



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes
Depto. de Teoría de las Artes

ZAPATOS DE POLVO DE DIAMANTE:

La condición posmoderna de la cultura en Fredric Jameson.

**Tesina para optar al grado de Licenciatura
en Artes con mención en Teoría e Historia**

ISABEL CÁCERES SÁNCHEZ

Profesor guía:
Sergio Rojas C.

Santiago, Chile

CONTENIDOS

Preliminares	iii
INTRODUCCIÓN: <i>De la experiencia moderna y posmoderna</i>	1
Parte I.	
LA CUESTIÓN METODOLÓGICA EN JAMESON	
1. Una pauta cultural: el posmodernismo	7
2. "Ideología de las formas"	11
3. Función social	13
Parte II.	
DE LO CULTURAL A LO SOCIAL	
1. El concepto de autonomía en la posmodernidad	18
2. La realidad del capitalismo	22
3. La noción de industria cultural	26
Parte III.	
LA VERDADERA CULTURA DE LA IMAGEN	
1. El dispositivo tecnológico y el entorno posmoderno (De Benjamin a Jameson)	32
2. Destino ideológico	39
Parte IV.	
CONFIGURACIONES FINALES DE LO POSMODERNO (A modo de conclusión)	
1. Lo <i>post</i> -moderno	43
2. El arte posmoderno. Planteamientos en torno a lo social y la imagen	50
BIBLIOGRAFÍA	63

Presentación

Este trabajo trata principalmente sobre la cultura. La inquietud no parte de hace poco, la verdad es que fue un largo camino. Al tratar de trazar la condición posmoderna nació la idea de presentar el concepto de posmodernidad en Lyotard, Habermas y Jameson. En el camino surgieron muchas cosas, a nivel personal y académico, que determinaron acotar mi trabajo a un único autor: Jameson, y a un sólo tema: la condición de la cultura en la posmodernidad. De hecho, más tarde consideré que Lyotard no habría sido muy interesante, pues su idea de posmodernidad nace de un libro que él mismo desprestigia como uno de los más malos que ha escrito (*La condición posmoderna*). Pero, no tan sólo por eso, sino porque, finalmente, si bien su idea de posmodernidad fue inaugural, no bastaba para dar paso a una condición cultural que era definitivamente a lo que yo quería llegar. Por otro lado, si bien Habermas explica muy bien el sentido posmoderno, habla muy poco del contexto de la posmodernidad. Habermas presenta más bien las relaciones entre las posiciones neoconservadoras al respecto como una mala forma de interpretar la realidad, pero no nos llevaba muy adelante. Así, Jameson quedó por descarte y descubrí un potencial para desarrollar; después de leer algunos textos de Marx, claro, porque fue aquella lectura, finalmente, la que me llevó a comprender el sentido de *lógica del capitalismo* y de *modos de producción*. Sí, porque Jameson es llamado *neomarxista*, por su concepción del posmodernismo que aquí se expone, aunque brevemente. Los cuatro capítulos, junto a su introducción, estuvieron pensados para corresponder a una hipótesis sugerida por Jameson sobre la expansión de lo cultural a lo social. Si bien este texto carece de los más relucidos ejemplos, ajusta en gran medida los temas bibliográficos a esta hipótesis de Jameson. En este trabajo ha pasado tiempo y dedicación, entre esto y lo otro el concepto de posmodernidad fue cada vez menos nebuloso y mi conciencia más clara. Claro que, a decir verdad, han quedado más dudas que certezas, de hecho, creo que el camino no ha concluido aquí; esto es el comienzo, un largo comienzo para empezar a despejar dudas y complicar certezas. Si este mandato ha servido para algo, creo que ha sido para eso.

Agradecimientos.

Agradezco, en primer lugar a mis padres por su total entrega en mis épocas de estudios, por su apoyo incondicional, sus consejos y su cariño. A mi familia eterna. A mi nueva familia. A los amigos que sabiamente ayudaron con su voz y experiencia para seguir adelante en esta tarea. A Emilia por su voluntad y sapiencia emocional. Agradezco muy especialmente la posibilidad de estas líneas a un hombre muy sabio, risueño, paciente y compañero de la vida. Y por último, agradezco sinceramente a mi profesor por guiar mis inquietudes y también mis complejos. Eternamente gracias.

INTRODUCCIÓN

De la experiencia moderna y posmoderna

La modernidad había encontrado, como definición, su lugar común en la experiencia de lo nuevo. Dicha experiencia, expresada a menudo como paisaje de lo moderno, se manifestaba a través del fulgor de la moda, de las innovaciones del hierro, del ferrocarril, de la experiencia de la mercancía puesta en los *pasajes* y en general de todo el desarrollo técnico e industrial que había modificado el entorno de los hombres hacia el siglo XIX. Todas estas descripciones materiales de ese momento llevan consigo la experiencia que recrea lo moderno. Así lo describió Walter Benjamín, centrado en París, a través de sus transformaciones materiales y manifestaciones espirituales. Pero aún allí, en ese espacio, el conjunto de imágenes declaradas alrededor de los nuevos medios de producción se mezclaban con su estadio anterior. Benjamín nos dice:

A la forma de los nuevos medios de producción, en el comienzo dominada aún por la de los antiguos (Marx), corresponden en la consciencia colectiva imágenes en las que lo nuevo se interpenetra con lo viejo.¹

La interpretación general sostiene que la modernidad incluye lo premoderno o por lo menos sus imágenes, de modo que integra tanto la experiencia de lo nuevo como su precedente, lo viejo. La experiencia de ello se manifiesta como dicotómica y hace posible el nacimiento de la modernidad.

¹ Benjamin, Walter: "París capital del siglo XIX", en: *Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1980, pág. 175.

(...) el público moderno del siglo XIX recuerda todavía cómo es la vida espiritual y material en un mundo que no es moderno. Las ideas de modernización y modernismo surgen y se desarrollan a partir de esa dicotomía interna, esa sensación que proviene de vivir en dos mundos al mismo tiempo²

Por lo pronto, la experiencia posmoderna se prefigura como un entorno absolutamente modificado, cuya base se encuentra en el estadio económico de capitalismo tardío, al que corresponde un proceso de posmodernización que se distingue ya no por la presencia de la industria, la máquina o *las iluminaciones a gas* -tomando una ilustración de Benjamin- como en la modernidad. Se trata, más bien, del uso de tecnologías cibernéticas, y también nucleares, que han de extender y tender un tipo diferente de relaciones y experiencias con el entorno cotidiano. Pero, además, y sobre todo, parte de esta experiencia lo constituyen los aparatos y mecanismos de reproducción de imágenes y las tecnologías de la comunicación, lo que Jameson llamará “tecnología de producción y reproducción del simulacro”. Podríamos decir que ya no se trata tan sólo de la dialéctica entre lo nuevo y lo viejo, o entre la ciudad y el campo, sino que en la posmodernidad la “conciencia colectiva” corresponde al consumo constante de imágenes provenientes de distintos espacios geográficos, que encuentran su lugar en la industria publicitaria y en la industria cultural exacerbada al continuo cotidiano. Si la modernidad se identifica con lo nuevo, la posmodernidad encuentra su lugar común en la experiencia de la imagen.

Pero no querríamos confundir que lo nuevo no tuvo, o no tiene, su propia constitución en la imagen, o, al revés, que la imagen acontece sin novedad en la posmodernidad. En realidad, el sentido definitivo que supone la diferencia de

² Berman, Marshall: “Brindis por la modernidad”. En *El debate modernidad y posmodernidad*, Nicolás Casullo (editor), Buenos Aires, El cielo por asalto, 1995, pág. 69. Jameson piensa que este contexto moderno se puede explicar mejor haciendo alusión a un estado de modernización incompleta, que se puede expresar mucho mejor en la experiencia simultánea entre la metrópolis y la provincia. Para Jameson, lo que dinamiza la noción de lo moderno se encuentra vertido en la experiencia de estas dos “temporalidades distintas: la de la nueva gran ciudad

experiencias que intentamos, entre modernidad y posmodernidad, aparece en el espacio que señala el tipo de relación de estas experiencias -lo nuevo y la imagen- en su propio tiempo. Pues, y siguiendo con la cita de Benjamin, la modernidad obtenía del impulso de lo nuevo la conciencia radical de estar viviendo un presente cargado de futuro, y ese futuro se prevé cualitativamente mejor –idea de progreso-, es la presencia anticipada de otra época en cada nuevo adelanto y, sobre todo, la capacidad de imaginarse en lo nuevo el porvenir, Benjamin nos dice: “Sus experiencias, depositadas en el inconsciente colectivo, engendran en su interpenetración con lo nuevo las utopías que dejan su huella en mil configuraciones de la vida, desde edificios duraderos hasta modas fugaces”³. La modernidad fue concebida en términos de historia como movimiento progresivo, de modo que lo nuevo aquí aparece como su fundamento.

Tal vez lo que distingue la experiencia posmoderna es que la novedad en el momento de su emergencia se diluye. Esto es, no hay nada allí que la relacione temporalmente con el presente o el futuro, sin que éste se prevea ya en términos cuantitativos. Aquí la novedad es nada más que el efecto de una readecuación de progresos técnicos que en nada tiene que ver con un estado de conciencia colectiva utópica con lo nuevo, ni con la conciencia de presente, ni de tiempo histórico. Más bien, la posmodernidad comienza a figurarse como una época en que la propia experiencia con la imagen y la mediatización de lo real, además de ser cotidiana y persistente, convive con la novedad, pero se demuestra como deshistorización de la experiencia. En efecto, para Jameson, en el contexto posmoderno de la realidad simulada, de una época en que el consumo como tal lo constituye la imagen, existe una relación esquizofrénica de la historia. La experiencia queda reducida a la contingencia de la materialidad de lo nuevo y de la imagen, sin relación de sentido entre sí, Jameson nos dice,

industrial y la del paisaje campesino”. Jameson, Fredric: *Una modernidad singular*, Barcelona, Gedisa, 2004, pág. 124.

³ Benjamin, Walter: “París, capital del siglo XIX”, en: *Iluminaciones II*, op.cit., pág. 175.

“Al romperse la cadena de sentido, el esquizofrénico queda reducido a una experiencia puramente material de los significantes o, en otras palabras, a una serie de meros presentes carentes de toda relación en el tiempo”⁴. Hay un sentido de lo nuevo que ha perdido su fundamento en la posmodernidad: la capacidad de relacionarnos con nuestro propio presente e imaginar el futuro, ese *sentido* es un sentido utópico. Nos enfrentamos a la pura materialidad de la imagen, “Vivimos en una de las épocas más historicistas, saturadas de información histórica de todas las culturas del mundo, y con alusiones e imágenes históricas que, incluso tienden a oscurecer nuestra familiaridad con nuestro propio presente”⁵. Esto tiene una completa relación con las condiciones de informatización y el modo de relacionarnos con la propia historia, y, sobre todo, con la imagen en la época posmoderna.

De esta experiencia arranca la visión sobre la posmodernidad en Jameson. Nosotros hablaremos de su particular hipótesis al respecto, la que nos habla sobre la condición de la cultura en la posmodernidad. Jameson considera que la cultura se ha transformado en el contexto del capitalismo tardío, entrando en una “prodigiosa expansión” al espacio de lo social o, en realidad, al lugar de la reproducción social, de un modo original al punto que “ya todo se ha convertido en cultura”. Esta hipótesis se encuentra enclavada en la comprensión del modo de producción de capitalismo tardío y sus procesos de penetración e intensificación de su modo de producción. En este modo de capitalismo (una amplificación de los contenidos del capitalismo clásico) la cultura se ha vuelto coextensiva a la sociedad de mercado en tanto que ha *reificado* los significados y/o referentes de la cultura, sometiéndolos a la ley de intercambio, dejando sólo significantes y simulacros. La cultura se ha puesto a disposición a través de los procesos de informatización, de los medios de comunicación de masas,

⁴ Jameson, Fredric: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona, 1995, pág. 64.

⁵ Jameson, Fredric: “La utopía de la posmodernidad”, en: *Seminario utopía(s)*, Santiago, Chile, 1993, pág. 349

expandiendo las categorías de la industria cultural en una estetización de la cultura.

Desde el enunciado hipotético de la expansión de lo cultural a lo social de Jameson tenemos las complejidades de qué sea propiamente cultural y qué sean elementos de la reproducción social. Pues, en esta indistinción, lo que ha sucedido es que la propia imagen se ha sometido a la lógica económica en el capitalismo tardío; la cultura está a favor de una cultura de la imagen, en la publicidad, en el show televisivo, las modas étnicas, el cine hollywoodense de “series B”.

Nuestro objetivo principal plantea tratar la hipótesis de Jameson, de lo cultural como expandido a lo social, como una condición fundamental de la cultura en la posmodernidad. Desde algunos comentarios bibliográficos del autor, trataremos de organizar y explayar una explicación de los contenidos sugeridos y de concebir ciertas conclusiones finales. Antes bien, la hipótesis del propio autor no parte aisladamente, sino, en realidad, como contexto del análisis del posmodernismo como lógica del capitalismo tardío al que debe, de alguna u otra forma, la cualidad de su argumento sobre la posmodernidad. Así nuestro texto se organiza de la siguiente forma. La primera parte relata las consideraciones metodológicas de la tesis sobre el posmodernismo como pauta cultural del capitalismo tardío de Jameson, lo que nos lleva a concebir las revelaciones y relevancias del posmodernismo (a través de la figura del *pop*) para una hipótesis de la mutación de la cultura, a través de la concepción de la *ideología de las formas*. La segunda parte se refiere al relato sobre el capitalismo tardío y la mutación cultural como explosión hacia lo social. En este capítulo se traza el “tal vez” nunca tan explícito paso de lo cultural a lo social, en un concepto clave en torno a los planteamientos marxistas que es el de autonomía, el que se expondrá a través de su consideración moderna y posmoderna, para terminar, luego, en la noción de *industria cultural*. En la tercera parte se revisan los relatos sobre la pérdida de la autonomía estética o

cultural alrededor de los sistemas tecnológicos de masas. Veremos el desarrollo tecnológico en los discursos de Benjamin y, en lo sucesivo, lo que se relaciona con la cultura de la imagen y los niveles de emparejamiento de vida (cotidianidad) e imagen. Es decir, la segunda y tercera parte tratan sobre cómo lo cultural se ha vuelto más codificado y a la vez más ideológico. La última parte es sobre algunas consideraciones finales de la discusión, que son en realidad conclusiones, acerca de la cultura en la posmodernidad, a través de lo que se ha considerado como *post* por Lyotard y Habermas, y desde luego la concepción de Jameson. Además en esta sección volvemos sobre algunas preguntas primordiales sobre el arte que se encuentran en la primera parte, a partir de las cuales se revisan algunas dimensiones discursivas de obras más contemporáneas.

I

LA CUESTIÓN METODOLÓGICA EN JAMESON

Una pauta cultural: el posmodernismo

El análisis que realiza Jameson sobre el posmodernismo se instala en una lectura que considera a las producciones culturales como síntomas o expresiones estructurales de la sociedad. La concepción de este enunciado principal se basa en el concepto marxista de *modos de producción*, cuyo eje central se obtiene de la noción de producción⁶. Para Marx el hombre conduce su existencia produciendo materialmente lo que le es necesario vivir. El modo como los hombres producen materialmente refleja o “coincide” con lo que los hombres son, determinando con ello una “fase del desarrollo social”, o, una etapa histórica⁷. Es así como para Marx el estudio de la historia del hombre se debe comprender a través del qué producen y del cómo producen, esto es, de su modo de producción, o, en otras palabras, en conexión con “la historia de la industria y el intercambio”⁸. Nuestro enunciado sobre la relación entre las producciones culturales y la estructura social, tiene su base en los modos de producción y constituye, por lo tanto, una relación en términos históricos:

(...) historia, concebida ahora en su sentido más vasto de secuencia de modos de producción y de la sucesión y el destino de las diversas formaciones sociales humanas, desde la vida prehistórica hasta lo que la lejana historia futura nos tenga deparado⁹

⁶ Jameson habla sobre marxismo y posmodernismo en: Jameson, Fredric: “Marxismo y posmodernismo”, en: *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*, Buenos Aires, Manantial, 2002, pág. 55-75.

⁷ Marx, Carlos; Engels, Federico: *Grundrisse. Lineamientos fundamentales para la crítica de la economía política 1857-1858 I*, trad. Wenceslao Roces, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, pág. 2.

⁸ Marx, Karl; Engels, Fredric: *La ideología alemana*, Barcelona, L'Eina, 1988, pág. 25 y ss.

⁹ Fredric, Jameson: *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, trad. Tomás Segovia, Madrid, Visor, 1989, pág. 61.

Ahora bien, la comprensión entre producciones culturales y estructura social debe la siguiente aclaración. El estudio de la totalidad de la sociedad contiene además el argumento marxista de que las representaciones, las ideas, la conciencia de las sociedades también se manifiestan materialmente, y que además, ellas están determinadas por las “condiciones materiales de existencia” de quienes las producen, esto es, por el lugar o “peldaño social” que ocupa en una determinada sociedad. En este sentido, las ideas y representaciones que ocupan a las producciones culturales son una visión de mundo, una “codificación ideológica” que se encuentra vertida en estas producciones. De modo que la historia basada en el modo como el hombre se comporta y resuelve materialmente su existencia, es decir, en su base material y económica, es una lectura sobre la sociedad desde la realidad concreta de su producción, a lo cual cada uno de los modos de producción tiene una dominante cultural que los distingue. La comprensión de la historia sobre los modos de producción es una manera de periodizar las producciones culturales, pero es también la manera de concebir las producciones culturales de acuerdo a la totalidad de su contexto económico y social. Es así como lo distingue Jameson,

Lo que es más significativo en el presente contexto es que incluso esta concepción esquemática o mecánica de las ‘etapas’ históricas incluye la noción de una dominante cultural o forma de codificación ideológica específica de cada modo de producción. (sic)¹⁰

A raíz de la comprensión de los modos de producción como determinante del desarrollo social, el actual capitalismo tardío encuentra una determinada pauta cultural: el posmodernismo. Una propuesta que insiste en diferenciarse de las interpretaciones estilísticas como ruptura del modernismo y que intenta más bien correlacionar los propios rasgos formales con el modo de producción imperante. Lo que significa tomar los rasgos del posmodernismo y proponer una

¹⁰ Fredric, Jameson: *Ibíd*, pág. 72.

pauta de periodización a través del capitalismo tardío. De modo que el posmodernismo, aunque comprende formas estéticas diferentes, no es él mismo una categoría estética o estilística, sino una pauta cultural.

Visto de este modo, el concepto de posmodernismo organiza distintas producciones culturales que van desde el *arte pop* a la música de *The Beatles*, o la crítica estética de la textualidad, específicamente la crítica postestructuralista; “(...) esto es lo que me parece fundamental para captar el posmodernismo, no como un estilo, sino más bien como una pauta cultural: una concepción que permite la presencia y coexistencia de una gama de rasgos muy diferentes e incluso subordinados entre sí”, nos dice Jameson¹¹. Lo significativo de esta pauta cultural es entonces que permite periodizar los diferentes rasgos o características para convertirse en una narración de agentes culturales de distinta índole, esto es, “(...) puede traducirse o trascodificarse en una versión en la que actúen agentes de todos los tamaños y dimensiones”, como parte de un sistema cultural con unas condiciones sociales determinadas y no aisladamente¹².

Una consideración así de pauta cultural consiste en la ventaja de una toma de “distancia estratégica” del contexto inmediato, que es posible gracias a la condición abstracta de esta noción basado en los modos de producción.

En los viejos tiempos, la abstracción era con seguridad una de las maneras estratégicas en que los fenómenos, en particular los históricos, podían enajenarse y desfamiliarizarse: cuando uno está inmerso en lo inmediato –la experiencia, años tras año, de los mensajes culturales e informacionales, los hechos sucesivos, las prioridades urgentes-, la distancia abrupta que permite un concepto abstracto, una caracterización más global de las secretas afinidades entre esos dominios aparentemente autónomos e inconexos (...), en un recurso único, particular si se tiene en cuenta que la historia de los años precedentes siempre es lo que nos resulta menos accesibles¹³

¹¹ Jameson, Fredric: *El posmodernismo o la lógica cultural de capitalismo avanzado*, trad. José Luis Pardo Torío, Barcelona, Paidós, 1995, pág. 15.

¹² Jameson, Fredric: “Marxismo y posmodernismo”, en: *El giro cultural*, op. cit., pág. 71.

¹³ Jameson, Fredric: *Ibíd*, pág. 58.

Esto significa que el asentamiento del posmodernismo en los modos de producción intenta reorganizar todo el cúmulo de sentidos posmodernistas como pauta histórica, en un momento que es precisamente lo histórico lo que se muestra problemático en la época posmoderna. En este momento, la escritura de Jameson acusa metodológicamente su propio objeto, pues, en el intento de totalizar las formas culturales, demuestra la necesidad de sistematizar de algún modo lo que la propia realidad posmoderna presenta a la vez efímero, transitorio y veloz. A propósito de lo cual, la posibilidad de abstracción de la contingencia y del acontecimiento mediático, la noción de pauta cultural constituye la manera de poner en evidencia formas culturales que de otra forma caerían en la velocidad no histórica posmoderna. Es así como en Jameson la pauta cultural tiene el sentido de no dejar caer a las producciones culturales como mera heterogeneidad discursiva, sino darles espesor cualitativo en la comprensión de sus formas con el contexto social y, sobre todo, económico.

Sobre este punto debemos enfatizar que Jameson verifica, precisamente, una coyuntura de la diversidad aleatoria y adyacente de la nueva realidad en el contexto del capitalismo tardío, pues éste reproduce sus propias diferencias, discursos y temporalidades en la moda, la tecnología, la comunicación, “como una función de su propia lógica interna”¹⁴. De modo tal que, si bien el posmodernismo es un campo heterogéneo y diferenciado, la distancia estratégica del que provee la noción de pauta cultural del contexto posmoderno permite la comprensión de la totalidad, pero no tan totalizante, de la realidad social, por un lado, a través del concepto de modo de producción, y, por otro, permite la lectura de la propia emergencia del posmodernismo en su contexto de capitalismo tardío.

Existe, de todas maneras, una advertencia sumaria de niveles de abstracción para explicar el posmodernismo desde el nivel conceptual de los modos de

¹⁴ Jameson, Fredric: “Marxismo y posmodernismo”, en: *El giro cultural*, op.cit., pág. 67.

producción. Puede entenderse en sentido sincrónico, esto es, la coexistencia de varios modos de producción “con su propia dinámica” en un momento determinado y, por lo tanto, la propia sincronía de producciones culturales. O puede entenderse en sentido diacrónico “abierto a la historia de manera dialéctica”, donde la idea de una dominante cultural emerge de una lucha de los diversos modos de producción¹⁵. Lo que deja más o menos claro es que un acontecimiento cultural no es un acontecimiento puntual, sino la manifestación superestructural de un sinfín de cambios en la vida social y material. Podemos entender, entonces, que por un lado la lectura de Jameson sobre el posmodernismo admite la coexistencia de signos y manifestaciones culturales de distinta índole, pero que en un sentido amplio se entiende mejor en relación con el modo de producción de capitalismo tardío. Antes bien, el estudio de Jameson se relaciona con otra dimensión metodológica que se hace cargo de las dimensión política de lo artefactos culturales, pues, para nuestro autor “(...) no hay nada que no sea social e histórico; de hecho, que todo es ‘en último análisis’ político”¹⁶. Y en este sentido cada artefacto cultural es un acto simbólico, de modo que el análisis debe comprenderse en su contexto social e histórico para no recaer en la vorágine superficial del contexto posmoderno como ahistórico.

“Ideología de las formas”

Como pauta cultural el conjunto de textos de las producciones culturales contemporáneas podrían leerse como ideología de las formas: “(...)”, es decir, la contradicción determinada de los mensajes específicos emitidos por los diversos sistemas de signos que coexisten en un proceso artístico dado así

¹⁵ Jameson, Fredric: *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, op.cit., pág. 77-78.

¹⁶ Jameson, Fredric: *Ibíd*, pág. 18.

como en su formación social general”¹⁷. El concepto de ideología en Jameson se arma alrededor de la configuración interna de las propias producciones culturales; es una determinada visión de mundo que está puesta allí a través de la producción de sentido de la praxis artística. Así, la importancia que le adjudica Jameson a las producciones culturales de estos tiempos es que sus rasgos principales se instalan en un análisis más amplio que intenta relacionarlos con la emergencia “de un nuevo tipo de vida social” denominada sociedad de mercado o de consumo¹⁸. Ahora podemos ver que el propio concepto, posmodernismo, tiene un lugar funcional que refleja un modo de producción, y se comprende mejor como ideología, “(...) como síntoma de los cambios estructurales más profundos de nuestra sociedad y su cultura como un todo o, en otras palabras, de su modo de producción”¹⁹.

Como pauta cultural, el posmodernismo permite diferenciar los siguientes rasgos: 1. Un populismo estético que se basa en el relativismo entre cultura de masas y cultura de élite. 2. Apropiación de pasado en aleatoriedad de estilos en la figura del pastiche. 3. Los rasgos nombrados son incorporados a su “propia esencia” en las obras, ellas ya no se “limitan a ‘citar’ simplemente”. La obra Pop de Andy Warhol (por ejemplo) se instala en el uso formal de productos de la sociedad de consumo como en *Sopa Campbell's* o en *Zapatos de polvo de diamante*. Jameson analiza ésta última obra de la siguiente manera: La descripción del contenido presenta nada más que fetiches, estos son zapatos en “(...) una colección aleatoria de objetos sin vida reunidos en el lienzo como un manojo de hortalizas”²⁰. Jameson conduce el siguiente planteamiento ¿Cómo esta obra nos habla de su contexto? ¿Es posible reconstruir con ella la dimensión histórico-social en la que encuentra? Jameson descarta la posibilidad

¹⁷ Jameson, Fredric: *Ibid*, pág. 79.

¹⁸ Jameson, Fredric: “Posmodernismo y sociedad de consumo”. En: *La posmodernidad*, Hal Foster (editor), Barcelona, Kairós, 2002, pág. 167.

¹⁹ Jameson, Fredric: “Las antinomias de la posmodernidad”. En: *El giro cultural*, op. cit., pág. 77. Además en la edición *Las semillas del tiempo*, Madrid, Trotta, 2000, págs. 17 - 71

²⁰ Jameson, Fredric: *El posmodernismo o la lógica...* op. cit., pág. 27.

hermenéutica de esta obra de arte, “(...) en realidad, me atrevería a decir que no nos habla en absoluto”²¹. Para Jameson lo que se podría concebir en esta obra es, a lo sumo, el mundo de la moda y de la mercancía como interpretación. Con lo que para Jameson, si esta obra no es una crítica a la propia mercantilización o del fetichismo, ¿Qué es entonces esta obra?, o, de otra manera, ¿Qué visión de mundo está puesta allí? ¿Qué hace el arte? Esto es algo que para Jameson rebasa propiamente el nivel de los contenidos de las obras y se debe comprender dentro una formulación más general; debe ser resuelto en el estudio de las condiciones de la cultura en la posmodernidad. Pero se debe tomar en cuenta las condiciones de la cultura en relación con la estructura social, o con los modos de producción, esto es, en relación con el capitalismo tardío o con el sistema económico imperante expresado también como sociedad de consumo, de mercado, de los medios de comunicación. Pues, aquí lo trascendental para la comprensión de la propia posmodernidad es lo que Jameson llama una mutación del mundo objetivo “convertido en una colección de textos y simulacros”, mutación que manifiesta este nuevo tipo de vida amparado en el consumo constante de imágenes y que tiende a modificar el “consumo cultural” e incluso la propia experiencia personal²².

Función social

Una última consecuencia del posmodernismo como pauta cultural permite enfocar la función social de la cultura en el capitalismo tardío. Concebido el posmodernismo como ideología y enmarcado en un sistema cultural, éste no puede verse sino como parte de una mutación de la esfera cultural en el capitalismo avanzado, y esta mutación lleva el correlato de su función social²³.

²¹ Jameson, Fredric: *Ibíd*, pág. 27.

²² Jameson, Fredric: *Ibíd*, pág. 30.

²³ Jameson, Fredric: *Ibid*, pág. 105.



Andy Warhol: *Zapatos de polvo de diamante*. 1980.

De modo que las preguntas anteriores, sobre el ejemplo de Warhol, llevan a Jameson a tratar de definir una cuestión fundamental de los planteamientos marxistas alrededor de los análisis sobre el arte y lo cultural en este sentido. Pero, aunque aquellas preguntas parten precisamente de una obra, este tipo de planteamiento exige ciertamente no limitarse a una particularidad, sino tener en cuenta las “condiciones estructurales” en las que nacen. Por eso el concepto de pauta cultural es tan importante porque permite ver en esa coexistencia de signos la posibilidad de una interpretación sobre su función social en relación con el capitalismo tardío.

Para los estudios marxistas pensar en la función social es pensar en el estatus de la condición de la cultura en relación con el todo social, esto es, de acuerdo al estatus en la lucha material por la existencia. En este sentido, deben estudiarse las condiciones estructurales e institucionales de lo cultural para comprenderlo en su totalidad, lo que significa tener en cuenta el modo de producción, distribución y consumo. Podemos entender, entonces, que la hipótesis general del posmodernismo, como lógica cultural del capitalismo tardío, aporta una relación constitutiva para su comprensión, esta es, que no se puede concebir plenamente si no se pone atención a lo que Jameson llama una modificación o mutación cultural. Sobre esta relación constitutiva es preciso constatar lo siguiente; “En lugar de la tentación de denunciar las complacencias del posmodernismo (...) parece más apropiado evaluar la nueva producción cultural dentro de la hipótesis de trabajo de una modificación general de la cultural misma, con la reestructuración social del capitalismo tardío como sistema”²⁴. (Este es su cometido principal, en la figura de su hipótesis, que nosotros ampliaremos en lo que sigue). Con lo cual las particularidades metodológicas para comprender el posmodernismo se dirigen tendenciosamente a la pregunta por la condición de la cultura en la época del capitalismo tardío y es cuando su visión de lo posmoderno comienza a

²⁴ Jameson, Fredric: “Teorías de lo posmoderno”. En: *El giro cultural*, op.cit., pág. 49.

distinguirse como una mutación fundamental de la cultura. De todos modos, el enfoque histórico de Jameson sobre el posmodernismo como pauta cultural y el modo de representárnoslo, a la vez marxista sobre los modos de producción, permite el esfuerzo de pensar dialécticamente la particular coyuntura histórica, esto es, como dice Jameson: “(...) exige que hagamos un esfuerzo para pensar dialécticamente la evolución cultural del capitalismo avanzado al mismo tiempo como catastrófico y como progresista”²⁵. Pues, el campo de lo posmoderno es, ante todo, para Jameson, un campo de fuerzas “(...) en el que han de abrirse paso impulsos culturales de muy diferentes especies (...)”²⁶.

Ahora bien, debemos una nota aclaratoria, la lectura del posmodernismo, -a través del pop (en el ejemplo de Warhol), pero también en el fotorrealismo, la arquitectura historicista, las novelas de William Burroughs, películas de Hollywood- como pauta cultural, le dieron a Jameson los indicios para pensar la posmodernidad como una situación cultural más compleja. Las formas políticas del posmodernismo han variado en su valoración así como en su propia práctica y discurso, pero las consecuencias metodológicas sobre pauta cultural son trascendentales para comprender la contemporaneidad, como el desgaste de la historia y la perspectiva de progreso (pastiche, películas nostálgicas), la emergencia de una cultura de masas, la imagen como materia de consumo, la asunción del uso de nuevas tecnologías y del rol de los medios de comunicación, todo ello en un contexto más general que trata sobre el capitalismo tardío en nuestros días. La mutación de lo cultural a lo social es una parte y una manera de convocar las características de la experiencia posmoderna –el posmodernismo es la entrada. De allí, lo que intenta Jameson es reorganizar todo el campo de una condición posmoderna desde las formas en que se presenta el arte. Por ese motivo, el posmodernismo como pauta cultural es importante, pues la oportunidad de abstracción de un contexto

²⁵ Jameson, Fredric: *El posmodernismo o la lógica...* op.cit., pág. 104.

²⁶ Jameson, Fredric: *Ibíd*, pág. 20

diverso, que ha de expresar de alguna forma la manera en que la condiciones de lo cultural han mutado y con ello la propia capacidad de representación del arte.

II DE LO CULTURAL A LO SOCIAL

*La transformación del campo cultural
es la primera condición de posibilidad
de la posmodernidad.*

H. Foster

Sobre el concepto de autonomía de la cultura en la posmodernidad

La época posmoderna parece estar marcada por la indiferenciación, desde el borramiento de la antigua división de clase a la mezcla disciplinaria en obras de arte. Pero hay una característica más fundamental en esta coyuntura histórica, la indistinción entre base y estructura. La distinción entre base y estructura significaba el modo como comprender la totalidad de la sociedad en la época de Marx. Esta distinción es significativa, no se puede explicar la superestructura sin tener en cuenta la base, pero no se puede explicar sólo por ella. Para Jameson, en el contexto posmoderno, la economía y lo cultural presentan una indistinción de sus campos en este sentido:

(...) de manera tal que la economía llegó a superponerse con la cultura: que todo, incluidas la producción de mercancías y las altas finanzas especulativas, se ha vuelto cultural; y la cultura también pasó a ser profundamente económica u orientada hacia las mercancías²⁷

²⁷ Jameson, Fredric: “¿'Fin del arte' o 'fin de la historia'?”. En: *El giro cultural*, op.cit., pág, 105.

Desde esta afirmación, verificar la condición de la cultura significa plantear la cuestión de su relación con el todo social (reproducción social). Para ello emprenderemos el camino que abre Jameson a través de la pregunta por la condición autónoma de la cultura en el capitalismo tardío.

La pregunta que hoy debemos hacernos es si esta 'cuasi –autonomía' de la esfera de la cultura ha sido o no destruida precisamente por la lógica del capitalismo avanzado (...) Por el contrario, hemos de continuar manteniendo que hay que concebir la disolución de esa esfera cultural autónoma como explosiva: se trata de una prodigiosa expansión de la cultura en el dominio de lo social, hasta el punto de que no resulta exagerado decir que, en nuestra vida social, ya todo –desde los valores mercantiles y el poder estatal hasta los hábitos y las propias estructuras mentales- se ha convertido en cultura de un modo original y aún no teorizado ²⁸

La manera más adecuada para comprender el planteamiento de Jameson es tomar la noción de explosión de la esfera autónoma y la de expansión al dominio de lo social como explicativas, identificando la concepción de autonomía en su transición moderna y posmoderna.

En el sentido que se desprende de Marx, inicialmente la producción de las ideas emergen directamente del "comportamiento material" del hombre. Esto es, "(...) tal y como se hallan condicionados por un determinado desarrollo de sus fuerzas productivas"²⁹. Con la verdadera división del trabajo en la sociedad burguesa se asienta la separación de la producción material y la producción mental, el trabajo físico y el intelectual. Con esta separación queda establecida la concentración de determinados roles en distintas clases sociales, la diferencia entre el trabajo físico y el intelectual apoya esta división en clases. En el capitalismo monopólico, la clase burguesa es la clase dominante porque posee los medios de producción necesarios para la producción material. En esta sola clase descansa la producción intelectual y el talento artístico, pues

²⁸ Jameson, Fredric: *El posmodernismo o la lógica cultural...* op.cit., pág. 106,

²⁹ Marx, Karl; Engels, Fredric: *La ideología alemana*, op.cit., pág 17 y ss.

tiene asegurada su modo de subsistencia en la clase desposeída, la que desprovista de todo método de producción debe vender su fuerza de producción como único recurso a la clase dominante³⁰. Es en este momento, dice Marx, cuando desafectada la relación entre la producción mental y la reproducción material de la existencia, el hombre puede representar “realmente algo sin representar algo real”³¹.

En aquella emancipación del mundo de lo necesario es cuando la producción creadora del arte y la cultura se vuelve autónoma del fundamento de la relación social entre los hombres, esto es, todo el cuerpo inmediato de la estructura social como la base real del modo de producción y su fuerza productiva, motor del desarrollo social y económico, según Marx, (Marx advierte que en el proceso de institucionalización de las esferas de producción del pensamiento y de autonomización, al apartarse de la condición social, la conciencia y las fuerzas de producción entrarán directamente en contradicción³²). Con la división del trabajo, el arte y lo propiamente cultural se especializan, limitándose a las particularidades específicas de su quehacer. Esto se comprende mejor como autonomía; el arte en aquel contexto no cumple ninguna función respecto de la inmediatez práctica de la vida material, ni política ni económica; en este sentido, el arte puede cumplir con la satisfacción de lo que no son necesidades de la existencia, puede escapar de lo inmediato y material³³.

En esta distancia entre el orden de lo social y la producción de la conciencia, la idea de cultura, sus representaciones y sus instituciones, comienzan a instalarse como afirmación de las condiciones materiales de existencia de los hombres en la sociedad burguesa. Es lo que Marcuse identifica como la función social de la *cultura afirmativa*. Cultura que alrededor de la sociedad burguesa se

³⁰ Marx, Karl; Engels, Fredric: “Manifiesto del partido comunista”, en: *Antología*, Jacobo Muñoz (editor), Barcelona, Península, pág. 525.

³¹ Marx, Karl; Engels, Fredric: *La ideología alemana*, op.cit., pág. 27.

³² Marx, Karl; Engels, Fredric: *Ibid.* pág. 25 y ss.

³³ Habermas, Jürgen: *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*, Madrid, Cátedra, pág. 137 y ss.

configuraba como un reino más allá de la realidad existente, y que tendía a la separación de las dimensiones del “mundo espiritual” por sobre la civilización. El mundo espiritual corresponde al orden de la producción de las ideas y las dimensiones de lo bello en el arte y la estética, mientras que lo propio de la civilización queda reducido a lo útil y necesario para existencia de los hombres. De esta separación, el lugar de la civilización quedaba sostenido o afirmado por los valores ese reino de la belleza sublime “y de la libertad aparentes”. Las contradicciones sociales y materiales de la “vida despiadada” son así apaciguadas o afirmadas³⁴. El estatus de la cultura está definido aquí por su separación de la lucha cotidiana por la existencia; son las ideas de la cultura de la clase burguesa que se elevan de la realidad de lo cotidiano. Marcuse comprende, a raíz de Marx, que los valores de la unidad y de la libertad en la cultura son los valores de la sociedad burguesa, la que domina como clase, y domina precisamente porque administra la producción y distribución de las ideas y su pensamiento, como las únicas válidas y fundamentales³⁵.

La tesis de Jameson es que, en este ambiente o contexto, este reino de la libertad aparente, al estar distanciado de la lucha cotidiana por la existencia se encontraba, hasta cierto punto, al margen de la lógica del capital, es lo que Jameson llama una semiautonomía de la cultura en la sociedad burguesa³⁶. Una semiautonomía precisamente porque el mercado como base de las relaciones de producción desde el capitalismo, no penetraba concretamente aún en el ámbito de las producciones culturales, o dicho de otra forma, en el

³⁴ Marcuse, Herbert: “Acerca del carácter afirmativo de la cultura”, en: *Cultura y sociedad*, Buenos Aires, Sur, 1978, pág. 50 y ss.

³⁵ Marx Karl: *Antología*, op.cit., pág. 131.

³⁶ Marcuse había identificado la relación entre el mercado y lo cultural. “La libre competencia enfrenta a los individuos como compradores y vendedores del trabajo. El carácter puramente abstracto al que han sido reducidos los hombres en sus relaciones sociales, se extiende también al manejo de los bienes ideales. Ya no puede ser verdad que unos hayan nacido para el trabajo y otros para el ocio, unos para lo necesario y otros para lo bello. Si la relación del individuo con la mercancía es inmediata (...), también lo es su relación con Dios, con la belleza, con lo bueno, y con la verdad”. Marcuse, Herbert: “Acerca del carácter afirmativo...”, op.cit., pág 49.

lugar de la producción del pensamiento o de lo simbólico convirtiéndolo en mercancía. Esto, que se expresa mejor como distancia entre lo propiamente cultural y lo que corresponde a los ámbitos de la estructura social, es lo que sobre la expresión *de lo cultural como explosión a lo social* adquiere sentido en la propuesta de Jameson, pues la posmodernidad significa el cierre de esa distancia.

La explosión de la esfera de la cultura debemos entenderla en el sentido en que esa configuración de mundo ya no se encuentra como reino independiente de los valores de la civilización, como lo pensara Marcuse, sino más bien forman parte de la misma estructura social como un todo. Ha penetrado en la organización social y civil, en la constitución del sujeto, en sus relaciones y en su intimidad. En ese “todo”, las condiciones de definición misma del concepto de cultura se encuentran en una dimensión en la que su distinción no es evidente, al punto que “ya todo (...) se ha convertido en cultura”, que incluso su pronunciación tiene un efecto incalculado. Entonces la pregunta por la condición de la cultura, que es también la pregunta por la autonomía, se debe contestar con el análisis de su fusión con lo social, como expansión a lo social.

La realidad del capitalismo

La pregunta es ¿Cómo lo cultural entra en un estado de explosión de su condición autónoma y se expande a lo social, según Jameson? Inicialmente debemos tener en cuenta la lógica del capitalismo tardío como sistema y su estructura como modo de producción. El concepto de capitalismo tardío es tomado de Ernst Mandel (*Late Capitalism*, 1971). Se define como una fase del capitalismo que se caracteriza por ser extensiva y exacerbada en sus principios mercantiles, (para Marx la base de la economía capitalista es la producción de mercancías y su riqueza radica en la acumulación). Esta concepción se ampara

en la noción marxista de los períodos cíclicos de la economía, en los que, pasado una cantidad determinada de tiempo, el movimiento económico genera una crisis en su lógica sistémica. La tesis general es que, con cada nueva crisis, el capital reacciona penetrando zonas o espacios que antes no se presentaban susceptibles de mayor inversión. Por lo que en cada expansión va transformando en “rentables” capitales espacios que se pensaban eran inaccesibles al capital o, dicho de otra manera, el sucesivo revestimiento de determinados valores de uso y ámbitos de la vida a una exacerbada monetización. Amparándose en la clasificación de este modo de producción tardío de capitalismo, Jameson define a esta etapa del capitalismo desde la penetración máxima del inconsciente y la naturaleza, señalando con ello el paso decisivo de una dominación mundial extrapolada al tercer mundo y a la psicología, enclaves que el capitalismo monopolístico mantenía libres.

(...) este capitalismo (...) elimina todos aquellos enclaves de la organización precapitalista que hasta ahora había tolerado y explotado de forma tributaria: sentimos la tentación de relacionar esta tesis con una nueva penetración y una colonización históricamente original del inconsciente y de la naturaleza, es decir, la destrucción de la agricultura precapitalista del tercer mundo mediante la ‘revolución verde’ y el ascenso de los medios de comunicación de masas y de la industria publicitaria³⁷

Jameson considera que en este radio expansivo, el capital ha integrado a la lógica de intercambio las producciones culturales, o dicho de otra forma, lo ha asimilado a la producción de mercancías y a su lógica de distribución y consumo, transformando la categoría de lo cultural al lugar de lo consumible³⁸.

³⁷ F. Jameson: *El posmodernismo o la lógica...* op.cit., pág 81. En el prólogo del texto *Cultura y Sociedad*, Marcuse escribe acerca del sentir de la época posterior a la segunda guerra mundial en relación con estos enclaves. “La sociedad industrial desarrollada ha conquistado para sí gran parte del terreno en el que debía florecer la nueva libertad: se ha apropiado de dimensiones de la conciencia y de la naturaleza que antes permanecían relativamente vigentes” (1964).

³⁸ Jameson, Fredric: “Transformaciones de la imagen en la posmodernidad”. En: *El giro cultural*, op.cit., pág. 177.

Así como, la producción estética, al integrarse a la producción de mercancías, tiene una función económica cada vez más importante:

(...) la producción estética actual se ha integrado en la producción de mercancía en general: la frenética urgencia económica de producir constantemente nuevas oleadas refrescantes de géneros de apariencia cada vez más novedosa (desde los vestidos hasta los aviones), con cifras de negocios siempre crecientes, asigna una posición y una función estructural cada vez más fundamental a la innovación y la experimentación estética³⁹

Pero también, y es lo más significativo, que con esta concepción del capitalismo tardío esbozado allí arriba, queda declarada la intervención del capital al nivel ideológico y de la psique a través de los medios de comunicación y la publicidad. Esta proposición de simultaneidad o coexistencia de un capitalismo que es extensivo a otros dominios y que presenta, además, una esfera más inmaterial de penetración o, digamos, de un orden más simbólico, se relaciona con la manera como se presenta el capital. Marx había identificado la inversión del capital en la agricultura y en la manufactura. Esta inversión tenía, por así decir, un radio de acción determinado y un lugar físico, un territorio. El capitalismo en su forma tardía se expresa en el nivel de la especulación de las ganancias, en la transacción financiera. Aquí, Jameson retomará una tesis de Giovanni Arrighi (*The long twentieth century*). Para decirlo simplemente, el capital ya no se encuentra contextualizado en la fábrica, se encuentra en realidad sin contexto alguno, pertenece a una esfera más amplia que es la especulación financiera; conceptos como fuga de capitales, caída de la bolsa, definen el lugar abstracto que ello pueda tener. Esto, naturalmente, tiene su transformación en la fuerza productiva que ya no se basa en el trabajo “forzoso” propiamente tal, sino en la profesionalización de ámbitos del espacio laboral y que se relaciona con una fuerza de trabajo más inmaterial o más

³⁹ Jameson, Fredric: *El posmodernismo o la lógica...* op.cit., pág. 18

intelectual si se quiere, con la consecutiva modificación de clases sociales. Jameson distingue igualmente que este espacio más abstracto de capitalismo se relaciona con lo que llama postmodernización, que es el uso de tecnologías nucleares y cibernética en vez del uso de máquinas y otras fuentes de energía como el carbón o el petróleo. Con la tecnología de las comunicaciones y la cibernética se tienden también espacios y tiempos más abstractos y que se relacionan con la condición de este capitalismo más ampliado.

Esta forma de presentarse el capitalismo se relaciona con dos aspectos de la producción *biopolítica*, que es una figura del paradigma de dominación de las sociedades actuales, según sus autores, y que forma parte fundamental de la condición de *Imperio* (Hardt y Negri)⁴⁰. El primer aspecto, es que esta forma de capitalismo se caracteriza por su extensión en redes, que significa la ampliación de los márgenes de territorio-naciones de las grandes empresas convertidas por ello en multinacionales, donde los países se conciben como lugares de simples flujos de cambio. En segundo lugar, el rol preeminente de los medios de comunicación para el sistema de capitalismo mundial, ya que estos organizan actualmente los sistemas de signos y producen lenguajes, que, a través de redes informáticas y conexiones cibernéticas, organizan y legitiman el orden mundial de capitalismo, lo producen y lo intensifican. Es así como para los autores de *Imperio*, uno de los lugares donde se debe comprender la producción *biopolítica* es "(...) en los nexos inmateriales de la producción del lenguaje, la comunicación y lo simbólico, desarrollados por la industrias de las comunicaciones"⁴¹.

Estos aspectos de la condición de producción biopolítica se relacionan con Jameson, puesto que encadenan el modo de producción capitalista con las

⁴⁰ Debemos decir que Jameson comparte una parte del paradigma, aquella que tiene que ver con la preeminencia de los medios de comunicación y la dominación cultural o de la imagen. Él no comparte lo de Foucault de la jaula de hierro, que es parte importante del análisis de Hardt y Negri, comparte más la tesis de Baudrillard de la dominación de la imagen y la cultural, del consumo cultural.

⁴¹ Hardt y Negri: *Imperio*, Barcelona, Buenos Aires, Paidós, 2002, pág. 46.

formas dominantes simbólicas; con lo que se debe tener en cuenta que, para nuestro autor, el verdadero paradigma de poder lo constituyen la penetración cultural, a través del consumo de imágenes y simulacros “(...) sus significantes libremente flotantes y su borramiento de las viejas estructuras de las clases sociales y la hegemonía ideológica tradicional”⁴². Pues para Jameson si en la época del capitalismo monopolístico la clase burguesa dirigía la dominación cultural o intelectual, precisamente porque dominaba como clase, en el capitalismo tardío son estas esferas abstractas del capitalismo multinacional las que dominan como sistema a través de sus aparatos simbólicos.

Si en otro tiempo las ideas de una clase dominante (o hegemónica) configuraron las ideologías de la sociedad burguesa, actualmente los países capitalistas desarrollados son un campo de heterogeneidad discursiva y estilística carente de normas. Unos años sin rostro siguen produciendo las estrategias económicas que constriñen nuestras vidas, pero ya no necesitan (o son incapaces de) imponer su lenguaje (...)⁴³

Así como ocurrió con la clase dominante, con las nuevas fuerzas de producción han desaparecidos las viejas estructuras de división en clase y se han formado subgrupos como los consumidores, los estudiantes, los enfermos, (etc.). Lo posmoderno, en este sentido, es lo que Jameson define como el fin de la sociedad civil y la aparición de la colectividad y el anonimato de la masa.

La noción de industria cultural

Debemos todavía entender un aspecto de la asimilación de la producción cultural a la producción de mercancías. Esta explicación de la dimensión de la cultura al extenderse al tejido social, vuelve real la advertencia de los

⁴² Jameson, Fredric: *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. op.cit., pág 75.

⁴³ Jameson, Fredric: *El posmodernismo o la lógica...* op.cit., pág 43.

frankfortianos. Adorno y Horkheimer plantearon aquello que habíamos concebido antes, que la lógica del mercado se ha hecho expansiva al campo simbólico en que se desenvolvía el dominio de lo cultural, ajustándolo a su ley de competencia y mercado. Para estos autores, mediante la industria cultural se procede a un único fin, la unificación plena de los dominios de la economía y lo cultural, a un nivel en que integra sus fuerzas haciendo estos dos planos indiscernibles. “La cultura es una mercancía paradójica. Se halla hasta tal punto sujeta a la ley de intercambio que ya ni siquiera es intercambiada; se disuelve tan ciegamente en el uso mismo que ya no es posible utilizarla. Por ello se funde en la publicidad”⁴⁴. Aquí, se produce un desplazamiento donde la comprensión del comportamiento expansivo de la cultura por la lógica del intercambio se entiende mejor a través del dominio de la producción de la imagen y de su dimensión estética en el espacio de la industria cultural y la publicidad. Por lo que, la integración al dominio del intercambio coloniza aquello por lo cual la lógica de lo cultural se diferenciaba del sistema social, esto es, la producción de la imagen⁴⁵. La producción de imagen ya no se limita a la esfera del arte sino que se expande al ámbito de la publicidad, como también la dimensión estética ya no pertenece al ámbito de lo bello, sino que provoca la seducción de los consumidores.

Esta fusión responde a dos elementos constitutivos de esta mutación cultural: por un parte el nivel de institucionalización de la producción cultural y su consecuente masificación y, por otra, el sucesivo proceso de integración social. Estos dos aspectos marcan el proceso en que imagen y cultura no sólo se han estrechado al lugar de lo consumible, sino que por este motivo la imagen y lo cultural se han vuelto administrables. El primer aspecto se manifiesta ante el a) concepto de cultura como sistema que organiza virtualmente los impulsos autónomos, pues “acaba con la rebeldía de estos” en base a la lógica de

⁴⁴ Adorno Theodor; Horkheimer, Max: “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”, en: *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 1998, pág. 206.

⁴⁵ Adorno Theodor; Horkheimer, Max: *Ibid*, pág. 166.

totalización del estereotipo (publicidad); b) Canalización o neutralización de los efectos, la técnica de las obras de arte, en *psicotécnica*, “(...) en técnica de manipulación de los hombres (...) se trata siempre de subyugar al cliente, ya se encuentre como distraído o como resistente a la manipulación”⁴⁶. El segundo aspecto sobre la integración social se puede comprender como a) la unificación del sistema cultural a través de la imagen. Esto es, lo que define a la industria cultural para Adorno y Horkheimer, es el nivel de estandarización y racionalización de su distribución y el poder de integrar a todos los consumidores. De hecho, lo industrial para Adorno no es tanto el modo de producción, sino la integración racional de todo el cuerpo social⁴⁷, “Los automóviles, las bombas, y el cine mantienen unido el todo social (...)”⁴⁸. b) Integración significa la impregnación de cada elemento de esa esfera hacia la afirmación o sostenimiento de la estructura social, en lo que corresponde a los medios de masas, la publicidad, y la propia industria cultural.

En todo caso, para Jameson existe una diferencia entre el contexto del ensayo de Industria Cultural de Adorno y Horkheimer, “para ellos –dice Jameson- esencialmente Hollywood”, y el contexto seriamente posmoderno. Para Jameson la diferencia entre el espacio semiautónomo y el expansivo de la cultura se puede explicar, sobre todo, por la vía de la crítica a la representación o del arte. La distancia recorrida entre lo cultural y lo social en la sociedad burguesa mantenía, en la esfera autónoma del arte, aún un estado reflexivo de las condiciones de representación y, por lo tanto, aunque fuera tendenciosamente influía una crítica a la institución de la propia sociedad burguesa. A lo que se suma que en aquella distancia, la idea de un lenguaje del arte, o la técnica se diferenciaban de la lógica real social, es decir, su continuidad en la praxis cotidiana. Al integrar el espacio de lo semiautónomo a la lógica del intercambio socava el espacio del arte y el gran sistema cultural es

⁴⁶ Adorno Theodor; Horkheimer, Max: Ibid. pág. 208.

⁴⁷ Adorno, Theodor: *La industria cultural*, Buenos Aires, Galerna, 1967, pág. 12.

⁴⁸ Adorno Theodor; Horkheimer, Max: “La industria cultural”, en: D.I., op.cit., pág. 166.

captado como signo de materia vendible, pues ha colonizado la lógica que se diferenciaba de lo social.

La crítica que sostuvieron algunas formas del modernismo, consideradas como antisociales hacia la institucionalidad del arte y su nivel autonómico, se han asociado a la cultura oficial en la posmodernidad. El montaje, por ejemplo, que había sido un recurso de extrañamiento en la estética modernista, para Jameson ya no conlleva el efecto de *shock* en la cultura contemporánea, y lo ejemplifica con el montaje de la publicidad televisiva que dura sólo treinta segundos, en el que se exhiben vertiginosamente muchas imágenes; aquello ya no presenta, dice Jameson, “(...) el extrañamiento y la perplejidad modernistas”⁴⁹. En efecto, lo que lleva la explicación de Jameson es la pérdida del efecto de dicha estética, pero esta desafección proviene de una legitimación de estos elementos antaño “escandalosos” a través de su difusión por medios de expansión por todos conocidos. En este reconocimiento entra a jugar el rol de la institución como integración social a través de lo simbólico. Con lo que queda más clara no tan sólo la manera en que se presenta la lógica del capital, en su ampliación concéntrica y expansiva a sucesivos ámbitos, sino la manera cómo actúa. Pues, el lenguaje posmodernista es universalista, ya que su consumo a través de los medios enfrenta la realidad de que los productos posmodernistas son ampliamente consumidos, no como en el período modernista, dice Jameson, en que alcanzaban difusión sólo de forma selectiva y muy acotada⁵⁰.

Al pensar sobre la función de la cultura en la sociedad burguesa, Marcuse señalaba el valor cultural inculcado “mediante la obligatoriedad general”. El arte, dice Marcuse, “(...) conjuntamente con los otros ámbitos de la cultura contribuye a la gran función educativa de esta cultura: disciplinar de tal manera al individuo (...) que sea capaz de soportar la falta de libertad de la existencia social”⁵¹. La

⁴⁹ Jameson, Fredric: “Cultura y capital financiero”. En: *El giro cultural*, op.cit., pág. 197.

⁵⁰ Jameson, Fredric: *Ibid*, pág. 197.

⁵¹ Marcuse, Herbert: “Acerca del carácter afirmativo de la cultura”, op.cit., pág. 69.

división o separación del mundo espiritual de la producción material, como la verdadera división del trabajo, la producción mental se organiza alrededor de la institución de lo bello. Distante de las condiciones materiales de existencia, las instituciones entran en contradicción con ellas, pues sus manifestaciones no se encuentran expresadas en la experiencia cotidiana. Pero no es sólo que no encuentran continuidad en lo cotidiano, sino que la función de la cultura es mantener apaciguados los ánimos, apaciguar la crítica, “La cultura ha contribuido siempre a domar y controlar los instintos, tanto los revolucionarios como los bárbaros”⁵². En la posmodernidad, el nivel autonómico de la cultura ha dejado de ser un modelo normativo y depositario de esferas culturales, como el arte, en determinados espacios. En realidad, la cultura en la posmodernidad es algo de lo que se disfruta sin “obligatoriedad”, se la consume diariamente, se encuentra en todos lados. El aspecto dirigente ha cesado de ser un modelo en sí “inculcado”; en realidad, se lo consume a lo largo de toda la vida.

(...) en esta nueva etapa la esfera misma de la cultura se ha expandido, para hacerse de tal manera coextensiva con la sociedad de mercado que lo cultural ya no se limita a sus formas tradicionales o experimentales anteriores, sino que se lo consume a lo largo de la propia vida diaria, en las compras, las actividades profesionales, las diversas formas a menudo televisivas de tiempo libre, la producción para el mercado y el consumo de lo producido, y hasta en los pliegues y rincones más secretos de lo cotidiano. El espacio social está hoy completamente saturado con la cultura de la imagen (...) ⁵³

La peculiaridad de que la cultura se haya vuelto extensiva a lo social implica que no existe allí un traspaso evidente y que, además, el proyecto de “obligatoriedad general” es innecesario. Hemos de decir con esto entonces, que la mutación de la cultura en Jameson, es una manera indiferenciada en que la cultura se nos presenta, no tan sólo porque nos sea difícil determinarla, sino

⁵² Adorno Theodor; Horkheimer, Max: “La industria cultural”, en: D.I, op.cit., pág. 197.

⁵³ Jameson, Fredric: “Transformaciones de la imagen en la posmodernidad”, en: *El giro cultural*, op.cit., pág.150.

porque su asimilación es cotidiana, está tan íntimamente ligada que es difícil la distancia con ella. En el capitalismo monopólico, la naturaleza conformaba parte de la exterioridad de los sujetos, la exterioridad misma de la posmodernidad se encuentra sustituida por un entorno de imágenes.

Jameson piensa que no es posible una separación entre **imagen y estructura económica**, pues el capitalismo tardío ha colonizado la capacidad simbólica de la imagen y ha internado su propia lógica en aquel espacio. La imagen ha pasado a ser una mercancía igual a otras, y, según Jameson, no podría esperarse de ella “una negación de la lógica de las mercancías”⁵⁴. La cultura ya no es posible utilizarla (Adorno). Claro es que para Jameson se ha convertido en una mercancía de este presente, puesto que piensa que aun en el capitalismo monopólico existía cierta libertad o aquella distancia marcuseana con respecto a la sociedad industrial en el orden simbólico.

La posmodernidad teorizada como un “estadio” de porosidades, límites imprecisos, márgenes indecibles, la tesis de la explosión de lo cultural a lo social manifiesta el hecho de que las propias esferas autónomas de la tecnología y la cultura pierdan los deslindes clásicos de la modernidad, y sugiere, por lo tanto, la proposición de un paradigma diferente para interpretar la nueva realidad posmoderna. Así, también, la propia consistencia de qué sea lo cultural es una pauta a considerar en la posmodernidad, como la reconversión estructural de la estética, en general, y el control político e ideológico de la imagen.

⁵⁴ Jameson, Fredric. *Ibíd*, pág. 178.

III

LA VERDADERA SOCIEDAD DE LA IMAGEN

...el abultado aparato de la industria de la diversión no hace, ni siquiera en la medida de lo existente, más humana la vida de los hombres. La idea de 'agotar' las posibilidades técnicas dadas, de utilizar plenamente las capacidades existentes para el consumo estético de masas, forma parte del mismo sistema económico que rechaza la utilización de esas capacidades cuando se trata de eliminar el hambre.

Th.Adorno, M. Horkheimer. *D.I*

El dispositivo tecnológico y el entorno posmoderno (De Benjamin a Jameson)

El desarrollo tecnológico está inscrito en este relato sobre la modificación de la esfera de la cultura en Jameson. Conocidos son los desplazamientos en torno a la cuestión de la autonomía cultural o estética y las dimensiones sobre la reproducción técnica de la imagen. “El arte en la época de la reproductibilidad técnica” (1936), de Benjamín, constituye el análisis sobre la desacralización de los valores del arte cultural y burgués ante el efectivo advenimiento de la masificación de la imagen a través de la reproductibilidad técnica, principalmente la fotografía y el cine.

Para Benjamín, la experiencia que hace del enfrentamiento con una obra de arte o un paisaje natural una experiencia verdadera e irrepetible, ha sido allanado con la reproducción, con la copia del original. El aura, como expresión de la experiencia original fundamental, es también el fundamento cultural de la obra u objeto que lo relaciona con una determinada tradición, un determinado culto en la experiencia inmediata. El aura, en este sentido, es lo que relaciona al

receptor con las obras o un paisaje natural más allá de la apariencia inmediata; tiene su fundamento en una tradición cultural o en una relación especular con la naturaleza, tiene que ver con un contenido determinado. Con la reproducción se difumina el aura, se difumina, entonces, lo que hace que las obras o un paisaje natural mantuvieran una experiencia original, distante y cercana a la vez: “manifestación de una lejanía por cercana que pueda estar”⁵⁵. Difuminada el aura, con la reproducción de la imagen, se abre paso a toda cercanía de los objetos y puede con ella acceder a distintos lugares de recepción. Así, como dice Benjamin, “La catedral, deja su emplazamiento para encontrar acogida en el estudio de un aficionado al arte; la obra coral, que fue ejecutada en una sala o al aire libre, puede escucharse en una habitación”⁵⁶. Lo significativo es que, con la reproductibilidad de la imagen, el objeto cultural se ha vuelto transportable, “¿Y adónde se la transporta? Ante el público”⁵⁷. El hecho de que la imagen se haya vuelto transportable convierte a la experiencia original de un objeto u obra en una experiencia masiva a través del dispositivo tecnológico. El cine, por ejemplo, es para Benjamín una experiencia “simultánea y colectiva”, incomparable con la “recepción graduada”, individual de la pintura.

De suyo, aquello que Benjamín estaba proponiendo, y a la vez corroborando, era que los nuevos medios de reproducción han afectado el modo tripartito de producción, distribución y modo de recepción (consumo) estético tradicional, principalmente la forma del arte burgués, transformándola y adecuándose a su medio y estructura. 1. De una producción original se pasa a la reproducción de una imagen, una copia, deslegitimando la idea de lo original y único. 2. Transforma los modos de distribución desde lo segmentado a lo masivo y 3. Modifica la recepción individual del arte burgués (recogimiento) en una experiencia colectiva (contemplación). Es muy importante finalmente cómo la

⁵⁵ Benjamin, Walter: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en: *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Buenos Aires, Taurus, 1989, pág. 24.

⁵⁶ Benjamin, Walter: *Ibíd*, pág. 22.

⁵⁷ Benjamin, Walter: *Ibíd*, pág. 38.

condición tripartita de la producción cultural, que es condición general del sistema de producción de mercancías, en este caso del arte mismo, se ha visto afectado por la estructura de los aparatos de reproductibilidad técnica, tal vez no en esencia, pero sí respecto al modo, podríamos decir, tal vez, que se ha intensificado.

A este respecto, muy importante es la modificación del proceso de producción. La producción de la imagen y propiamente la función mimética han sido desalojadas del dominio del arte; es ahora la cámara la que despliega aquel potencial científico, pues la reproducción técnica permite traducir materialmente objetos y lugares cotidianos tanto como otros lejanos al sujeto. Esta traducción significa acercar materialmente los objetos; Benjamin pensará en la diferencia entre el trabajo que podía ejercer el pintor en la representación y la reproducción de la cámara, aquel inscribía cierta distancia determinada por la perspectiva, y por las marcas de esa traducción en la factura, la técnica. “La cámara por el contrario, dirá Benjamín, se adentra hondo en la textura de los datos”⁵⁸, sin la distancia natural acerca visiblemente los objetos.

No obsta que, con ello, Benjamín encuentre una renovada función en la reproducción mimética ejercida por el dispositivo tecnológico, incomparable con la función de la pintura sacral o burguesa, ésta es, que la cercanía visible de los objetos enriquece perceptivamente la vida de los hombres. Con lo que, además, para Benjamín, la importancia de la reproductibilidad de la imagen es que con ella se reúnen en el espectador la actitud crítica y fruitiva. Por ejemplo “El cine - dice Benjamín- no sólo se caracteriza por la manera como el hombre se presenta ante el aparato, sino además por cómo con ayuda de éste se representa el mundo en torno”⁵⁹. Una reacción dialéctica que se basa en el **choque** y contemplación de la vida cotidiana. Pues, mediante la contemplación, el sujeto puede criticar su espacio cotidiano al activar su inconsciente óptico, ya

⁵⁸ Benjamin, Walter: *Ibíd*, pág. 43.

⁵⁹ Benjamin, Walter: *Ibíd*, pág. 46.

que mediante él vuelve consciente los lugares y las actitudes del hombre, y es cuando la rutina, el trabajo cotidiano del hombre emerge y puede, en la distracción, encontrar libertad, “salir del círculo de la cotidianidad”.

Los nuevos medios de reproducción técnica, del primer cuarto del siglo XX, auguran la innovación de un modo diferente de producción de mercancías, la imagen, la representación y el consumo estético, con unos particulares modos de difusión y modos de recepción, el de la masificación y la contemplación. De ahí es más que Benjamin, en el epílogo de “El arte en la época de la reproductibilidad técnica”, advierte la posibilidad o la realidad de que la cercanía de los objetos así como de toda experiencia inmediata en la reproductibilidad, conduzca a la espectacularización y estetización de la vida cotidiana o de la miseria tanto como la culminación de todo goce estético de la reproducción de la guerra: “Esto es que ha logrado que incluso la miseria captada de una forma perfeccionada y a la moda, sea objeto de goce”⁶⁰. Claro que es la imagen la que interviene en este proceso de producción y que genera otro tipo de función que se extiende hacia el Estado total o se mezcla con la política.

Ciertamente, la cercanía benjaminiana en el contexto posmoderno no se limita al cine, la fotografía, o a la reproducción de una imagen en el estudio de un aficionado al arte, sino que, en realidad, revela una exacerbación de esas experiencias a un continuo cotidiano con el aparato televisor, las computadoras, y el inmenso tapizado urbano de imágenes publicitarias en gigantes pantallas. La apertura universal de la imagen se comprende a través de la importancia del dispositivo tecnológico con los medios de comunicación en nuestros días, lo que Jameson llama la función epistemológica de la tecnología: los medios de comunicación operan como vasos comunicantes entre zonas o espacios distantes entre sí, organizan información y sistemas de signos a través de sus redes y modos de transmisión.

⁶⁰ Benjamín, Walter: “El autor como productor”, en: *Tentativas sobre Brecht, Iluminaciones III*, Madrid, Taurus, 1991, pág. 126.

Estos sistemas de información y signos flotantes, provocan relaciones con el entorno de la ciudad, el hogar, formas de socialización de honda magnitud, en las que se han de transformar nuestros modos de ver, y de percibir el mundo tanto como las formas en que se producen las apropiaciones de las producciones culturales. En este sentido, el contexto posmoderno tiene que ver para Jameson con aquella visión macluhanista de la cultura y el espacio mundial, transformado por los medios de comunicación y los aparatos de la cibernética. Este espacio, Macluhan lo identificó como Aldea Global; la manera en que todos los cuerpos están indefectiblemente conectados con todos y la manera de reconocer lo exterior, las formas de vidas extranjera; los pueblos y otras razas sumergidos en otras temporalidades y espacios geográficos, aparecen casi completamente traducidos en la materialidad que reproducen los sistemas de imágenes. Aldea global significa el modo como inmediatamente se produce el potencial de integración y de socialización de los sujetos en la conexión simultánea: “¡El shock del reconocimiento! En un ambiente de información eléctrica, los grupos minoritarios ya no pueden ser contenidos - ignorados. Demasiadas personas saben demasiado las unas de las otras”⁶¹.

En este estado de conexión simultánea, los medios visuales e informacionales de hoy convocan un flamante estado de “repentineidad” del mundo. Aquello que Benjamin llamaba cercanía es ahora un “suceder simultáneo” de imágenes y acontecimientos, donde el reconocimiento del entorno pasa indispensablemente por el dispositivo y por la imagen que éste proyecta en forma de códigos o textos culturales⁶². Es en el enfrentamiento de este contexto que Jameson alcanza a distinguir a la posmodernidad como un tercer momento dentro de un *desarrollo de la visualidad*, y que la define como la verdadera sociedad de la imagen⁶³.

⁶¹ Mcluhan, Marshall: *El Medio es el mensaje*, Barcelona, Paidós, 1987.

⁶² Mcluhan, Marshall: *Ibíd.*

⁶³ En el texto “Transformaciones de la imagen en la posmodernidad”, Jameson distingue tres momentos de una historia de la mirada que construye. El primer movimiento lo convoca a partir

Ahora, repentinamente, una visibilidad universal hasta aquí malsana que no parecía tolerar ninguna alternativa utópica es bienvenida y todos se deleitan con ella: éste es el verdadero momento de la sociedad de la imagen, en que los sujetos humanos, en lo sucesivo expuestos (...) a bombardeos de hasta mil imágenes por día (al mismo tiempo que su ex-vidas privadas se observan y escrutan, pormenorizan, miden y enumeran exhaustivamente en bancos de datos), comienzan a vivir una relación muy diferente con el espacio y el tiempo, la experiencia existencial y el consumo cultural⁶⁴

Se trata sobre el modo cómo acontece hoy el mundo, las relaciones con el otro cultural y las producciones culturales, que suceden al modo en que, lo que comportaba una figura enigmática del mundo es reemplazado por un objeto tecnológico, por aparatos que se dedican a reproducir incesantemente las imágenes del mundo. Ciertamente que en esta visibilidad universal, de la saturación del espacio social con la cultura de la imagen, no significa que la cultura se haya vuelto tan sólo más masiva a través de su reproducción, sino que en realidad la cultura y el objeto cultural se han vuelto imagen con la reproducción.

En efecto, cada uno de los objetos, manifestaciones y producciones culturales pueden ser contenidos y transmitidos por partículas pixeladas y son reagrupados y reconvertidos en materia de pura imagen, pura cercanía benjaminiana. El modo como experimentamos el mundo aparece a través de un cúmulo de imágenes sin aura, deshabitados de contexto alguno que los relacione con cierta tradición o con determinado contexto histórico; se produce

de Sartre. La mirada motiva el reconocimiento en una relación inmediata: el otro. En Sartre, según Jameson, el tema de la mirada se centra en la "cosificación" del objeto de la mirada. Esta será la "mirada colonial" (Fanon). El segundo movimiento lo convoca a partir de Foucault. Tras unir conocimiento y poder, la mirada al otro se tornó aquí como instrumento burocrático de medición. Es decir: "la mensurabilidad del otro", dominación burocrática, la estadística. El tercer movimiento, lo convoca Jameson para identificar lo posmoderno en que lo otro entra en el juego de la mirada, con la tecnología mediante, como en un festejo donde todo cabe o se da lugar, nada se excluye provocando un espacio de intensidades que modifican las propias experiencias y la experiencia cultural.

⁶⁴ Jameson, Fredric: "Transformaciones de la imagen en la posmodernidad", en: *El giro cultural*, op.cit., pág. 149.

una dispersión del contenido y de la experiencia fundamental de lo real, pues, en este ambiente, la experiencia ya no pertenece a lo real, “Lo real mismo aparece como un gran cuerpo inútil”⁶⁵. En Benjamin se puede concebir que la experiencia fundamental instala, en la relación del sujeto con su otro, una dimensión aurática, que entraña la distancia original dispuesta en la mediación del contenido cultural y de una determinada experiencia cultural. El enfrentamiento con lo real, en la posmodernidad, es, para Jameson, una relación *postaurática*, el objeto enigmático vuelve a aparecer, pero su consistencia fundamental queda reducida como sucedánea de sentido en la pseudoexperiencia de lo tecnológico. Un acontecimiento social, un desenlace bélico que se ha reproducido, quedan desprovistos del fundamento que los colocaba en cierto contexto, en la medida en que experimentamos el mundo en la disposición del aparato tecnológico; lo que se ve afectado es la experiencia fundamental de lo real y su expansión estética en la disposición de la materialidad de la escena.

Baudrillard explica la dispersión del contenido como éxtasis de la comunicación. La relación que se establecía con el mundo, entre el sujeto y su otro, desaparece en la inmediatez, sin proyección metafórica, dándose lo real sin paradigma; en el éxtasis de la comunicación la realidad es obscena y pornográfica: “La obscenidad empieza cuando no hay más espectáculo, no más escena, cuando todo se vuelve transportable y visible de inmediato, cuando todo queda expuesto a la luz áspera e inexorable de la información y la comunicación”⁶⁶. El signo queda dispuesto a cualquier juego de significancias y puede entrar en el juego del mercado. Es en esta condición de significancia de los productos culturales o de lo real para Jameson cuando “El mundo pierde entonces por un momento su profundidad y amenaza con transformarse en una piel satinada, una ilusión esteroscópica, un tropel de imágenes

⁶⁵ Baudrillard, Jean: “El éxtasis de la comunicación”, en: *La posmodernidad*, op.cit., pág 191

⁶⁶ Baudrillard, Jean: *Ibid*, pág. 193.

cinematográficas sin densidad⁶⁷. El momento en que la posmodernidad es identificada por Jameson como la verdadera sociedad de la imagen, describe el contexto de la expansión de la imagen a un continuo cotidiano, y resalta que el nuevo espacio del consumo estético en las sociedades actuales se realiza mediante la representación con el dispositivo tecnológico. Así, se produce para Jameson una dimensión del ambiente, que difiere enteramente de lo que podían constituir las experiencias de lo otro en las sociedades precapitalistas, “en este sentido, lo otro de nuestra sociedad ya no es, como en las sociedades precapitalistas, la naturaleza, sino otra cosa que aún debemos identificar⁶⁸. Hemos de corresponder que esto que debemos identificar se trata del entorno completamente culturizado, y que la expansión de lo cultural a lo social, dicho de otro modo la saturación de lo social con la cultura de la imagen, que conmina una figuración del mundo en que no se necesitan contenidos para entrar en contacto con el mundo.

Destino ideológico

¿Cuáles pueden ser los significados de la explosión de lo cultural a lo social en términos de una cultura de la imagen? La realidad del entorno posmoderno que podríamos llamar de intensidades tecnológicas y de las relaciones con la reproducción de la imagen que ya hemos esbozado carece, medianamente, del sentido que definitivamente supone el carácter de lo cultural a lo social en Jameson, por eso deseamos percatarnos de que la relación del todo social colmado de la cultura de la imagen pertenece, en la explicación de Jameson, al lugar de la imagen como mercancía. Pues, en realidad, para Jameson la expansión de lo cultural, entendiéndonos con ella como expansión de la

⁶⁷ Jameson, Fredric: *El posmodernismo o la lógica...* pág. 77.

⁶⁸ Jameson, Fredric: *Ibíd*, pág. 78.

producción de imagen y de su dimensión estética, no se debe a un determinismo tecnológico, sino a su función en la economía actual.

(...) intento evitar –dice Jameson- la suposición de que la tecnología sea de algún modo ‘determinante en última instancia’, ya sea para nuestra vida social actual o para la producción cultural (...). Pretendo, al contrario, sostener que nuestra representación imperfecta de una inmensa red informática y comunicacional no es, en sí misma, más que una figura distorsionada de algo más profundo: todo el sistema mundial del capitalismo multinacional de nuestros días⁶⁹.

Cuando Jameson considera que todo, de algún modo u otro, se ha convertido en cultura, comprendemos singularmente que las formas culturales aparecen en el capitalismo tardío como mercancía. Pero, consistentemente con ello, Jameson tenderá a relacionarse con la terminología Situacionista de la sociedad del espectáculo, de cómo en las sociedades actuales se ha llegado a la forma final de reificación de la imagen en sí misma y vuelto ideológica en el espectáculo.

“La tendencia apunta a que la vida no pueda distinguirse más del cine sonoro”⁷⁰. Si bien, con los medios de reproducción de masas el “emparejamiento” entre imagen y vida no nace con ellas, en realidad las acelera (Habermas). Debord analiza este traspaso como sociedad del espectáculo, que es una forma de identificar la cultura de masas. El origen del espectáculo se encuentra en las características de una sociedad capitalista en que la producción de mercancías ha llegado a tal punto de exacerbación que ha sometido, no tan sólo la producción de imagen a su propia lógica, sino el devenir de la vida cotidiana como espectáculo y contemplación, nos dice Debord, “El espectáculo es el capital en un grado de acumulación tal que este deviene imagen”⁷¹. Para Debord, la consumación de la sociedad del

⁶⁹ Jameson, Fredric: *El posmodernismo o la lógica...*, op.cit., pág. 85.

⁷⁰ Adorno Theodor; Horkheimer, Max: “La industria cultural”, en: D.I, op.cit., pág. 171.

⁷¹ Debord, Guy: *La sociedad del espectáculo*, Naufragios, 1995, pág. 18.

espectáculo se encuentra en la representación de la “vida inexorable” como espectáculo de sí misma, la cual el sujeto contempla y afirma. De hecho, si Benjamin consideraba que la realidad de la reproductibilidad técnica enriquecía la vida cotidiana mediante la dialéctica crítica y contemplación. Para Debord, la contemplación se convierte en un estado permanente del sujeto en la sociedad del espectáculo que supera cualquier criticismo, él está demasiado imbuido en lo que llama una pseudoexperiencia del espectáculo que le impide la medida de una actitud crítica. Incluso somete al sujeto a los dictámenes de sus propios tiempos e inhibe la capacidad de vivir conscientemente la **realidad histórica** y vive más en los tiempos que le dicta el espectáculo, lo que para Debord es el tiempo pseudocíclico: una falsa conciencia del tiempo, de la moda, de las vacaciones, del día, la noche, “el hombre vive cada vez más en el espectáculo y menos en lo real”⁷².

De lo cultural a lo social significa, el estadio de las sociedades en que las propias estructuras mentales se han convertido en parte del mundo ideológico, en cultura de algún modo no teorizado, como dice Jameson. La manifestación de la condición estética de la cultura radica en la explosión de su condición autónoma a la estetización de lo real, un pseudónimo de la estética que se instala en la representación de la vida cotidiana. Aquí es cuando identificamos el destino ideológico como función social. La manera que tiene el dispositivo tecnológico de distribuir y masificar las imágenes a través de la industria cultural como un sistema articulado, en que todos los aparatos técnicos de reproducción de cultura de masa se encuentran absolutamente unificados como sistema, reproducen ideológicamente los sentidos del capital para la producción social.

Toda producción material del hombre, para Marx, en las modernas sociedades civiles, son reproducción social en un alto grado. El nivel estructural de las fuerzas de producción como modo de producción es la base de la reproducción social, pues no puede haber determinación social sin desarrollo

⁷² Debord, Guy: *Ibid*, pág. 17

social y de la existencia. En las sociedades capitalistas tardías, la imagen conduce a unificar y afirmar las condiciones sociales de los hombres mediante el consumo de su propia representación de la vida cotidiana como espectáculo, es decir replicar las condiciones en que los hombre deben cada vez someter su fuerza de trabajo, mientras son cada vez menos capaces de manejar su propio destino histórico y están más imbuidos por la industria de la diversión o de masas, “A través de las innumerables agencias de la producción de masas y de su cultura se inculcan al individuo los modos normativos de su conducta, presentándolos como los únicos naturales, decentes y razonables (...) Su norma es la autoconservación, la acomodación lograda o no a la objetividad de su función y a los modelos que le son fijados”⁷³, nos dice Adorno. En el contexto posmoderno, esta asimilación es cotidiana; día a día la experiencia del espectáculo, la deshistorización de las imágenes del mundo, se encuentran en categorías de formas disponibles para el consumo estético, por ello, según Jameson, no se puede esperar de la imagen un negación a la lógica de las mercancías, “(...) toda belleza hoy es engañosa y la apelación a ella hecha por el pseudoesteticismo contemporáneo es una maniobra ideológica y no un recurso creativo”⁷⁴.

⁷³ Adorno Theodor; Horkheimer, Max: “La Industria cultural”, en: D.I, op.cit., pág. 82.

⁷⁴ Jameson, Fredric: “Transformaciones de la imagen”, en: *El giro cultural*, op.cit., pág. 178.

IV

CONFIGURACIONES FINALES: LO POST Y EL ARTE (A modo de conclusión)

Lo *post*-moderno

Cada una de las tesis relacionadas con la posmodernidad son para Jameson tomas de posición política con respecto al momento histórico presente, pues existe en ello un modo de ver y leer los signos de la contemporaneidad. De modo que la pregunta ¿Qué es la posmodernidad? propone, en principio, esta problemática que significa preguntarse por el presente histórico. En todo caso, cada una de las posiciones se vinculan indefectiblemente también con el lugar que se le asigna a la modernidad en esa posición⁷⁵. De modo que los conceptos en torno a la pregunta sobre la posmodernidad varían de uno u otro lado de quien las observe⁷⁶.

A estas alturas, el concepto de posmodernidad tiene ya varios años como discusión acerca del destino del presente histórico, donde lo *post* emergía como finalidad, fin de la historia, fin de las ideologías, y más específicamente como fin

⁷⁵ Los conceptos de modernidad, modernismo se entienden básicamente bajo la mecánica de una “división” entre ámbitos que tiene que ver con las expresiones materiales y espirituales que se han visto teorizados en las sociedades occidentales. Esto es, modernización como las complejas estructuras de las sociedades como la economía, la política y modernismo como las manifestaciones espirituales o artísticas de estas sociedades. La vida moderna implica aquello y todo a la vez, así posmodernismo y posmodernidad en principio se entienden bajo esta lógica, pero las implicancias, como veremos varían entre uno y otro dependiendo de lo que se conciba por modernidad en uno y otro caso en los autores. Así, para algunos, por ejemplo, Lyotard, la modernidad es la modernidad estética que se relaciona con la destrucción del lenguaje y de la representación. En cambio, para Habermas lo moderno o la modernidad es la Ilustración (*Aufklärung*) y su proyecto emancipador.

⁷⁶ Véase un ensayo de Fredric Jameson con respecto a las posiciones teórico-políticas de los diversos autores en relación con el debate posmoderno. Fredric Jameson: “Teorías de lo posmoderno”, en: *El giro cultural*, op.cit., págs. 39 – 53.

de la modernidad. Los autores influyentes en el debate posmoderno junto con Jameson, son Lyotard y Habermas⁷⁷. Para Lyotard (*La condición posmoderna*, 1979), la posmodernidad constituye el momento histórico de las sociedades desarrolladas donde el proyecto de emancipación de la humanidad se ha vuelto absolutamente problemático. La experiencia de la Segunda Guerra Mundial (Lyotard pensará en Auschwitz) marcaría el lugar donde los relatos sobre la libertad, la justicia y el conocimiento, todos discursos que habían fundamentado la idea de modernidad (la premisa de la historia y el progreso del conocimiento hacia las libertades humanas), se habían vuelto, en su objetivo, algo nebuloso y maléfico. Dicha experiencia acentuaría, por así decir, el fin del algo que sería la modernidad y los discursos y representaciones que sustentaban la sociedad occidental.

De allí que en el tema central del texto de Lyotard, la posmodernidad, se presenta como deslegitimación de los discursos que sustentan la modernidad. El conocimiento, vehículo de la liberación y la emancipación humana, se ha transformado en una fuerza más de producción, ya no habría en ella, por tanto, los signos de un proyecto de emancipación. El saber se habría institucionalizado y tecnificado, inequívocos a las ideologías y los grandes discursos liberadores que habían sustentado la idea de modernidad, expresados en lo que Lyotard llamó los megarelatos: la Ilustración, el marxismo, la dialéctica⁷⁸. La posmodernidad sería la puesta en duda de esos relatos en la medida en que la historia mostraba lo contrario. A propósito de las

⁷⁷ En términos generales el uso del concepto posmodernidad no se “popularizó”, sino entrado los años sesenta, principalmente en Norteamérica, cuando el concepto mismo significaba contracultura, y cuyo espíritu esgrimía “nueva gnosis” (Calinescu). En los setenta ya su uso se mueve hacia Europa, a través de Lyotard, pero no es hasta aquí que, según Andreas Huyssen, su uso renovado en el lenguaje, a través de la crítica, implica una diferencia en la manera como se interpreta el presente, y analizan el arte y la estética. Y en los ochenta, el debate mismo y las estimulaciones teóricas ya habían explotado con los autores que veremos en este capítulo. Ver Huyssen, Andreas: *Después de la gran división*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002, pág. 306-380.

⁷⁸ Lyotard, Jean-François: *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra, 1987.

instituciones que legitimaban el saber –dice Lyotard- “(...) sólo gozaban de legitimidad en la medida en que contribuían a la emancipación de la humanidad”⁷⁹. La posmodernidad así entendida representa la percepción ruinoso del destino del proyecto moderno.

Habermas, en otro sentido, hace un hincapié hacia la tesis general que se pregonaba como posmodernidad, esta es, aquella que se presentaba ante todo como antimodernidad. Hasta ese entonces, hablar del fin de la modernidad significaba inaugurar la presencia de una nueva “gnosis”, que instalaba una ruptura de todos los enclaves que la modernidad había concebido como propias en el proyecto de emancipación humana capitulada precisamente en la concepción de la Historia; ya que esta posición tendía a revelar las improbabilidades de ella misma.

Como definición, Habermas no da ninguna connotación al concepto mismo de posmodernidad, en principio porque no lo comparte. Para Habermas, la modernidad es un proyecto al que no se le debe permitir lo *post*, puesto que ella misma no ha acabado de ser aún. En este sentido es que el principal motor de la argumentación de Habermas es contra la tesis de que la posmodernidad se presenta como “anti-impulso” del proyecto moderno. Para Habermas, el proyecto moderno es representado en gran medida por la Ilustración y sus pensadores; sobre ellos nos dice:

(...) [ellos] tenían la expectativa de que las artes y ciencias no sólo promovieran el control de las fuerzas naturales, sino también la comprensión del mundo y del yo, el progreso moral, la justicia de las instituciones e incluso la felicidad de los seres humanos⁸⁰

⁷⁹ Lyotard, François: *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona, Gedisa, 1987, pág. 91.

⁸⁰ Habermas, Jürgen: “La modernidad un proyecto incompleto”. En: *La posmodernidad*, Hal Foster (ed.) op.cit., pág. 28.

Para Habermas, el optimismo de este proyecto se había derruido en parte, porque cada esfera de la cultura -la moralidad, la ciencia y el arte-, se ha especializado y distanciado del propósito original que tenía que ver con el “enriquecimiento de la vida cotidiana”, como él mismo dice. Pero enrostrarle a la modernidad el vínculo maléfico que terminaron tendiendo los acontecimientos en la historia, sería desechar el proyecto Iluminista. El núcleo es que se han vuelto irreconciliables la teoría y la praxis, aquello a lo que la modernidad estética aspiraba (en su eje vanguardista), y que no logró porque, para Habermas no basta con que una parte de la cultura se abra y sea “más accesible”, se necesita en vez de la participación de todas las partes que constituyen las esferas de la cultura. Es así como la crítica de Habermas está inspirada en que el proyecto moderno puede aún desearse y no desecharse, es un proyecto incompleto; Habermas dirá:

(...) el decisivo confinamiento de la ciencia, la moralidad y el arte a esferas autónomas separadas del común de las gentes y administradas por expertos, lo que quede del proyecto de modernidad cultural es sólo lo que tendríamos si abandonáramos del todo el proyecto de modernidad⁸¹

Con estos dos autores, la posmodernidad, así entendida, señalaba un momento presente que se considera complejo alrededor de las ideas sobre lo que se distinguía como modernidad, la idea precisa estaría contenida en la noción misma de progreso de la humanidad, la cual se tornaba dudosa y encendía los ánimos con respecto a la valoración del momento presente. Con Jameson podemos ver, más que una valoración del momento presente, una hipótesis de trabajo en torno al concepto de lo *post* propiamente tal y el lugar de la producción simbólica a través de la imagen y de la condición de la cultura en general. La relación que delimita a este concepto se basa en lo que hemos visto como explosión de lo cultural a lo social. Hemos insistido en ver esta cuestión

⁸¹ Habermas, Jürgen: *Ibíd*, pág. 35.

en relación con los términos de base y superestructura, pues para Jameson aquello es válido en la medida en que con esta relación surja un análisis sobre lo cultural en relación con su entorno como tal y a sus interacciones, por ello Jameson nos dice, a partir de la posibilidad de agenciamiento de su hipótesis:

(...) el de 'base y superestructura' no es en realidad un modelo sino un punto de partida y un problema, algo tan poco dogmático como una conminación simultánea a captar la cultura en y por sí misma, pero también en relación con su exterior, su contenido, su contexto y su espacio de intervención y eficacia⁸².

Desde la relación de base y superestructura como un todo, como hemos descrito antes, nació la tentación de relacionar la posmodernidad como el espacio descrito como reproducción biopolítica, principalmente porque la relación entre lo cultural y el todo social en Jameson responde o se aviene a la característica de cuerpo, aquel *todo* Jamesiano, como un bios en que se desenvuelve la realidad posmoderna.

La reproducción biopolítica ha sido definida como el último paradigma de dominación en las sociedades occidentales. Significa administración de la vida, bios, de los individuos para que estos sean capaces de producir constantemente, o infinitamente, los modelos de la reproducción y conducta social para el sistema. La condición de la reproducción biopolítica que lo distingue es que el sistema de poder que administra el bios se encuentra completamente interiorizado en los individuos lo que hace innecesario el poder a través de la coacción social; los individuos lo reproducen voluntaria y unitariamente, "La sociedad, absorbida dentro de un poder que se extiende hasta los ganglios de la estructura social y sus procesos de desarrollo, reacciona como un solo cuerpo"⁸³. Esta interpretación de un solo cuerpo constituye el momento en que la relación de lo cultural y lo social, como un

⁸² Jameson, Fredric: "Marxismo y posmodernismo" En: *El giro cultural*, op.cit., pág. 71.

⁸³ Hardt, Negri: *Imperio*. op.cit., pág. 39.

todo, encajan en la interpretación de la producción biopolítica, pues, como hemos visto, la base de la explosión de lo cultural lo constituye el capitalismo como estructura económica, donde la producción normativa se da efectivamente en la producción simbólica que reproduce su sistema económico como un todo. “Este cuerpo es pues producción y reproducción, estructura y superestructura, porque es vida en el sentido más pleno de la palabra y es política en el sentido más apropiado”⁸⁴. Este cuerpo se nos presenta unitario, precisamente en el momento de la indiferenciación de las dimensiones de base y la superestructura, la lectura de aquello como cuerpo puede ser propia de la inmersión en el sistema, por lo tanto hay una lectura del mundo puesta allí que se puede problematizar.

Lo *post* puede ser definido entonces como indiferenciación de campos, como ampliamos antes, en un solo cuerpo o maquinaria para la reproducción de la vida. La proposición de la posmodernidad como deslegitimación de los discursos de liberación, no es condición para la deslegitimación de los discursos en general, sino solamente sobre aquellos que no cobran parte en la verificación de la emancipación del hombre. Pues para los autores de *Imperio* el propio sistema produce sus propios lenguajes y sus propias legitimaciones; ellos nos dicen: “Sin embargo, contrariamente a lo que sugerirían muchos estudios posmodernos, la máquina imperial, lejos de eliminar las narrativas rectoras, en realidad las produce y reproduce (las narrativas rectoras ideológicas, en particular) con el fin de validar y celebrar su propio poder”⁸⁵. Como se presentan las narrativas posmodernas reconsideramos nuevamente del contexto cultural su condición de integración a través de la cultura de la imagen, de la apertura visual de los medios y de la integración de cada objeto marginal a la escala del mercado hasta convertirse en “objetos programados por el sistema mismo”, entre ellos, la cultura popular, arte folclórico y étnico, la

⁸⁴ Hardt, Negri: *Ibíd*, pág. 44.

⁸⁵ Hardt, Negri: *Ibíd*, pág. 47.

literatura femenina, o lo homosexual⁸⁶. Un solo gran discurso hay detrás para Jameson: el consumo y la determinación económica en última instancia.

Sobre esto último y en relación con la distancia crítica, la industria cultural ha logrado transformar nuestra vida cotidiana; los cuerpos posmodernos están tan imbuidos en lo que Jameson llama: una pseudoexperiencia posmoderna que, en este contexto de una sociedad de la imagen, se hace difícil la distancia crítica sin recaer en lo que será para Jameson una idea más insípida de crítica para el sistema cultural. Es decir, ¿Cuándo se ha encontrado más legitimado el capitalismo que cuando integra todas aquellas categorías culturales que anteriormente han estado marginadas del sistema? Jameson se refiere a la absorción de las formas de arte con la cultural comercial, y la producción misma de imágenes; dirá al respecto:

En relación con la política cultural, no existe hoy una sola teoría de izquierda que haya sido capaz de prescindir de la idea, expresada de un modo u otro, de una distanciamiento mínima, es decir, de la posibilidad de situar la acción cultural fuera del ser compacto del capital y utilizarla como un arquimedeano punto de apoyo desde el que atacar al propio capitalismo⁸⁷

Si anteriormente, para Jameson, en el espacio del capitalismo monopólico, el arte y el espacio autónomo de la cultura permitían tendenciosamente el punto arquimedeano y la posibilidad de crítica al propio capitalismo, en la posmodernidad las producciones culturales se encuentran impotentes en el contexto de una modificación cultural en que la autonomía de la cultura se presenta como explosiva, pues las formas y los estereotipos replican o afirma la lógica del capital. Esta es una de las mayores consecuencias del contexto cultural de la posmodernidad, a la vez que es su mayor objetivo.

⁸⁶ Jameson, Fredric: *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, op.cit. pág. 14.

⁸⁷ Jameson, Fredric: *El posmodernismo o la lógica...* op.cit., pág. 107.

El arte posmoderno. Planteamientos en torno a lo social y la imagen

No podemos olvidar que nuestra propia entrada al análisis de Jameson comenzó siendo un relato sobre las perspectivas metodológicas que presentaba el posmodernismo como pauta cultural del capitalismo tardío⁸⁸. Hemos de restituir lo que falta entonces, los resultados de esas perspectivas en un enunciado algo similar: el arte en la lógica del capitalismo tardío. Pero recordemos, en la primera parte aparecieron ciertos cuestionamientos al posmodernismo -específicamente desde la obra de Andy Warhol- en relación con la dimensión histórico-social que representaban las obras, ¿Cómo las obras nos hablan de su contexto?, o de otro modo, si las obras (como aquella *Zapatos de polvo de diamante*) no contienen una crítica a la propia mercantilización o al fetichismo, ¿cuál es su dimensión política? Hemos de decir que en ese preciso momento Jameson constata que las obras ya no tratan tanto de un contenido, sino que existe allí la manifestación de un mundo objetivo que ha mutado en su referencialidad, y que ella misma se ha puesto entre comillas⁸⁹. En lo que hemos descrito ha quedado demostrado que para Jameson la cultura de la imagen ha saturado la vida social, donde incluso la propia especificidad tradicional de lo estético ha quedado sin distinción en el contexto culturizado, que la relación con el consumo de la imagen, los medios de comunicación de masas, y el capitalismo tardío han devorado todo referente o contexto para reubicar las imágenes en un nivel de intercambio, como es explotado en la publicidad, el cine comercial, las comedias o el espectáculo televisivo o en el

⁸⁸La construcción del posmodernismo de Jameson comienza con la década de los sesenta, con el arte pop, neoexpresionismo, la música punk y rock. Tomo en cuenta las diversas manifestaciones que en aquella época se relacionaban alrededor del concepto de subcultura o contracultura. Ve en ellos la progresiva institucionalización de las formas antisociales modernistas.

⁸⁹ En este sentido, la máxima de Jameson acerca de que las producciones culturales son manifestaciones de cambios estructurales se ve por ello manifestada en esta lógica metodológica de Jameson.

show, la prensa rosa, y en todos aquellos documentos de la sociedad del espectáculo.

En un contexto henchido por la lógica del simulacro, tipologizado, la estabilidad de los signos se pierden en una falta de contexto absoluto y de conexión dentro de una lógica más histórica. Esto desemboca en lo que Jameson considera como la lógica posmoderna del texto, que es la presencia material del significante desprovisto de todo referente o contenido; aquí la propia dimensión de las obras de arte parece una frase desligada de su contexto, y ya no es un “estado enigmático del mundo”. En este sentido, por un lado, se encuentran prácticas artísticas que reúnen fragmentos aleatorios, heterogéneos de diversos estilos del pasado, dando paso a lo que Jameson llamó *pastiche* (en la década de los ochentas). Y por otro, como manifestación sintomática de la cultura dominada por la lógica del espectáculo, imbricación de iconos de la cultura de masa o de hitos del pasado de diversa índole en las obras de arte, tal es la lógica de la posmodernidad –dice Jameson- “(...) metalibros que canibalizan a otros libros, metatextos que recopilan trozos de otros textos”⁹⁰.

Esta lógica posmoderna del texto da cuenta que la dimensión de las obras ya no es la propia construcción de significado, pues liberados de contextos absolutos y con una lógica histórica o más temporal, la comprensión requiere de una hermenéutica visual, una reconstrucción de textos y significantes en capas de significados, “En resumen, la antigua obra de arte se ha transformado en un texto para cuya lectura se debe proceder mediante la diferenciación y no ya mediante la unificación”⁹¹. Los argumentos de Jameson dan cuenta de una condición de unificación y de pureza que se ha perdido en la obra, lo que

⁹⁰ Jameson, Fredric: “El surrealismo sin el inconsciente”, en: *Teoría de la posmodernidad*, Madrid, Trotta, 1996, pág. 125.

⁹¹ Jameson, Fredric: *El posmodernismo o la lógica...* op. cit., pág. 72. El texto posmoderno se transfiere desde una hermenéutica del signo a una hermenéutica visual: “(...) una hermenéutica visual que el ojo explora en busca de capas cada vez más profundas de significado”. Jameson, Fredric: “Transformaciones de la imagen”, en: *El giro cultural*, op.cit., pág 169.

implica una ruptura en la producción de sentido de la representación. De ello derivan una serie de enunciados posmodernos sobre la obra de arte como la especificidad de lo estético; la obra de arte individualmente construida; la inclusión de las tecnologías mediáticas, configurando híbridos artísticos “desde instalaciones hasta arte computarizado”, las distinción entre cultura de masas y cultura. Enunciados o características sobre el arte posmoderno que ya no se pueden valorar “a la manera modernista”⁹². (Incluso porque, precisamente, la sustancia modernista se ha integrado a la cultural oficial occidental).

Pero, la canibalización de textos, ¿es todo lo que se puede esperar de las obras? En un contexto en que lo cultural se ha expandido a lo social, y en que la dispersión y la volatilidad del significado son elementos constitutivos del contexto posmoderno, ¿cómo se relaciona el arte entonces con este contexto o con el espacio global posmoderno? Existe, pues, una forma diferente de abordar estas prácticas; el arte posmoderno puede comprenderse como una reacción a las condiciones de aparición de las imágenes en la sociedad de consumo y de los *mass medias*, contra las condiciones de producción, distribución y recepción de las obras de arte o de la circulación tradicional – museo- o mercantil - la galería-. O se puede entender, en síntesis, como la exploración sobre discursos hegemónicos de identidad cultural, social o racial, problemáticas económicas, ideologización del significante, prácticas que están constantemente replanteando condiciones institucionales en torno a las convenciones artísticas en el campo cultural y sobre las convenciones, tipologizaciones o estereotipos de la sociedad de consumo. De allí que los espacios del arte posmoderno se den transgrediendo estos espacios o por fuera de ellos⁹³.

⁹² Jameson, Fredric: “Transformaciones de la imagen”, en: *El giro cultural*, op.cit., pág. 137 y ss.

⁹³ En lo que tiene que ver con las capacidades críticas del arte en las décadas sesenta y setenta sobre las convenciones de los medios de las prácticas artísticas hasta convertirse en una crítica a la institución arte y a la aculturización y mercantilización. Foster, Hal: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.

En relación con los medios, con la condición material de la obra – pintura, fotografía, video *art*, escultura, *performance*, etc.- las obras posmodernas no se definen en términos de tal o cual medio, sino en una relación expandida de términos culturales, al que la materialidad busca, encuentra o explica el contenido, así como sucede con la mayor parte del arte posmoderno, entre ellos el mismo *pop*, que cuestiona la sociedad de consumo desde los condicionamientos visuales de la sociedad de consumo, o el arte conceptual a partir de la revelación de la propia constitución de obra (el arte como proceso, como idea), o las obras cuyas temáticas ahondan en las condiciones de género, étnicas o sociales.

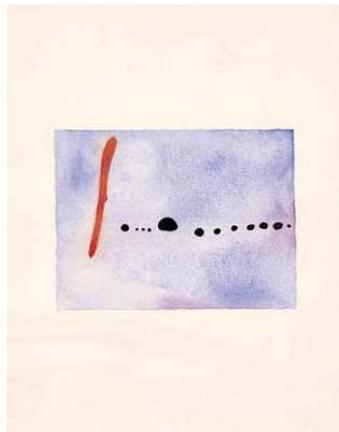
(...) la lógica espacial de la práctica posmodernista ya no se organiza alrededor de la definición de un medio dado sobre la base del material o de la percepción de éste, sino que se organiza a través del universo de términos que se consideran en oposición dentro de una situación cultural⁹⁴

En la tónica de las prácticas apropiacionistas de principio de lo ochentas (Europa y Norteamérica), los artistas trabajaban con objetos específicos transformándolos y apropiándolos para provocar una coyuntura de los procesos de recepción de la obra de arte, interviniendo los espacios expositivos, provocando jaques con los discursos de la historia del arte y la manipulación de las obras en los museos y las colecciones. Estas prácticas se determinan por el carácter crítico sobre las formas de representación de la cultura occidental, y los discursos que le han dado forma. Como Barbara Kruger, que utiliza imágenes de los medios masivos: cine, revistas rosa o del corazón, aplicando textos cortos, casi sentencias, conduciendo posturas al espectador. Sus obras plantean temas sobre el estereotipo de género o de conducta humana sistematizada.

⁹⁴ Krauss, Rosalind: “La escultura en campo expandido”, en: *La posmodernidad*, Hal Foster (ed), op.cit., pág. 73.



Barbara Kruger: *You are not yourself*, 1982. Foto-collage. 182.9*121.9 cm



Sherrie Levine: *After Joan Miró*, 1984



Rirkrit Tiravanija: *Sin título*, (pad thai), 1990. Público y artista cocinan, luego sirven la comida como producto de un proceso que se ha puesto él mismo como exhibición.



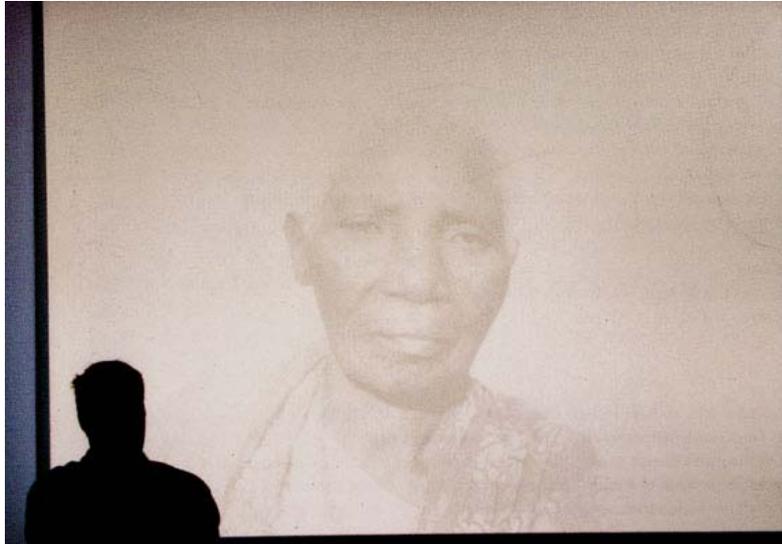
Rirkrit Tiravanija: *Sin título* (Caravana), 1999. Instalación. Espacios fabricados de madera destinados como cocina, biblioteca, living. 272*760*293 cm. El público es llamado a utilizar estos espacios.

O como Sherrie Levine que se apropia de fotografías de obras de otros artistas en *collage*, o reproduce obras de pintores famosos como Miró poniendo en Jaque la categoría de autor y el fetichismo en el arte.

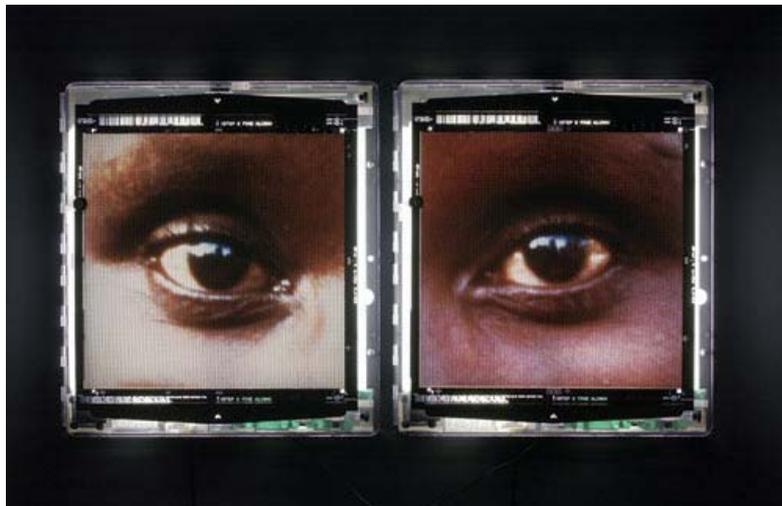
Desde esta lógica podríamos entender mucha de las poéticas artísticas que están circulando. Pues, los códigos, visuales, sonoros, objetos testimoniales, objetos fabricados, se encuentran a disposición del artista, quien los maneja, controla o reutiliza para cuestionar significados ideológicos. Es así como trabaja la *postproducción*, término que distingue las prácticas de apropiación de la década del noventa⁹⁵. En el contexto posmoderno, en que las formas, las imágenes, los códigos están dominados por el poder, el mercado mundial (transnacionales), o el gobierno, estos trabajos tratan de subvertir los escenarios del consumo (lo pasivo) por una cultura de la actividad, por una práctica que active los signos permitiendo la entrada a procesos cognitivos de lo real⁹⁶. Así, con las formas de escenificación de la vida cotidiana, de conductas humanas, Rirkrit Tiravanija (por ejemplo) trabaja revirtiendo su uso pasivo en una actividad consciente; se trata de someter a proceso (producir actividad) prácticas comunes o cotidianas en oposición a los condicionamiento automáticos. A través de la escenificación de distintos espacios de uso, como la cocina, biblioteca, Tiravanija invita-conduce al público a realizar una actividad, un proceso, a desenvolverse en un espacio haciendo consciente actos que en lo cotidiano son completamente automatizados (como cocinar). Opone, por así decir, lo real al espacio simulado o ficción del montaje escénico. Es entonces que el artista ya no crea objetos, sino que comienza una exploración y

⁹⁵ Hay para quienes la historia del apropiacionismo comienza con Duchamp, quien se apropia de objetos (urinario, portabotellas). Bourriaud, Nicolás: *Postproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004, pág, 24 y ss.

⁹⁶ Bourriaud, Nicolás: *Ibíd*, pág. 120.



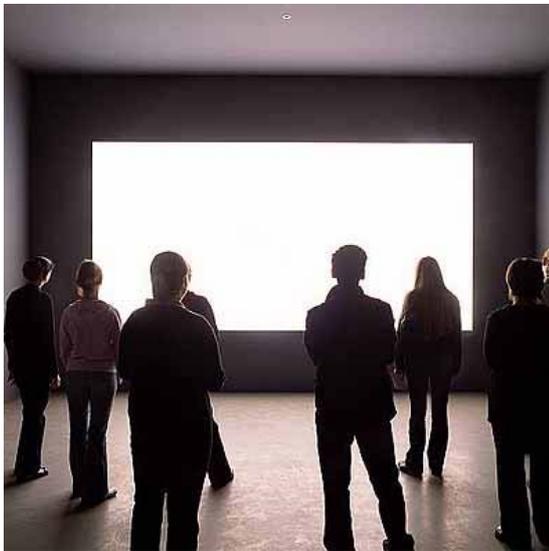
Alfredo Jaar: *Epilogue*, 1998. (Proyecto Ruanda). Instalación. Registro fotográfico 300 * 300 cm.



Alfredo Jaar: *The eyes of Gutete Emerita*, 1996 (Proyecto Ruanda).

<p>Cape Town, South Africa, February 11, 1990.</p> <p>Nelson Mandela is released from prison, after 28 years of brutal treatment by the apartheid regime. The images of his release, broadcast live around the world, show a man squinting into the light as if blinded.</p> <p>More than half of Mandela's sentence was spent on Robben Island, a windswept rock surrounded by the treacherous seas of the Cape of Good Hope. Only seven miles off Cape Town, the island had been used as a maximum security prison for "non-white" men since 1959. Mandela's fellow inmates there included Walter Sisulu, Ahmed Kathrada, and Govan Mbeki, the father of current South African President Thabo Mbeki. Mandela later said that Robben Island was "intended to cripple us so that we should never again have the strength and courage to pursue our ideals."</p> <p>In the summer of 1964, Mandela and his fellow inmates in the isolation block were chained together and taken to a limestone quarry in the center of the island, where they were put to work breaking rocks and digging lime. The lime was used to turn the island's roads white. At the end of each day, the black men had themselves turned white with limedust. As they worked, the lime reflected the glare of the sun, blinding the prisoners. Their repeated requests for sunglasses to protect their eyes were denied.</p> <p>There are no photographs that show Nelson Mandela weeping on the day he was released from prison. It is said that the blinding light from the lime had taken away his ability to cry.</p>	<p>Pennsylvania, U.S.A., April 15, 2001.</p> <p>It is reported that one of the largest collections of historical photographs in the world is about to be buried in an old limestone mine forever. The mine, located in a remote area of western Pennsylvania, was turned into a corporate bomb shelter in the 1950s and is now known as the Iron Mountain National Underground Storage site.</p> <p>The Bettmann and United Press International archive, comprising an estimated 17 million images, was purchased in 1995 by Microsoft chairman Bill Gates. Now Gates' private company Corbis will move the images from New York City to the mine and bury them 220 feet below the surface in a subzero, low-humidity storage vault.</p> <p>It is thought that the move will preserve the images, but also make them totally inaccessible. In their place, Gates plans to sell digital scans of the images. In the past six years, 225,000 images, or less than 2 percent of them, have been scanned. At that rate, it would take 453 years to digitize the entire archive.</p> <p>The collection includes images of the Wright Brothers in flight, JFK Jr. saluting his father's coffin, important images from the Vietnam War, and Nelson Mandela in prison.</p> <p>Gates also owns two other photo agencies and has secured the digital reproduction rights to works in many of the world's art museums. At present, Gates owns the rights to show (or bury) an estimated 65 million images.</p>	<p>Kabul, Afghanistan, October 7, 2001.</p> <p>As darkness falls over Kabul, the U.S. launches its first airstrikes against Afghanistan, including carpet bombing from B-52s flying at 40,000 feet and more than 50 cruise missiles. President Bush describes the attacks as "carefully targeted" to avoid civilian casualties.</p> <p>Just before launching the airstrikes, the U.S. Defense Department purchased exclusive rights to all available satellite images of Afghanistan and neighboring countries. The National Imagery and Mapping Agency, a top-secret Defense Department intelligence unit, entered into an exclusive contract with the private company Space Imaging Inc. to purchase images from their Ikonos satellite.</p> <p>Although it has its own spy satellites that are ten times as powerful as any commercial ones, the Pentagon defended its purchase of the Ikonos images as a business decision that "provided it with excess capacity."</p> <p>The agreement also produced an effective white-out of the operation, preventing western media from seeing the effects of the bombing, and eliminating the possibility of independent verification or refutation of government claims. News organizations in the U.S. and Europe were reduced to using archive images to accompany their reports.</p> <p>The CEO of Space Imaging Inc. said, "They are buying all the imagery that is available." There is nothing left to see.</p>
--	--	--

Alfredo Jaar: *Lament of the image*, 2002. (Documenta XI) Instalación.



Alfredo Jaar: *Lament of the image*, 2002 (Documenta XI) Instalación.

manejo de signos apropiándose los y desestabilizándolos. Ya no se trata de la obra como expresión de las complejidades o temporalidades del yo en la sociedad burguesa -como es dicho por Jameson- sino que el sujeto recopila signos culturales, los desplaza y reutiliza. Con ello se desplazan las categorías de autor y de disciplinas artísticas como la escultura, pintura, como hemos dicho.

De otro lado, existen poéticas que tratan sobre las problemáticas de la disolución de contexto y de la visualidad desde el motivo de la recepción de las imágenes en el espacio informacional. Alfredo Jaar es un artista que trabaja con el manejo de la recepción de sus propias imágenes. Pues, podemos entender que en un contexto en que el sujeto se encuentra expuesto a la invasión henchida y estereotípica de las imágenes, las propias capacidades de contemplación como de conmoción se encuentran saturadas. Claro que Alfredo Jaar no trabaja con cualquier condición receptiva de imágenes, sino más bien con la condición informativa de las imágenes que provienen de distintos lugares del mundo a través de los medios de comunicación. Para desplazar una mera condición informativa, Jaar en sus obras trabaja ambientando la aparición de sus propias fotografías, preparando y condicionando un contexto de recepción en el espectador. Ello se puede invocar, por ejemplo, en la preparación de los tiempos de aparición de la imagen, donde el espectador debe esperar, bajar las revoluciones de expectación cotidianas típicas de los programas de televisión o de las propias imágenes de los noticiarios, y provenir un estado de calma para que su propio trabajo no recaiga en la asimilación distraída. De esta manera, Jaar escenifica sus imágenes, cuyas temáticas ahondan en temas geopolíticos, genocidios, bélicos, marginación, sustrayéndolos la volatilidad de sus significantes al situarlos en sus referencias históricas y políticas con diapositivas o textos. Jaar reacondiciona la recepción de las imágenes para inquirirles poder; en esa medida revela lo real desde la revitalización de su aparición. Así una de las obras del proyecto *Ruanda* (1994-2000), "Epilogue" (1998) consiste

la proyección de un luz en una sala oscura que poco a poco va desvelando la imagen de una mujer⁹⁷. O como la muestra de Documenta XI, *Lament of the images* (2002, instalación), una metáfora de la ceguera, haciendo alusión a la realidad receptiva de los espectadores. En una sala expone tres historias y luego su obra conduce a la oscuridad total de una sala a la luz total de la sala contigua.

Ahora bien, Jameson intentaba dar cuenta de un contexto en que los términos ideológico de lo cultural y lo social se han unificado, pero, por otro lado, contenía, en el intento hermenéutico con las obras *pop* o las prácticas del *pastiche*, una eminente mutación en la producción de sentido. Podríamos decir que Jameson consideraba que la distinción entre el significante y el significado se ha difuminado, en tanto que sus márgenes se han vuelto indiscernibles, operativamente son indistinguibles y han devenido discurso (mito). Como dice Barthes, ha devenido frase, estereotipo, “enunciado catequístico”. En este contexto se trata hacer tambalear los discursos hegemónicos, lo que Barthes llama *idiolecto*: lenguajes espesos entre los que se encuentran los sociales, “tejidos de costumbres, de repeticiones, de estereotipos, de cláusulas obligadas, palabra clave”. El trabajo se encuentra en explotar “la cita, la referencia, el estereotipo”⁹⁸. Podríamos decir que el arte trabaja sobre esa unificación entre lo cultural y lo social, presentando lo unido como artificial. Como una interpelación a lo cotidiano, a las imágenes de la identidad nacional chilena, como la cordillera o los copihues, Carolina Bruna-Truffa, particularmente, y Rodrigo Cabezas se insertan igualmente en la poética de la postproducción. En montajes, instalación, reconstruyen y editan los códigos o

⁹⁷ Descripción proyecto Ruanda (1994-2000). Conmovido por lo que sería el tercer genocidio del siglo (10.000 personas muertas diariamente durante tres meses), Jaar viajó a Ruanda en 1994 y elaboró un proyecto en distintas exposiciones y distintos medios, entre ellos “epilogue”. (www.alfredojaar.net)

⁹⁸ Barthes, Roland: “La mitología hoy” (1971), en: *El susurro del lenguaje. Mas allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós, 1994, Pág. 86.



Bruna-Truffa: *Mandala*, 2002. Óleo sobre impresión digital sobre tela. 120 * 120 cm.



Cabezas + Truffa: *Homenaje a Jasper Jones (remix)*, 2003. Montaje, bordado a mano en tela, sobre bandera pintada sobre el muro.

mitos ironizando sobre la identidad chilena. Así como en *Homenaje a Jasper Jones (remix)*, en una obra que monta un bordado de la más típica caja de fósforos chilena, que retrata la cordillera de los andes, y sobre el estampado un enunciado que dice “se vende”. Es de notar que este bordado es montado sobre una bandera norteamericana (Jasper Jones) eludiendo el carácter imperialista de la misma, en el que se reconoce la posición chilena ante ello.

Recogiendo a Jameson, la lógica posmoderna del texto da cuenta de un agotamiento en el lugar de la representación. Pero aquello no puede ser visto como complacencias de la sociedad de consumo, como la figura fatídica de la sociedad hedonista, hay que estudiarlas en relación a su contexto. Pues de todos modos, la posmodernidad es un campo de fuerzas, y si bien las formas mediáticas para Jameson son de “corta duración” y en este contexto, donde la imagen es una mercancía, sea vano esperar de ella una crítica a la mercancía, tal vez el arte posmoderno vaya mucho más allá de esto. Por lo que volviendo a la referencia de Jameson sobre la función social, si en torno a los planteamientos marxistas el arte debe situarse en la dimensión de su relación con las condiciones de existencia, hoy la función social del arte consiste en tratar los temas de la distancia (o cercanía), replantear las condiciones de visualidad en un contexto henchido por la lógica espacial de la verdadera sociedad de la imagen, problematizar los significados ideológicos, los signos que dirigen nuestras vidas. Lo que significa conferir importancia a los medios de producción, distribución y consumo y darle el espesor histórico que requiere. Los artistas separan lo que ha unido artificialmente la ideología de la cultura de masas, reconstruyen lo real o lo desmembran en sus partículas. Los artistas se posan sobre las cercanías de lo social y lo cultural, ya no podemos decir que hablan sobre lo real, sino sobre la unificación de estos ámbitos, trabajan sobre las distancias y sus ideológicas.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Th y HORKHEIMER, M: *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 1998
- ADORNO, Th: "Tiempo libre", En: *Consignas*, Venezuela, Amorrortu, 1973.
- : "La industria cultural", En: *La industria cultural*, Buenos Aires, Galerna, 1967.
- ANDERSON, P: *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona, Anagrama, 2000.
- BAUDRILLARD, J: *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1984.
- BARTHES, R: "Mitología hoy" (1971), en: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós, 1994.
- BENJAMIN, W: "París, capital del siglo XIX", En: *Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1980.
- : "Sobre el concepto de historia", en: *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*, Santiago, Chile, Universidad Arcis y LOM.
- : "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en: *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y la historia*, Buenos Aires, Taurus, 1989.
- BERMAN, M: "Brindis por la modernidad", En: *El debate modernidad posmodernidad*, Nicolás Casullo (editor), Buenos Aires, El cielo por asalto, 1995.
- BOURRIAUD, N: *Postproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004.
- CALINESCU, M: *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid, Tecnos, 1991.
- COMPAGNON, A: *Las cinco paradojas de la modernidad*. Caracas, Venezuela, Monte Ávila, 1991.
- CONNOR, S: *Cultura posmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*, Madrid, Akal, 1996.

DEBORD, G: *La sociedad del espectáculo*. Naufragios, 1995.

FOUCAULT, M: *Nietzsche, Freud, Marx*. Espíritu Libertario, 2003.

FOSTER, H: "Asunto: Post", en: *Arte después de la modernidad. Nuevos planeamientos en torno a la representación*, Brian Wallis (ed), Madrid, Akal, 2001.

-----: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, trad. Alfred Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2001.

HABERMAS, J: "La modernidad un proyecto incompleto", en: *La posmodernidad*. (Hal Foster), Barcelona, Kairós, 2002.

HUYSEN, A: *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002

JAMESON, F: *El posmodernismo o la lógica del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1995.

-----: "Posmodernismo y sociedad de consumo", en: *La posmodernidad*, Hal Foster (editor), Barcelona, Kairós, 2002.

-----: *Documentos de cultura documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*, Madrid, Visor, 1989.

-----: "La Utopía de la posmodernidad", en: *Seminario Utopía(s)*, Santiago, Chile, 1993, págs. 339 – 350.

-----: *Teorías de la posmodernidad*, Madrid, Trotta, 1996.

-----: *Las semillas del tiempo*, Antonio Gómez Ramos (trad), Madrid, Trotta, 2000.

-----: *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*, Perry Anderson (ed), Buenos Aires, Manantial, 2002.

KRAUSS, R: "La escultura en campo expandido", en: *La posmodernidad*, Hal Foster (ed), Barcelona, Kairós, 2002.

LYOTARD, J, F: *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid, Cátedra, 1987.

-----: *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 1987.

- MANDEL, E: *Introducción a la teoría económica marxista*. Uruguay, Carabela, 1971.
- MARCUSE, H: “Acerca del carácter afirmativo de la cultura”, en: *Cultura y sociedad*, Buenos Aires, Sur, 1978.
- MARX, C; ENGELS, F: *Grundrisse. Lineamientos fundamentales para la crítica de la economía política (1857-1858 I)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- MARX, K: *Antología*, Jacobo Muñoz (editor), Barcelona, Península, 2002.
- MCLUHAN, M: *El medio es el mensaje. Un inventario de afectos*, Barcelona, Paidós, 1988.
- PRADA, J: *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, Madrid, Fundamentos, 2001.
- ZUÑIGA, R: “Alfredo Jaar: Visualidad y expropiación de la ceguera”, en: *Extremo occidente*, nº 3, págs. 63-68.
- Cambio de Aceite. Pintura chilena contemporánea*. Catálogo de la exposición del Museo de arte Contemporáneo. Víctor Hugo Bravo, Jorge González Loshe, Mario Zeballos (Curadores), Santiago, Chile, Ocho libros editores, 2003.