cultura y sociedad".
- Buchloh, B. 1996. "Gabriel Orozco: La escultura de la vida cotidiana". Textos sobre la obra de Gabriel Orozco. p. 33. Turner/Conaculta. México, 2005.
- Buchloh, B. 1998. "Entrevista a Gabriel Orozco". Textos sobre la obra de Gabriel Orozco. p. 85. Turner/Conaculta. México, 2005.
- Birnbaum, D. 2000. "Orozco en la playa". Textos sobre la obra de Gabriel Orozco. p. 135. Turner/Conaculta. México, 2005.
- Borràs, M. 2003. "México, Identidad y Ruptura".
<http://www.fundacion.telefonica.com/at/mexico/paginas/02.html>
- Ceballos, M. 2006. "Coleccionismo, el disfrute y el sufrimiento por el arte". Texto bajado de <http://www.sintesisdigital.com.mx/pculturatodas.php?id=2069>.
- Claaßen, M. 2005. "Operating system art world". ArtFacts.Net Ltd.
- Danto A. 2002. La transfiguración del lugar común. Editorial Paidós. España.
- Danto A. 2001. Después del fin del arte. Editorial Paidós. España.
- De la Villa, R. 2007. "Teresa Margolles, el morbo del lujo". Texto bajado de: http://www.elcultural.es/Historico_articulo.asp?c=22016.
- Del Alisal, E. 2005. "Arte y mercado. Una aproximación". Texto bajado de www.gestioncultural.org.
- Del Conde, T. 1994. "Historia mínima del arte mexicano del siglo XX". Texto bajado de <http://www.arts-history.mx/artmex>.

Debord G. 1967. "La sociedad del espectáculo". Texto bajado de <http://www.sindominio.net/ash/espect.htm>.

Díaz- Guardiola, J. 2007. "Teresa Margolles: «Convertiré la galería en un mausoleo»". Las Artes y las Letras. Artículo bajado de <http://www.abc.es/abcd/noticia.asp?id=8473&num=824&sec=36>.

Eco U. 1964. Apocalípticos e Integrados. Editorial Lumen. México, 2004.

Espinosa, E. "Las aboliciones de Semefo". XXI Coloquio Internacional de Arte Moderno. p 621. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. México.

Espinosa, E. "El realismo conceptual de Teresa Margolles". Artículo bajado de: <http://www.arte-mexico.com/egurrero/TeresaMargolles/texto.htm>.

Espinoza, A. 2003. "Estética Macabra". Artículo bajado de http://www.artte.com/arteria.asp?cve_texto=140.

Fiori, O. 1998. "¿La abolición del arte o del proyecto Moderno?". XXI Coloquio Internacional de Arte Moderno. p 423. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. México.

Fernández, J. 1952. "Arte Moderno y Contemporáneo de México". Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 2001.

Gombrich, E. 1960. Arte e ilusión. Debate. Madrid. 1998.

Hauser, A. 1962. Historia Social del Arte y la Literatura. DeBolsillo. España, 2005.

Helguera, P. 2005. Manual de estilo del arte contemporáneo. Tumbona Ediciones. México.

Híjar, A. 2007. Frentes talleres y Coaliciones y Talleres, Grupos visuales en México en el siglo XX. Editorial Juan Pablos, México.

Hoek van J. 1977. Polifonía y guitarra en la música antigua. Ricordi Americana. Buenos Aires.

Huyghe, R. 1967. El Arte y el Hombre, Vol. 1. Palas, España.

Kandinsky, W. 1979. Lo espiritual en el arte. Premia Editora. Quinta Edición. México, 1989.

- López, A. 2005. "El desarraigo de la virtud: México y la deslocalización del arte en los años 90". Revista de Occidente. 285:22.
- López, M. 2000. El arte como racionalidad liberadora. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid.
- Lorenzo, A. 2006. "Teresa Margolles: artista de la resurrección. Tumbas sobre la tierra". Artículo bajado de: <http://analialorenzo.blogspot.com/2006/04/teresa-margolles.html>.
- Lytotard, J. 1979. La condición posmoderna. Rei, México, 1990.
- Maak, N. 2005. "Momento mori. Del culto al cuerpo y de la cultura al placer". El interpretador. Artículo bajado de <http://www.elinterpretador.net/17NiklasMaak-MementoMori.htm>.
- Manrique, J. 2000. Arte y artistas mexicanos del siglo XX. CONACULTA. México.
- Marcuse H. 1964 El hombre dimensional. Editorial Ariel. Barcelona, España, 2001.
- Medina, C. 1998. "George Macuinias: El Antikant: Notas sobre el proyectos anti-artístico de Fluxus (1961-1966)". XXI Coloquio Internacional de Arte Moderno. p 653. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. México.
- Medina, C. 2000. "El caso Orozco". Reforma, México.
<http://www.geocities.com/cmedin/critreforma/orozco.html>
- Minera, M. 2003. "Voces en el concierto, arte contemporáneo en México". Letras Libres. 50:24.
- Minera, M, 2006. "Conversación con Gabriel Orozco". Letras Libres. 96:84.
- Moya, M. 2001. "La originalidad en el arte. Aproximación al concepto de Hauser". Islas 43(129):95.
- Nesbit, M. 2000. "Molly Nesbit, Benjamin H. D. Buchloh y Gabriel Orozco conversan en la ciudad de México, 2000". Textos sobre la obra de Gabriel Orozco. p. 155. Turner/Conaculta. México, 2005.
- Nungensser, M. 2003. "Via the Dead to Life". Artículo bajado de <http://www.culturebase.net/artist.php?1013>.
- Orozco, G. 2001. Conferencia. Textos sobre la obra de Gabriel Orozco. p. 183. Turner/Conaculta. México, 2005.

Piccini M. et al. 2000. Recepción artística y consumo cultural. "Fundamentos de la Discursividad". Raúl Dorra. p. 59. Ediciones Casa San Pablos.

Polidori A. 2007. "La Herida de Teresa de Margolles". Réplica 21. Texto bajado de : http://www.replica21.com/archivo/articulos/o_p/530_polidori_margolles.html.

Picó, J. 1988. Modernidad y Postmodernidad. Alianza Editorial, 1990.

Ramos, S. 1951. El perfil del hombre y la cultura en México. Espasa-Calpe Mexicana. XIV edición. México.

Roblest, A. 2005. "A manera de esbozo: Teresa Margolles". Artículo bajado de <http://lengualengua.blogspot.com/2005/05/manera-de-esbozo-teresa-margolles.html>.

Sánchez Vázquez, A. 1970. Estética y Marxismo. Tomo 1. Editorial Era. México.

Santisteban, R. 2004. "El arte revulsivo de Teresa Margolles. Agua de cadáver". La insignia. Texto bajado de http://www.lainsignia.org/2004/enero/cul_068.htm.

Schara, J C, 1997. Métodos, Técnicas y Reglamentos para la elaboración de tesis de grado. Cuadernos de Investigación San Rafael UVM. México.

Schara, J C, 2001. Carlos Cruz Diez y el Arte Cinético. Arte e Imagen/Conaculta. México.

Schara, J C, 2008. Jesús Rafael Soto y el Arte como emoción y conocimiento. Cuadernos de Investigación. Universidad Autónoma de Querétaro. México.

Springer, J M. 2001. La noche de las piezas. Exposición de Gabriel Orozco. Revista Electrónica Réplica 21. http://www.replica21.com/archivo/articulos/s_t/051_springer_orozco.html

Subirats, E. 2001. Culturas virtuales. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid, España.

Temkin, A. 1999. "Fotogravedad". Textos sobre la obra de Gabriel Orozco. p. 127. Turner/Conaculta. México, 2005.

Tostado, C. 2003. "Voltear a ver". Letras Libres. 50:18.

Varios autores. 1982. Enciclopedia universal de la pintura y la escultura. Ed. Sarpe. Madrid.

Varios autores, 1991. Enciclopedia del arte. Garzanti-Ediciones B. Barcelona.

Vargas Llosa, M. 1997. "Caca de elefante". Texto bajado de:
http://www.latinartmuseum.com/mario_vargas_llosa.htm.

Velázquez, A. 2007. "Teresa Margolles. Proyecto para Ecatepec: Herida, 2007". Réplica 21. Texto bajado de http://www.replica21.com/archivo/articulos/u_v/522_velazquez_margolles.html.

Sitios Web consultados:

Los siguientes sitios web fueron consultados entre agosto de 2007 y mayo de 2008.

<http://analialorenzo.blogspot.com/2006/04/teresa-margolles.html>

<http://lengualengua.blogspot.com>

<http://www.abc.es/abcd/noticia.asp?id=8473&num=824&sec=36>

<http://www.arte-mexico.com/egurrero/TeresaMargolles/texto.htm>

<http://www.arteymercado.com/artesociedad.html>

<http://www.artfacts.net/>

<http://www.arts-history.mx/artmex>

http://www.artte.com/arteria.asp?cve_texto=140

<http://www.ccm.com.mx/>

<http://www.culturebase.net/artist.php?1013>

<http://www.elaleph.com>

http://www.elcultural.es/Historico_articulo.asp?c=22016

<http://www.elinterpretador.net/17NiklasMaak-MementoMori.htm>

<http://www.fundacion.telefonica.com/at/mexico/paginas/02.html>

<http://www.gestioncultural.org>

<http://www.geocities.com/cmedin/critreforma/orozco.html>

<http://www.imageandart.com/arte.html>

<http://www.lainsignia.org/>

http://www.latinartmuseum.com/mario_vargas_llosa.htm

<http://www.philosophia.cl/Escuela de filosofía Universidad Arcis>

<http://www.replica21.com>

<http://www.sindominio.net/ash/espect.htm>

<http://www.sintesisdigital.com.mx/pculturatodas.php?id=2069>

<http://www.wikipedia.com>

APÉNDICE

REPRODUCCIONES DE ALGUNAS OBRAS COMENTADAS.



Imagen 1. Gabriel Orozco, Piedra que cede, 1992



Imagen 2. Gabriel Orozco, la DS, 1993



Imagen 3. Gabriel Orozco, Hasta encontrar otra Amarilla Schwalbe, 1995



Imagen 4. Gabriel Orozco, La extensión del reflejo, 1996



Imagen 5. Gabriel Orozco, Carta Blanca, 1999

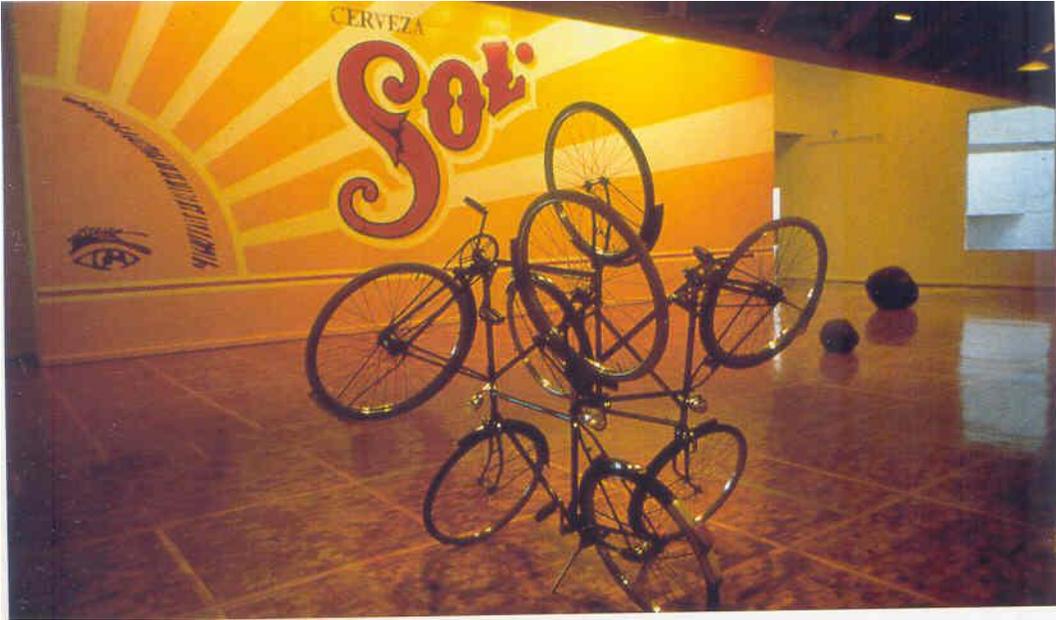


Imagen 6. Gabriel Orozco, Mural del Sol, 2000



Imagen 7. Teresa Margolles, Entierro, 1999



Imagen 8. Teresa Margolles, Lengua, 2000



Imagen 9. Teresa Margolles, Papeles, 2003



Imagen 10. Teresa Margolles, En el aire, 2003



Imagen 11. Teresa Margolles, Llorando, 2004



Imagen 12. Teresa Margolles, Catfalco, 2005



Imagen 13. Teresa Margolles, Herida, 2007



AJUSTE DE CUENTAS 11

Averiguación Previa

Municipio de Navolato. 30 de julio de 2007 a las 20:35 h.
Hombre de 25 años fue asesinado de carro a carro cuando circulaba por la carretera. Durante el ataque, las dos unidades se volcaron y resultó lesionada una mujer que viajaba con el supuesto agresor, el cual logró huir.
El joven falleció de un balazo en el tórax cuando era atendido en el hospital general.
Dio fe el Ministerio Público de Navolato.



AJUSTE DE CUENTAS 13

Averiguación Previa

Los Mochis. 3 de junio de 2007 a las 9:55 h.
Hombre de 42 años fue ejecutado a 300 metros de una caseta de vigilancia mientras conducía camioneta Cheyenne, por un grupo de desconocidos.
De los hechos dio fe el representante de la Agencia del Ministerio Público especializada en homicidios dolosos quien ordenó que el cadáver fuera a traslado al Servicio Médico Forense, (SEMEFO) mientras que peritos de la P.G.J. recogieron 20 casquillos de calibre 7.62 mm. y 9 mm., una cachucha negra y un rosario.

AJUSTE DE CUENTAS 15

Averiguación Previa

Eldorado. 14 de julio de 2007 a las 9:10h.

Hombre de 34 años, agente de la Policía Municipal, fue emboscado y ejecutado cuando circulaba en su vehículo por la carretera Culiacán-Eldorado por un grupo de gatilleros.

Falleció a consecuencia de múltiples heridas en cabeza, tórax y abdomen.

El agente del Ministerio Público de Eldorado dio fe al deceso mientras que peritos levantaron 30 casquillos percutidos por AK47 (Cuerno de Chivo) y AR15 así como 45 mm.



Imagen 14. Teresa Margolles, Ajuste de cuentas, 11, 13 y 15; 2007



Imagen 15. Joel-Peter Witkin, Le Besier; 1982