



JEAN BAUDRILLARD

EL COMLOT DEL ARTE

Ilusión y desilusión estéticas

se

Todo el dilema es este: o bien la simulación es irreversible y no existe nada más allá de ella, no se trata siquiera de un acontecimiento sino de nuestra banalidad absoluta, de una obscenidad cotidiana... o bien existe de todos modos un arte de la simulación, una cualidad irónica que resucita una y otra vez las apariencias del mundo para destruirlas. De lo contrario, el arte no haría otra cosa, como suele suceder hoy, que encarnizarse sobre su propio cadáver. No hay que sumar lo mismo a lo mismo, y

así sucesivamente, en abismo: esto es la simulación pobre. Hay que arrancar lo mismo de lo mismo. Es preciso que cada imagen le quite algo a la realidad del mundo, es preciso que en cada imagen algo desaparezca, pero no se debe ceder a la tentación del aniquilamiento, de la entropía definitiva, es preciso que la desaparición continúe viva: este es el secreto del arte.



Jean Baudrillard

El complot del arte

Ilusión y desilusión estéticas

ePub r1.0

Ascheriit 07.05.14

Título original: *Le complot de l'art.*

Illusion et désillusion esthétiques

Jean Baudrillard, 1996

Traducción: Irene Agoff

Edición original: Sens&Tonka, *éditeurs*,

París, 1997-2005

Editor digital: Ascheriit

ePub base r1.1



Ilusión, desilusión estéticas

Se tiene la impresión de que una parte del arte actual contribuye a un trabajo de disuasión, a un trabajo de duelo de la imagen y de lo imaginario, a un trabajo de duelo estético casi siempre fallido. Y esto trae como consecuencia una melancolía general de la esfera artística, que parece sobrevivirse a sí misma en el reciclado de su historia y de sus vestigios (aunque ni el arte ni la estética son los únicos en verse condenados a este destino melancólico de vivir, no por

encima de sus medios, sino más allá de sus propios fines).

Al parecer, se nos habría reservado para la retrospectiva infinita de cuanto nos precedió. Así sucede con la política, con la historia y con la moral, pero también con el arte, que no disfruta aquí de ningún privilegio. Todo el movimiento de la pintura se ha retirado del futuro para orientarse hacia el pasado. Cita, simulación, reapropiación, el arte actual se dedica a reapropiarse de manera más o menos lúdica, más o menos *kitsch*, de todas las formas y obras del pasado, cercano, lejano y hasta contemporáneo. Russell Connor

llama a esto «el rapto del arte moderno». Esta *remake* y este reciclaje pretenden ser irónicos, pero aquí la ironía es como la trama gastada de una tela; es resultado de la desilusión de las cosas, una ironía fósil. El guiño de yuxtaponer el desnudo del *Almuerzo sobre la hierba* al *Jugador de cartas* de Cézanne es nada más que un gag publicitario, humor, ironía, crítica en *trompe-l'ceil* que caracteriza hoy a la publicidad e inunda al mundo artístico. Ironía del arrepentimiento y del resentimiento para con la propia cultura.

Tal vez lo uno y lo otro constituyan el último estadio de la historia del arte,

así como constituyen, según Nietzsche, el último estadio de la genealogía de la moral. Se trata de una parodia, y al mismo tiempo es una palinodia del arte y de la historia del arte, una parodia de la cultura por sí misma en forma de venganza, característica de una desilusión radical. Es como si el arte, a semejanza de la historia, fabricara sus propios cestos de basura y quisiera redimirse en sus detritos.

La ilusión cinematográfica perdida

No hay más que ver esos filmes (*Basic Instinct*, *Sailor and Lula*, *Barton Fink*, etc.) que ya no dan cabida a ninguna clase de crítica porque, en cierto modo, se destruyen a sí mismos desde adentro. Citacionales, prolijos, *high-tech*, cargan con el chancro del cine, con la excrecencia interna, cancerosa, de su propia técnica, de su propia escenografía, de su propia cultura

cinematográfica. Da la impresión de que el director ha tenido miedo de su propio filme, de que no ha podido soportarlo (o por exceso de ambición, o por falta de imaginación). De lo contrario, nada explica semejante derroche de recursos y esfuerzos en descalificar su propio filme por exceso de virtuosismo, de efectos especiales, de clichés megalomaniacos; como si se tratara de asediar a las imágenes, de hacerlas sufrir agotando sus efectos hasta convertir el libreto con el que quizás había soñado (lo esperamos) en una parodia sarcástica, en una pornografía de imágenes. Todo parece programado

para la desilusión del espectador, a quien no se le deja más constatación que la de ese exceso de cine que pone fin a toda ilusión cinematográfica.

¿Qué decir del cine sino que, a medida que evolucionaba, a medida que progresaba técnicamente, del filme mudo al sonoro, al color, a la alta tecnicidad de los efectos especiales, la ilusión —en el sentido fuerte del término— se iba retirando de él? La ilusión se marchó en proporción a esa tecnicidad, a esa eficiencia cinematográfica. El cine actual ya no conoce ni la alusión ni la ilusión: lo conecta todo de un modo hipertécnico,

hipereficaz, hipervisible. No hay blanco, no hay vacío, no hay elipsis, no hay silencio; como no los hay en la televisión, con la cual el cine se confunde de una manera creciente a medida que sus imágenes pierden especificidad; vamos cada vez más hacia la alta definición, es decir, hacia la perfección inútil de la imagen. Que entonces ya no es una imagen, a fuerza de producirse en tiempo real. Cuanto más nos acercamos a la definición absoluta, a la perfección realista de la imagen, más se pierde su potencia de ilusión.

Baste pensar en la Ópera de Pekín,

de qué modo, con el simple movimiento dual de dos cuerpos sobre una barca, se podía representar y dar vida al río en toda su extensión; de qué modo dos cuerpos rozándose, evitándose, moviéndose uno muy junto al otro pero sin tocarse, en una copulación invisible, podían representar en el escenario la presencia física de la oscuridad en que se libraba ese combate. Allí, la ilusión era total e intensa, éxtasis físico más que estético, justamente porque se había removido cualquier presencia realista de la noche y del río, y porque solo los cuerpos se hacían cargo de la ilusión natural. Hoy se traerían a la escena

toneladas de agua, se filmaría el duelo en infrarrojo, etc. Miseria de la imagen superdotada, como la Guerra del Golfo en la CNN. Pornografía de la imagen en tres o cuatro dimensiones, de la música en tres o cuatro o cuarenta y ocho pistas, y más: siempre que se recarga lo real, siempre que se agrega lo real a lo real con miras a una ilusión perfecta (la de la semejanza, la del estereotipo realista), se da muerte a la ilusión en profundidad. El porno, al agregar una dimensión a la imagen del sexo, le quita una a la dimensión del deseo y descalifica cualquier ilusión seductora. El apogeo de esta des-imaginación de la imagen,

de estos esfuerzos inauditos por hacer que una imagen deje de ser una imagen, es la imagen de síntesis, la imagen numérica, la realidad virtual.

Una imagen es justamente una abstracción del mundo en dos dimensiones, es lo que quita una dimensión al mundo real e inaugura, de ese modo, la potencia de la ilusión. La virtualidad, en cambio, al hacernos entrar en la imagen, al recrear una imagen realista en tres dimensiones (agregando incluso una especie de cuarta dimensión a lo real para volverlo hiperreal), destruye esa ilusión (el equivalente de esta operación en el

tiempo es el «tiempo real», por el cual el anillo del tiempo se cierra sobre sí mismo en la instantaneidad, derogando así toda ilusión, tanto del pasado como del futuro). La virtualidad tiende a la ilusión perfecta. Pero no se trata en absoluto de la misma ilusión creadora propia de la imagen (como también del signo, del concepto, etc.). Se trata de una ilusión «recreadora», realista, mimética, hologramática, que pone fin al juego de la ilusión mediante la perfección de la reproducción, de la reedición virtual de lo real. Su única meta es la prostitución, el exterminio de lo real por su doble. Opuestamente, el

trompe-l'ceil, al quitar una dimensión a los objetos reales, vuelve mágica su presencia y se reencuentra con el sueño, con la irrealidad total en su minuciosa exactitud. El *trompe-l'ceil* es el éxtasis del objeto real en su forma inmanente, es lo que agrega al encanto formal de la pintura el encanto espiritual del señuelo, de la mistificación de los sentidos. Porque lo sublime no alcanza: también se necesita lo sutil, la sutileza consistente en desviar lo real tomándolo a la letra. Esto es lo que hemos desaprendido de la modernidad: que la fuerza viene de la sustracción, que de la ausencia nace la potencia. No paramos

de acumular, de adicionar, de doblar la apuesta. Y por no ser ya capaces de afrontar el dominio simbólico de la ausencia, nos sumergimos hoy en la ilusión contraria, ilusión desencantada de la profusión, ilusión moderna de pantallas e imágenes que proliferan.

El arte, ilusión exacerbada

Si existe hoy una gran dificultad para hablar de la pintura, es porque existe una gran dificultad para verla. Pues la mayoría de las veces ella no quiere exactamente ser mirada, sino absorbida visualmente, y circular sin dejar rastros.

La pintura sería, en cierto modo, la forma estética simplificada del intercambio imposible.

Tanto es así, que el discurso que mejor podría dar cuenta de ella sería aquel en el cual no hay nada que decir.

El equivalente de un objeto que no es un objeto.

Pero un objeto que no es un objeto no es justamente nada, es un objeto que no cesa de obsesionar con su inmanencia, con su presencia vacía e inmaterial. Todo el problema reside en materializar esta nada en los confines de la nada, trazar la filigrana del vacío en los confines del vacío, jugar según las reglas misteriosas de la indiferencia en los confines de la indiferencia.

El arte nunca es el reflejo mecánico de las condiciones positivas o negativas del mundo: es su ilusión exacerbada, su espejo hiperbólico. En un mundo

consagrado a la indiferencia, el arte no puede más que acrecentarla. Girar alrededor del vacío de la imagen, del objeto que ya no lo es. De este modo, el cine de autores como Wenders, Jarmush, Antonioni, Altman, Godard, Warhol, explora por medio de la imagen la insignificancia del mundo; estos autores contribuyen con sus imágenes a la insignificancia del mundo, incrementan su ilusión real, o hiperreal. En cambio, un cine como el de los últimos Scorsese, Greenaway, etc., no hace más que llenar el vacío de la imagen en forma de maquinación barroca y *high-tech*, con una agitación frenética y ecléctica,

aumentando así nuestra desilusión imaginaria. Igual que esos «Simulacionistas de Nueva York» que, hipostasiando el simulacro, no hacen más que hipostasiar la pintura como simulacro, como máquina enfrentada consigo misma.

En muchos casos (*Bad Painting, New Painting, instalaciones y performances*), la pintura se reniega, se parodia, se vomita a sí misma. Deyecciones plastificadas, vitrificadas, congeladas. Gestión de desechos, inmortalización de desechos. Ya no existe siquiera la posibilidad de una mirada: aquello ya ni siquiera suscita

una mirada porque, simplemente, ya no nos concierne. Si ya no nos concierne, nos deja completamente indiferentes. Y esa pintura se ha vuelto, en efecto, completamente indiferente a ella misma como pintura, como arte, como ilusión más poderosa que lo real. Ya no cree en su propia ilusión y cae en la simulación de sí misma y en lo grotesco.

La desencarnación de nuestro mundo

La abstracción fue la gran aventura del arte moderno. En su fase «irruptiva», primitiva, original, ya fuese expresionista o geométrica, formaba parte todavía de una historia heroica de la pintura, de una deconstrucción de la representación y de un estallido del objeto. Al volatilizar su objeto, el sujeto de la pintura se aventuraba hacia los confines de su propia desaparición. Pero las formas múltiples de la abstracción contemporánea (y esto vale también para

la Nueva Figuración) están más allá de esta peripecia revolucionaria, más allá de esta desaparición «en acto»: ahora solo muestran rastros del campo indiferenciado, banalizado, desintensificado, de nuestra vida cotidiana, de una banalidad de las imágenes que ha ingresado en las costumbres. Nueva abstracción y nueva figuración se oponen solo en apariencia; de hecho, vuelven a trazar, por partes iguales, la desencarnación total de nuestro mundo, ya no en su fase dramática, sino en su fase banalizada. La abstracción de nuestro mundo se estableció hace mucho tiempo, y todas

las formas de arte de un mundo indiferente llevan los mismos estigmas de la indiferencia. Esto no es ni una negativa ni una condena, es el estado de las cosas: una pintura actual auténtica debe ser tan indiferente a ella misma como pasó a serlo el mundo una vez desvanecidas las apuestas esenciales. Ahora, el arte en su conjunto no es más que el metalenguaje de la banalidad. ¿Podrá continuar hasta el infinito esta simulación desdramatizada? Cualesquiera que sean las formas con que tengamos que vérnoslas, hemos partido por mucho tiempo hacia el psicodrama de la desaparición y la

transparencia. No debemos dejarnos engañar por la falsa continuidad del arte y de su historia.

En síntesis, retomando la expresión de Benjamín, así como para él había un aura del original, hay un aura del simulacro, hay una simulación auténtica y una simulación inauténtica.

Puede resultar paradójico, pero es verdad: hay una simulación «verdadera» y una «falsa». Cuando Warhol pinta sus *Sopas Campbell's* en los años sesenta, la simulación estalla y también todo el arte moderno: de golpe, el objeto-mercancía, el signo-mercancía, queda irónicamente sacralizado, y he

aquí, sin duda, el único ritual que nos resta, el ritual de la transparencia. Empero, cuando pinta las *Soup Boxes* en 1986, Warhol ya no está en el estallido, sino en el estereotipo de la simulación. En 1965, embestía de una manera original contra el concepto de originalidad. En 1986, reproduce la inoriginalidad de una manera inoriginal. En 1965, todo el traumatismo estético de la irrupción de la mercancía en el arte era tratado de una manera a la vez ascética e irónica (el ascetismo de la mercancía, su costado a la vez puritano y feérico; enigmático, como decía Marx), que simplifica de un manotón la

práctica artística. La genialidad de la mercancía, el genio maligno de la mercancía suscita una nueva genialidad del arte: el genio de la simulación. En 1986, nada queda de eso; ahora, simplemente, el genio publicitario viene a ilustrar una nueva fase de la mercancía. De nuevo llega el arte oficial para estetizarla, se cae otra vez en la estetización cínica y sentimental que estigmatizaba Baudelaire. Puede pensarse que volver a hacer lo mismo veinte años después es una ironía aún mayor. No lo creo. Creo en el genio (maligno) de la simulación, no en su fantasma. Ni en su cadáver, ni siquiera

en estéreo. Sé que dentro de pocos siglos no habrá diferencia alguna entre una verdadera ciudad pompeyana y el museo Paul Getty de Malibú, así como no la habrá entre la Revolución Francesa y su conmemoración olímpica en Los Ángeles en 1989; pero todavía vivimos de esa diferencia.

Imágenes en las que no hay nada que ver

Todo el dilema es este: o bien la simulación es irreversible y no hay nada más allá de ella, no se trata ni siquiera de un acontecimiento, sino de nuestra banalidad absoluta, de una obscenidad cotidiana, con lo cual estamos en el nihilismo definitivo y nos preparamos para la repetición insensata de todas las formas de nuestra cultura, a la espera de algún otro acontecimiento imprevisible —¿pero de dónde podría venir?—; o bien existe, de todos modos, un arte de

la simulación, una cualidad irónica que resucita una y otra vez las apariencias del mundo para destruirlas. De lo contrario, el arte no haría otra cosa, como suele suceder hoy, que encarnizarse sobre su propio cadáver. No hay que sumar lo mismo a lo mismo, y así sucesivamente, en abismo: esto es la simulación pobre. Hay que arrancar lo mismo de lo mismo. Es preciso que cada imagen le quite algo a la realidad del mundo; es preciso que en cada imagen algo desaparezca, pero no se debe ceder a la tentación del aniquilamiento, de la entropía definitiva; es preciso que la desaparición continúe

viva: este es el secreto del arte y de la seducción. Hay en el arte —y esto, sin duda, tanto en el contemporáneo como en el clásico— una doble postulación y, por lo tanto, una doble estrategia. Una pulsión de aniquilamiento, borrar todas las huellas del mundo y de la realidad, y una resistencia contra esta pulsión. Según palabras de Michaux, el artista es «aquél que resiste con todas sus fuerzas a la pulsión fundamental de no dejar huellas».

El arte se ha vuelto iconoclasta. La iconoclastia moderna ya no consiste en romper las imágenes, sino en fabricarlas —profusión de imágenes en las que no

hay nada que ver—.

Son literalmente imágenes que no dejan huellas. Carecen, hablando con propiedad, de consecuencias estéticas. Pero, detrás de cada una de ellas, algo ha desaparecido. Tal es su secreto, si es que tienen alguno, y tal es el secreto de la simulación. En el horizonte de la simulación no solamente ha desaparecido el mundo real, sino que la cuestión misma de su existencia ya no tiene sentido.

Si lo pensamos, este era el problema de la iconoclastia en Bizancio. Los iconólatras eran personas sutiles que pretendían representar a Dios para su

mayor gloria, pero que, en realidad, al simular a Dios en las imágenes, disimulaban el problema de su existencia. Cada imagen era un pretexto para no plantearse el problema de la existencia de Dios. Dios había desaparecido, en verdad, detrás de cada imagen. No estaba muerto, sino que había desaparecido; es decir que el problema ni siquiera se planteaba. El problema de la existencia o de la inexistencia de Dios se resolvía por medio de la simulación.

Empero, cabe pensar que desaparecer, y justamente detrás de las imágenes, es la estrategia misma de

Dios. Dios se sirve de las imágenes para desaparecer, obedeciendo él mismo a la pulsión de no dejar huellas. Así se realiza la profecía: vivimos en un mundo de simulación, en un mundo donde la más alta función del signo es hacer desaparecer la realidad y, al mismo tiempo, enmascarar esta desaparición. El arte no hace otra cosa. Hoy, los medios masivos no hacen otra cosa. Por eso están condenados al mismo destino.

Algo se esconde detrás de la orgía de las imágenes. El mundo que se sustrae tras la profusión de imágenes es, tal vez, otra forma de ilusión, una forma irónica (cf. la parábola de Canetti sobre

los animales: tenemos la impresión de que detrás de cada uno de ellos se esconde algún humano que se mofa de nosotros).

La ilusión que procedía de la capacidad de arrancarse de lo real mediante la invención de formas — capacidad de oponerle otra escena, de pasar al otro lado del espejo—, la que inventaba otro juego y otra regla del juego, es ahora imposible porque las imágenes han pasado a las cosas. Ya no son el espejo de la realidad: han ocupado el corazón de la realidad transformándola en una hiperrealidad en la cual, de pantalla en pantalla, ya no

hay para la imagen más destino que la imagen. La imagen ya no puede imaginar lo real, puesto que ella es lo real; ya no puede trascenderlo, transfigurarlo ni soñarlo, puesto que ella es su realidad virtual. En la realidad virtual, es como si las cosas se hubieran tragado su espejo.

Al haberse tragado su espejo, se han vuelto transparentes a sí mismas, ya no tienen secretos, ya no pueden ilusionar (porque la ilusión está ligada al secreto, al hecho de que las cosas están ausentes de sí mismas, se retiran de sí mismas en sus apariencias): aquí no hay más que transparencia, y las cosas, enteramente

presentes para sí en su visibilidad, en su virtualidad, en su transcripción despiadada (en términos numéricos para las más recientes tecnologías), solo se inscriben en una pantalla, en los miles de millones de pantallas en cuyo horizonte lo real, pero también la imagen estrictamente hablando, han desaparecido.

Todas las utopías de los siglos XIX y XX, al realizarse, expulsaron a la realidad de la realidad y nos dejaron en una hiperrealidad vaciada de sentido, puesto que toda perspectiva final quedó como absorbida, digerida, y no dejó otro residuo que una superficie carente de

profundidad. Tal vez la tecnología sea la única fuerza que vuelve a enlazar aún fragmentos dispersos de lo real, pero ¿qué ha sido de la constelación del sentido? ¿Qué ha sido de la constelación del secreto?

Fin de la representación, entonces; fin de la estética, fin de la imagen misma en la virtualidad superficial de las pantallas. Pero —y hay aquí un efecto perverso y paradójico, tal vez positivo— todo indica que, al mismo tiempo que la ilusión y la utopía han sido expulsadas de lo real por la fuerza de todas nuestras tecnologías, la ironía, en cambio, por la virtud de estas mismas

tecnologías, ha pasado a las cosas. Habría así una contrapartida para la pérdida de la ilusión del mundo: la aparición de la ironía objetiva de este mundo. La ironía como forma universal y espiritual de la desilusión del mundo. Espiritual, en el sentido del espíritu agudo surgiendo del corazón de la banalidad técnica de nuestros objetos e imágenes. Los japoneses presienten una deidad en cada objeto industrial. Entre nosotros, esa presencia divina se ha reducido a un pequeño fulgor irónico, pero aun así es todavía una forma espiritual.

El objeto, amo del juego

Ella ha dejado de ser una función del sujeto, un espejo crítico en el que se refleja la incertidumbre, la sinrazón del mundo; es el espejo del mundo mismo, del mundo objetual y artificial que nos rodea y en el que se reflejan la ausencia y la transparencia del sujeto. A la función crítica del sujeto le sucedió la función irónica del objeto, ironía objetiva y ya no subjetiva. Desde el momento en que son productos fabricados, artefactos, signos,

mercancías, las cosas ejercen, por su propia existencia, una función artificial e irónica. Ya no se necesita proyectar la ironía sobre el mundo real, ya no se necesita ningún espejo exterior que tienda al mundo la imagen de su doble: nuestro propio universo se ha tragado a su doble, y por consiguiente se ha vuelto espectral, transparente, ha perdido su sombra, y la ironía de este doble incorporado estalla a cada instante, en cada fragmento de nuestros signos, de nuestros objetos, de nuestras imágenes, de nuestros modelos. Ni siquiera se necesita, como lo hicieron los surrealistas, exagerar la funcionalidad,

confrontar los objetos con lo absurdo de su función en una irrealidad poética: las cosas se encargan ellas solas de explicarse irónicamente y se descartan de su sentido sin esfuerzo; ya no se necesita acentuar su artificio o su sinsentido: todo esto forma parte de su representación, de su encadenamiento visible, demasiado visible, de su superfluidad, que crea por sí misma un efecto de parodia. Después de la física y la metafísica, estamos en una patafísica de los objetos y la mercancía, en una patafísica de los signos y lo operacional. Privadas de su secreto y de su ilusión, todas las cosas están

condenadas a la existencia, a la apariencia visible; están condenadas a la publicidad, al hacer-creer, al hacer-ver, al hacer-valer. Nuestro mundo moderno es publicitario por esencia. Tal como es, se diría que fue inventado nada más que para publicitario en otro mundo. No se piense que la publicidad vino después de la mercancía: hay en el corazón de esta (y, por extensión, en el de nuestro íntegro universo de signos) un genio maligno publicitario, un *trickster* que ha integrado la bufonería de la mercancía y de su puesta en escena. Un libretista genial (tal vez el capital mismo) arrastró

al mundo hacia una fantasmagoría de la que todos somos víctimas fascinadas.

Hoy, todas las cosas quieren manifestarse. Los objetos técnicos, industriales, mediáticos, los artefactos de toda clase, quieren significar, ser vistos, ser leídos, ser grabados, ser fotografiados.

Creemos fotografiar tal o cual cosa por placer y en realidad es ella la que quiere ser fotografiada; somos nada más que la figura de su puesta en escena, secretamente movidos por la perversión autopublicitaria de todo este mundo circundante. Aquí está la ironía patafísica de la situación. En efecto:

toda metafísica es barrida por ese vuelco de situación en que el sujeto deja de ser origen del proceso para convertirse en agente u operador de la ironía objetiva del mundo. Ya no es el sujeto el que se representa el mundo (*I will be your mirror!*): es el objeto el que refracta al sujeto y, sutilmente, por medio de todas nuestras tecnologías, le impone su presencia y su forma aleatoria.

Por lo tanto, ya no es el sujeto el amo del juego; la relación parece haber dado un vuelco. La potencia del objeto se abre camino a través de todo el juego de simulación y simulacros, a través del

artificio mismo que le hemos impuesto. Hay aquí una especie de revancha irónica: el objeto deviene un atractor extraño. Y aquí se encuentra el límite de la aventura estética, del dominio estético del mundo por el sujeto (aunque es también el fin de la aventura de la representación), pues el objeto como atractor extraño ya no es un objeto estético.

Despojado por la técnica de todo secreto, de toda ilusión; despojado de su origen por haberse generado en modelos; despojado de toda connotación de sentido y valor, exorbitado, es decir, soltado de la órbita del sujeto al mismo

tiempo que del preciso modo de visión que forma parte de la definición estética del mundo, deviene entonces, de alguna manera, un objeto puro y recupera algo de la fuerza y la inmediatez de las formas anteriores o posteriores a la estetización general de nuestra cultura. Todos esos artefactos, todos esos objetos e imágenes artificiales, ejercen sobre nosotros una suerte de irradiación artificial, de fascinación; los simulacros dejan de ser simulacros y pasan a tener una evidencia material; pasan a ser fetiches quizás, a la vez completamente despersonalizados, desimbolizados y, sin embargo, de intensidad máxima,

invertidos directamente como médium, del mismo modo en que lo es el objeto fetiche, sin mediación estética. Es aquí donde nuestros objetos más superficiales y estereotipados recuperan tal vez un poder exorcizante similar al de las máscaras sacrificiales. Exactamente como estas, que absorben la identidad de los actores, danzarines y espectadores, y cuya función es provocar con ello una suerte de vértigo taumátúrgico (¿traumatúrgico?), así creo que todos esos artefactos modernos, de lo publicitario a lo electrónico, de lo mediático a lo virtual —objetos, imágenes, modelos, redes—, cumplen

una función de absorción y vértigo del interlocutor (nosotros, los sujetos, los actuantes supuestos), mucho más que de comunicación o información; y, al mismo tiempo, de eyección y rechazo, exactamente como en las formas exorcísticas y paroxísticas anteriores. *We shall be your favorite disappearing act!*

Mucho más allá de la forma estética, estos objetos adoptan las formas de juego aleatorio y de vértigo a que aludía Caillois y que se oponían a los juegos de representación, miméticos y estéticos. Ilustran así nuestro tipo de sociedad, que es una sociedad de

paroxismo y exorcismo, es decir, una sociedad en la que hemos absorbido hasta el vértigo nuestra propia realidad, nuestra propia identidad, y procuramos rechazarla con la misma fuerza, una sociedad donde la realidad entera ha absorbido hasta el vértigo a su propio doble y quiere expulsarlo cualesquiera que sean sus formas.

Esos objetos triviales, esos objetos técnicos, esos objetos virtuales, serían, pues, los nuevos atractores extraños, los nuevos objetos más allá de lo estético, transestéticos, objetos-fetiché carentes de significación, de ilusión, sin aura, sin valor, y que serían el espejo de nuestra

desilusión radical del mundo. Objetos irónicamente puros, tal como son las imágenes de Warhol.

Warhol, introducción al fetichismo

Andy Warhol parte de una imagen cualquiera para eliminar en ella lo imaginario y convertirla en un puro producto visual. Lógica pura, simulacro incondicional. Steve Miller y todos los que trabajan «estéticamente» la videoimagen, la imagen científica, la imagen de síntesis, hacen exactamente lo opuesto. Fabrican estética con material bruto. Uno se sirve de la máquina para volver a hacer arte; el otro (Warhol) es una máquina. Warhol es la verdadera

metamorfosis maquínica. Steve Miller se limita a la simulación maquínica y se vale de la técnica para producir ilusión. Warhol nos brinda la ilusión pura de la técnica —la técnica como ilusión radical—, actualmente muy superior a la pictórica.

En este sentido, hasta una máquina puede volverse célebre, y Warhol nunca pretendió otra cosa que esa celebridad maquinal, exenta de consecuencias y que no deja huellas. Celebridad fotogénica deudora, a su vez, de la exigencia de todas las cosas, y actualmente de todos los individuos, de ser vistos, de ser plebiscitados por la mirada. Así actúa

Warhol: él es solo el agente de la aparición irónica de las cosas. No es más que el *medium* de esa gigantesca publicidad que se hace el mundo a través de la técnica, a través de las imágenes, forzando a nuestra imaginación a desaparecer, a nuestras pasiones a extravertirse, rompiendo el espejo que le tendíamos — hipócritamente— para adueñarnos de él en nuestro provecho.

Por medio de imágenes, de artefactos técnicos de toda clase, y las de Warhol son el «*ideal-type*» moderno, es el mundo el que impone su discontinuidad, su fragmentación, su

estereofonía, su instantaneidad superficial.

Evidencia de la máquina Warhol, de esa extraordinaria máquina de filtrar el mundo en su evidencia material. Las imágenes de Warhol no son en absoluto banales porque constituyan el reflejo de un mundo banal, sino porque resultan de la ausencia en el sujeto de toda pretensión de interpretarlo: resultan de la elevación de la imagen a la figuración pura, sin la menor transfiguración. Así, pues, no se trata ya de una trascendencia, sino del ascenso de potencia del signo, el cual, perdiendo toda significación natural, resplandece

en el vacío con toda su luz artificial. Warhol es el primer introductor al fetichismo.

Pero, pensándolo bien, ¿qué hacen los artistas modernos? Así como desde el Renacimiento los artistas creían hacer pintura religiosa y en realidad pintaban obras de arte, ¿creen nuestros artistas modernos producir obras de arte y en verdad hacen otra cosa muy distinta? ¿Acaso los objetos que producen no son algo muy diferente del arte? Objetos fetiche, por ejemplo, pero fetiches desencantados, objetos puramente decorativos para un uso temporal (Roger Caillois diría: ornamentos

hiperbólicos). Objetos literalmente supersticiosos, en el sentido de que ya no corresponden a una naturaleza sublime del arte ni responden a una creencia profunda en él, aunque esto no les impide perpetuar la superstición en todas sus formas. Fetiches, pues, de inspiración similar al fetichismo sexual, que también es sexualmente indiferente: al constituir su objeto en fetichismo, el sujeto niega a la vez la realidad del sexo y del placer sexual. No cree en el sexo, no cree más que en la idea del sexo (que, por supuesto, es asexuada). De la misma forma, ya no creemos en el arte, sino solo en la idea del arte (que por su

parte, claro, no tiene nada de estética).

De ahí que el arte, al ser sutilmente nada más que una idea, se haya puesto a trabajar sobre ideas. El portabotellas de Duchamp es una idea; la lata *Campbell's* de Warhol es una idea; Yves Klein, al vender aire por un cheque en blanco en una galería, es una idea. Todo esto son ideas, signos, alusiones, conceptos. No significan nada en absoluto, pero significan. Lo que hoy llamamos arte parece dar testimonio de un vacío irremediable. El arte es travestido por la idea, la idea es travestida por el arte. Se trata de una forma, de nuestra forma de transexualidad, forma de travestí

extendida a todo el campo del arte y de la cultura. Atravesado por la idea, atravesado por los signos vacíos de sí mismo y particularmente por los de su desaparición, el arte es transexual a su manera.

Todo el arte moderno es abstracto en el sentido de que está atravesado por la idea mucho más que por la imaginación de formas y sustancias. Todo el arte moderno es conceptual en el sentido de que fetichiza en la obra el concepto, el estereotipo de un modelo cerebral del arte: de igual modo, lo que se fetichiza en la mercancía no es el valor real, sino el estereotipo abstracto del valor.

Condenado a esta ideología fetichista y decorativa, el arte ya no tiene existencia propia. Desde esta perspectiva, podemos decir que vamos rumbo a una desaparición total del arte como actividad específica. Y esto puede desembocar tanto en una reversión del arte en técnica y artesanado puro, transferida eventualmente a lo electrónico según se ve hoy por todas partes, como en un ritualismo primario donde cualquier cosa hará las veces de *gadget* estético: en todo caso, el arte concluiría en el *kitsch* universal, así como en su época el arte religioso terminó en el *kitsch* sansulpiciano.

¿Quién sabe? Como tal, el arte fue quizá tan solo un paréntesis, una especie de lujo efímero de la especie. El problema reside en que esta crisis del arte amenaza con volverse interminable. Y la diferencia entre Warhol y todos los demás, que en el fondo se tranquilizan con esta crisis interminable, es que, con Warhol, la crisis del arte terminó en sustancia.

Recobrar la ilusión radical

¿Hay todavía una ilusión estética? Y si no es así, ¿hay aún una vía hacia una ilusión «anestésica», ilusión radical del secreto, de la seducción, de la magia? En los confines de la hipervisibilidad, de la virtualidad, ¿hay todavía espacio para una imagen? ¿Hay espacio para un enigma, para una potencia de ilusión, verdadera estrategia de las formas y las apariencias?

Contra toda la superstición moderna de una «liberación», preciso es decir

que no se liberan las formas, que no se liberan las figuras. Por el contrario, se las encadena: la única manera de liberarlas es encadenarlas, es decir, encontrar su encadenamiento, el hilo que las engendra y las enlaza, que las encadena una a otra dulcemente. Por otra parte, ellas mismas se encadenan y se engendran, y todo el arte es entrar en la intimidad de este proceso. «Más te vale haber reducido a la esclavitud mediante la dulzura a un solo hombre libre, que haber liberado a mil esclavos». (Ornar Khayyam).

Objetos cuyo secreto no es el de su expresión, el de su forma representativa,

sino, por el contrario, el de su condensación y luego su dispersión en el ciclo de las metamorfosis. En realidad, hay dos maneras de escapar a la trampa de la representación: por su deconstrucción interminable, donde la pintura no cesa de mirarse morir en los pedazos del espejo, sin perjuicio de recomponer algo después con los restos, siempre en contradependencia de la significación perdida, siempre carentes de un reflejo o de una historia; o bien saliendo sencillamente de la representación, olvidando todo afán de lectura, de interpretación, de desciframiento, olvidando la violencia

crítica del sentido y del contrasentido para alcanzar la matriz de aparición de las cosas, aquella en la cual estas declinan simplemente su presencia, pero en formas múltiples, desmultiplicadas según el espectro de las metamorfosis.

Entrar en el espectro de dispersión del objeto, en la matriz de distribución de las formas: tal es la forma misma de la ilusión, de la nueva puesta en juego (*illudere*). Superar una idea es negarla. Superar una forma es pasar de una forma a otra. Lo primero define la posición intelectual crítica, que es a menudo la posición de la pintura moderna enfrentada con el mundo. Lo segundo

describe el principio mismo de la ilusión: el de que no hay para la forma más destino que la forma. En este sentido, necesitamos ilusionistas que sepan que el arte y la pintura son ilusión; que sepan, pues, tan lejos de la crítica intelectual del mundo como de la estética propiamente dicha (la cual supone una discriminación reflexiva de lo bello y lo feo), que todo el arte es primero un *trompe-l'ceil*, un engaña-ojo, un engaña-vida, como toda teoría es un engaña-sentido; que toda la pintura, lejos de ser una versión expresiva —y, por consiguiente, pretendidamente verídica— del mundo, consiste en erigir

señuelos en los que la realidad supuesta del mundo sea lo bastante ingenua como para dejarse atrapar. Tampoco la teoría consiste en tener ideas (y, por lo tanto, en flirtear con la verdad), sino en erigir señuelos, trampas en las que el sentido sea lo bastante ingenuo como para dejarse atrapar. Recobrar, a través de la ilusión, una forma de seducción fundamental.

Exigencia delicada de no sucumbir al encanto nostálgico de la pintura y de mantenerse en esa línea sutil, tributaria menos de la estética que del señuelo, heredera de una tradición ritual que jamás se mezcló de veras con la de la

pintura: el *trompe-l'ceil*. Dimensión que, más allá de la ilusión estética, se reconecta con una forma mucho más fundamental de ilusión a la que llamaré «antropológica», para designar esa función genérica que es la del mundo y su aparición y por la que el mundo se nos presenta mucho antes de haber adquirido un sentido, mucho antes de ser interpretado o representado, mucho antes de volverse real, lo cual devino tardíamente y sin duda de manera efímera. No la ilusión negativa y supersticiosa de otro mundo, sino la ilusión positiva de este mundo de aquí abajo, de la escena operática del mundo,

de la operación simbólica del mundo, de la ilusión vital de las apariencias a que alude Nietzsche: la ilusión como escena primitiva, muy anterior, mucho más fundamental que la escena estética.

El ámbito de los artefactos deja muy atrás al del arte. El reino del arte y de la estética es el de una gestión convencional de la ilusión, convención que neutraliza los efectos delirantes de la ilusión como fenómeno extremo. La estética constituye una suerte de sublimación, de dominio de la ilusión radical del mundo a través de la forma, pues de lo contrario ella nos aniquilaría. Otras culturas han aceptado la cruel

evidencia de esta ilusión original del mundo organizándola con arreglo a un equilibrio artificial. Nosotros, las culturas modernas, ya no creemos en esa ilusión del mundo, sino en su realidad (que es, por cierto, la última de las ilusiones), y hemos elegido mitigar los estragos de la ilusión mediante esa forma culta y dócil del simulacro que es la forma estética.

La ilusión no tiene historia. La forma estética sí. Pero por tener una historia tiene además solo un tiempo, y es ahora, sin duda, cuando asistimos al desvanecimiento de la forma condicional, de la forma estética del

simulacro: ello, en provecho del simulacro incondicional, es decir, en cierto modo, de una escena primitiva de la ilusión por la que retrocederíamos a los rituales y fantasmagorías inhumanos de culturas anteriores a la nuestra.

El complot del arte

El texto de Jean Baudrillard titulado «El complot del arte» se publicó el 20 de mayo de 1996 en el periódico Libération, y fue objeto de múltiples traducciones en todo el mundo. En Francia generó reacciones bastante violentas, lo que dio lugar a respuestas muchas veces epidémicas. Nuestra época se caracteriza por olvidar (o por silenciar, tras un ruidoso cuchicheo...), sobre todo, las crónicas de los diarios, pero una de las razones que justifican la edición es registrar los textos

importantes, y pensamos que este lo es. El texto se reproduce in extenso en las páginas impares. En las páginas pares insertamos algunos fragmentos a modo de epígrafes, confiando en facilitar así la lectura y ofrecer un acercamiento más sencillo a las ideas contenidas en este libelo —ya que así es preciso llamarlo^[1].

*Los editores
Sens&Tonka*

*«Toda la
duplicidad
del arte
contemporáneo
consiste en
esto: en*

*reivindicar la
nulidad, la
insignificanci
el sinsentido.*

*Se es nulo, y
se busca la
nulidad; se
es*

*insignificante
y se busca el
sinsentido.
Aspirar a la
superficialidad
en términos
superficiales»*

*«El arte ha
perdido el
deseo de
ilusión, a
cambio de
elevar todas*

*las cosas a la
banalidad
estética, y se
ha vuelto
transestético»*

Si en la pornografía circundante se ha perdido la ilusión del deseo, en el arte contemporáneo se ha perdido el deseo de ilusión. En el porno no queda nada que desear. Después de la orgía y de la liberación de todos los deseos, hemos pasado a lo transexual, en el sentido de una transparencia del sexo en signos e imágenes que le quitan todo su secreto y toda su ambigüedad. Transexual, en el sentido de que esto ya no tiene nada que ver con la ilusión del deseo, sino con la hiperrealidad de la imagen.

Así sucede con el arte, que ha

perdido también el deseo de ilusión, a cambio de elevar todas las cosas a la banalidad estética, y se ha vuelto transestético. En lo que concierne al arte, la orgía de la modernidad ha consistido en deconstruir alegremente el objeto y la representación. Durante este período, la ilusión estética es aún muy poderosa, como poderosa es, para el sexo, la ilusión del deseo.

*«Porque la
pornografía
está
virtualmente
en todas
partes,*

*porque la
esencia de lo
pornográfico
se ha
transmitido a
todas las
técnicas de lo
visual y lo*

televisual».

A la energía de la diferencia sexual, que se transmite a todas las figuras del deseo, corresponde en el arte la energía de disociar la realidad (cubismo, abstracción, expresionismo), pero tanto una como la otra corresponden al propósito de forzar el secreto del deseo y el secreto del objeto. Ello, hasta hacer desaparecer estas dos sólidas configuraciones —la escena del deseo y la escena de la ilusión— a cambio de la misma obscenidad transexual, transestética: obscenidad de la visibilidad, de la transparencia

inexorable de todas las cosas. De hecho, ya no hay pornografía localizable como tal, porque la pornografía está virtualmente en todas partes, porque la esencia de lo pornográfico se ha transmitido a todas las técnicas de lo visual y lo televisual.

Pero tal vez no hagamos, en el fondo, otra cosa que apostar a la comedia del arte, del mismo modo en que otras sociedades apostaron a la comedia de la ideología, del mismo modo en que la sociedad italiana, por ejemplo (aunque no es la única), apuesta a la comedia del poder, o como nosotros apostamos a la comedia del porno en la

publicidad obscena de las imágenes del cuerpo femenino.

***«Como
nosotros
apostamos a
la comedia
del porno en
la publicidad***

*obscena de
las imágenes
del cuerpo
femenino. De
striptease
perpetuo, si
estos
fantasmas a*

*sexo abierto,
si este
chantaje
sexual
fueran
verdad, sería
realmente
insoportable».*

De *striptease* perpetuo, si estos fantasmas a sexo abierto, si este chantaje sexual fueran verdad, sería realmente insoportable. Pero, por suerte, todo esto es demasiado evidente para ser cierto. La transparencia es demasiado bella para ser verdadera. En cuanto al arte, es demasiado superficial para ser verdaderamente nulo. Por debajo tiene que haber un misterio. Como en la anamorfosis: tiene que haber un ángulo desde el cual todo ese derroche inútil de sexo y signos cobre todo su sentido, pero por ahora no podemos más que

vivirlo con irónica indiferencia.

Hay en esta irrealidad del porno, en esta insignificancia del arte, un enigma en negativo, un misterio entre líneas, ¿quién sabe? ¿Forma irónica de nuestro destino? Si todo se vuelve demasiado evidente como para ser verdad, tal vez quede alguna posibilidad para la ilusión.

*«El arte
(moderno)
ha podido
formar parte
de la parte
maldita, al*

*ser una
suerte de
alternativa
dramática de
la realidad y
traducir la
irrupción de
la irrealidad*

*en la
realidad».*

¿Qué es lo que se mantiene agazapado tras ese mundo falsamente transparente? ¿Otra clase de inteligencia, o una lobotomía definitiva? El arte (moderno) ha podido formar parte de la parte maldita, al ser una suerte de alternativa dramática de la realidad y traducir la irrupción de la irrealidad en la realidad. Pero ¿qué puede significar todavía el arte en un mundo hiperrealista por anticipado, *cool*, transparente, publicitario? ¿Qué puede significar el porno en un mundo pornografiado de antemano? Como no sea lanzarnos un

último guiño paradójico, el de la realidad riéndose de sí misma bajo su forma más hiperrealista, el del sexo riéndose de sí mismo bajo su forma más exhibicionista, el del arte riéndose de sí mismo y de su propia desaparición bajo su forma más artificial: la ironía. De todas maneras, la dictadura de las imágenes es una dictadura irónica. Pero esta ironía ya no forma parte de la parte maldita; forma parte del delito de iniciados^[2], de esa complicidad oculta y vergonzosa que liga al artista orlado por su aura irrisoria a unas masas entontecidas e incrédulas.

*«Un último
guiño
paradójico, el
de la realidad
riéndose de sí
misma bajo*

*su forma
más
hiperrealista,
el del sexo
riéndose de sí
mismo bajo
su forma
más*

*exhibicionista
el del arte
riéndose de sí
mismo y de
su propia
desaparición
bajo su
forma más*

*artificial: la
ironía».*

La ironía también forma parte del complot del arte.

El arte que apostaba a su propia desaparición y a la desaparición de su objeto era todavía una gran obra. Pero ¿y el arte que apuesta a reciclarse indefinidamente apoderándose de la realidad? Pues bien, en amplia medida, el arte contemporáneo se dedica precisamente a esto: a apropiarse de la banalidad, del desecho, de la mediocridad, como valor y como ideología. En las innumerables instalaciones y *performances* no hay

más que un juego de compromiso con el estado de las cosas, al mismo tiempo que con todas las formas pasadas de la historia del arte. Una confesión de originalidad, banalidad y nulidad elevada al rango de valor y hasta de goce estético perverso.

*«Se aspira a
la nulidad:
“¡Soy nulo,
soy nulo!”. Y
se lo es de
veras».*

Por supuesto, toda esta mediocridad pretende sublimarse pasando al nivel segundo e irónico del arte. Pero la cosa resulta tan nula e insignificante en el nivel segundo como en el primero. El pasaje al nivel estético no salva nada, todo lo contrario: es mediocridad a la segunda potencia. Se aspira a la nulidad: «¡Soy nulo, soy nulo!». Y se lo es de veras.

Toda la duplicidad del arte contemporáneo consiste en esto: en reivindicar la nulidad, la insignificancia, el sinsentido. Se es nulo, y se busca la

nulidad; se es insignificante, y se busca el sinsentido. Aspirar a la superficialidad en términos superficiales. Ahora bien, la nulidad es una cualidad secreta que no cualquiera podría reivindicar. La insignificancia — la verdadera, el desafío, el desafío victorioso al sentido, la indigencia del sentido, el arte de la desaparición del sentido— es una cualidad excepcional de algunas raras obras que jamás aspiran a ella. Hay una forma iniciática de la Bagatela, o una forma iniciática del Mal. Y también están el delito de iniciados, los falsarios de la nulidad, el esnobismo de la nulidad, de todos

aquellos que prostituyen la Bagatela por el valor, que prostituyen el Mal por fines útiles. No hay que dejar el campo libre a los falsarios.

*«Están el
delito de
iniciados, los
falsarios de
la nulidad, el
esnobismo de*

*la nulidad, de
todos
aquellos que
prostituyen la
Bagatela por
el valor, que
prostituyen el
Mal por fines*

*útiles. No
hay que dejar
el campo
libre a los
falsarios».*

Cuando la Bagatela aflora en los signos, cuando la Nada emerge en el corazón mismo del sistema de signos: he aquí el acontecimiento fundamental del arte. Hacer surgir la Bagatela de la potencia del signo —no la banalidad o la indiferencia de lo real, sino la ilusión radical— es propiamente la operación poética. Warhol es verdaderamente nulo, en el sentido de que reintroduce la nada en el corazón de la imagen. Warhol hace de la nulidad y de la insignificancia un acontecimiento que él transforma en una estrategia fatal de la imagen.

Los otros no tienen más que una estrategia comercial de la nulidad, a la cual dan una forma publicitaria: la forma sentimental de la mercancía, como decía Baudelaire. Se esconden detrás de su propia nulidad y de las metástasis del discurso sobre el arte, generosamente dedicado a hacer valer esa nulidad como valor (hasta en el mercado del arte, como salta a la vista).

*«Cuando la
Bagatela
aflora en los
signos,
cuando la
Nada emerge*

*en el corazón
mismo del
sistema de
signos: he
aquí el
acontecimiento
fundamental
del arte.*

*Hacer surgir
la Bagatela
de la
potencia del
signo [...] es
propiamente
la operación
poética».*

En un sentido, esto es peor que nada, puesto que no significa nada y sin embargo existe, procurándose todas las buenas razones para existir. Esta paranoia cómplice del arte hace que ya no haya juicio crítico posible, solo un reparto amistoso —necesariamente de comensales— de la nulidad. Tales son el complot del arte y su escena primitiva, relevada por todos los *vernissages*, encuentros, exposiciones, restauraciones, colecciones, donaciones y especulaciones, y que no puede desanudarse en ningún universo

conocido, pues, tras la mistificación de las imágenes, se ha puesto a resguardo del pensamiento.

La otra vertiente de esta duplicidad es forzar a la gente, fanfarroneando con la nulidad, a que, por el contrario, dé importancia y crédito a todo eso con el pretexto de que no puede ser que sea tan nulo y de que en este asunto debe de haber gato encerrado. El arte contemporáneo apuesta a esa incertidumbre, a la imposibilidad de un juicio de valor estético fundado, y especula con la culpa de los que no lo entienden, o no entendieron que no había nada que entender.

*«El arte
contemporáneo
apuesta a esa
incertidumbre
a la
imposibilidad*

*de un juicio
de valor
estético
fundado, y
especula con
la culpa de
los que no lo
entienden, o*

*no
entendieron
que no había
nada que
entender».*

También aquí, delito de iniciados. Pero, en el fondo, también podemos pensar que esas personas a las cuales el arte respeta lo han entendido todo, pues con su estupefacción dan testimonio de una inteligencia intuitiva: la de ser víctimas de un abuso de poder, la de que se les esconden las reglas del juego y están siendo engañadas. Dicho de otra manera, el arte ha entrado (no solo desde el punto de vista financiero del mercado del arte, sino hasta en la gestión de los valores estéticos) en el proceso general del delito de iniciados.

Y no está solo en eso: la política, la economía, la información, gozan de la misma complicidad y de la misma resignación irónica de los «consumidores».

«Nuestra admiración por la pintura es consecuencia de un largo proceso de adaptación que se desarrolló durante siglos, y por razones que muy a menudo no tienen nada que ver con el arte ni con el espíritu. La pintura ha creado a su receptor. En el fondo, es una relación convencional». (Gombrowicz a Dubuffet).

*«La única
pregunta es
esta: ¿cómo
puede una
máquina
semejante*

*seguir
funcionando
en medio de
la desilusión
crítica y del
frenesí
comercial? ».*

La única pregunta es esta: ¿cómo puede una máquina semejante seguir funcionando en medio de la desilusión crítica y del frenesí comercial? Si la respuesta es que puede, ¿cuánto tiempo va a durar este ilusionismo: cien años, doscientos? ¿Tendrá derecho el arte a una existencia segunda, interminable, semejante en ello a los servicios secretos, que, como se sabe, hace ya mucho tiempo que no tienen secretos que robar o intercambiar, pero siguen floreciendo en plena superstición de su utilidad y dando pasto a la crónica

mitológica?

**Entrevistas con
Geneviève Breerette,
Catherine Francblin,
Francoise Gaillard y
Ruth Scheps
A propósito de «El
complot del arte»**

Las entrevistas aparecieron así:

—«*À partir d'Andy Warhol*» (mayo de 1990), por Francoise Gaillard, en *Canal*.

—«*L'art entre utopie et anticipation*» (febrero de 1996), por Ruth Scheps, en *Les sciences de la prévision*, Le Seuil/France Culture, col. «*Point/Sciences*», octubre de 1996.

—«*Je n'ai pas la nostalgie des valeurs esthétiques anciennes*», por Geneviève Breerette, en *Le Monde* del 9/10 de junio de 1996.

—«*La commedia dell'arte*», por Catherine Francblin, en *Art Press*, no. 216, septiembre de 1996.

Jean Baudrillard y los editores agradecen a las entrevistadoras y a sus publicaciones por su gentil autorización

para reproducir los artículos citados en esta obra como referencia.

Nota de los editores (Abril de 1997)

La posición de Jean Baudrillard sobre el estado de las artes contemporáneas tiene ya sus años: en 1990, durante la entrevista que concedió a Francoise Gaillard, publicada en Canal con el título «A partir de Andy Warhol», Baudrillard no se anduvo con rodeos. Ese texto da comienzo a la presente sección de la obra, que concluye con la interviú concedida a Ruth Scheps para France Culture en febrero de 1996, cuyo título es «El arte entre utopía y

anticipación». Esta entrevista fue posterior a la publicación del artículo «Ilusión, desilusión estéticas», editado primero en *Transeuropéennes*, no. 5, invierno de 1994-1995; luego en la revista *Krisis*, 1997, y finalmente por Sens&Tonka, 1997, y reproducido en la primera parte de este volumen.

Entre los diálogos ya mencionados se sitúan otros dos: el publicado los días 9 y 10 de junio de 1996 en el diario *Le Monde*, a cargo de Geneviève Breerette, que aparece aquí con el título «No siento nostalgia de los valores estéticos antiguos», y el publicado en el no. 216, de septiembre de 1996, de la

revista *Art Press*, con Catherine Francblin, bajo el título «*La commedia dell'arte*». Ellos constituyen respuestas necesarias y suficientes ligadas a la reacción emocional suscitada por la aparición, en una de las secciones que Jean Baudrillard escribía habitualmente en las páginas del diario *Libération*, de «El complot del arte» (publicado luego por Sens&Tonka, en 1997), donde aquel retoma, sintetizándolas, sus manifestaciones de los años precedentes.

**A partir de Andy
Warhol
Entrevista con
Francoise Gaillard
(Mayo de 1990)**

Jean Baudrillard: Las únicas cosas que dije sobre el arte, y con apasionamiento, fueron a propósito de Warhol, el *pop art* y el hiperrealismo. Creo que Andy Warhol fue el único artista que, en un momento en que el arte entró en un movimiento de transición muy

importante, supo situarse por delante, anticiparse a los cambios. Posiblemente sea también una cuestión de suerte o de destino... Todo lo que caracteriza a su obra, la irrupción de la banalidad, la mecanicidad del gesto, de sus imágenes, sobre todo su iconolatría..., todo esto pasa a ser en Warhol un acontecimiento de la chatura. ¡Y él es eso! Después, otros lo simularon, pero el gran simulador fue él mismo, ¡y con clase, además! En la Bienal de Venecia [verano de 1990], la muestra de sus obras superaba y rebajaba de categoría a todas las demás.

Andy Warhol representó un gran

momento del siglo XX porque fue el único que supo en verdad dramatizar; él añade a la simulación la condición de drama, de dramaturgia: algo dramático entre dos fases, pasaje a la imagen y equivalencia absoluta de todas las imágenes. Como principio, formulaba: «Soy una máquina, no soy nada»; desde entonces, todo el mundo repite lo mismo, y con arrogancia. Él lo pensaba radicalmente: «No soy nada y funciono». «Soy operativo en todos los planos: artístico, comercial, publicitario...». «¡Soy la operatividad misma!».

Warhol afirmó el mundo en su evidencia total, las *stars*, el mundo

posfigurativo (pues él no es ni figurativo ni no figurativo: es mítico). ¡Este mundo es genial y en él todos son geniales! Se trata de un acto que podríamos considerar repensado a partir de Duchamp y que hoy, con nuestras coordenadas y nuestra temporalidad, no hace obra de arte sino más bien acontecimiento antropológico. Y si me interesa es por esto: el objeto. Warhol es alguien que, con un cinismo y un agnosticismo totales, efectuó una manipulación, una transfusión de la imagen en lo real, del referente ausente en la «*starización*» de lo banal.

Para mí, Warhol es un fundador de la

modernidad (cosa más bien paradójica, pues lo entendemos de hecho como una destrucción; pero contiene cierta exaltación, no se trata de algo suicida ni melancólico, porque finalmente él es así: *cool*, e incluso más que *cool*, completamente descarado; se trata de un esnobismo maquinal y a mí me gusta mucho esta provocación frente a toda la moral estética). Warhol nos liberó de la estética y del arte...

Warhol fue quien más lejos llegó en la aniquilación del sujeto del arte, del artista, en la desinvestidura del acto creador. Detrás de ese esnobismo maquinal, en realidad se trata de un

potenciamiento del objeto, del signo, de la imagen, del simulacro, del valor, y hoy el mejor ejemplo se da en el mercado del arte. En este terreno estamos lejos de la alienación del precio, que es todavía una medida real de las cosas: estamos en el fetichismo del valor, que hace estallar la propia noción de mercado y que al mismo tiempo aniquila a la obra de arte como tal. Además, Andy Warhol no es ya de ninguna vanguardia ni de ninguna utopía. Si salda sus cuentas con la utopía es porque, contrariamente a los otros artistas que la conservan bien al abrigo, él se instaló, en un tiempo diferido,

directamente en el corazón de la utopía, es decir, en el corazón de ninguna parte. Warhol se identificó con esta ninguna parte, él mismo es ese lugar nulo que constituye la definición de la utopía; y de ese modo cruza todo el espacio de la vanguardia para llegar al punto al que esta se había propuesto llegar, es decir, a ninguna parte. Pero, mientras que los otros se reservan el rodeo por el arte y la estética, Warhol quema etapas y concluye el ciclo de un plumazo.

Frangoise Gaillard: *Usted habla del fenómeno Warhol, pero quedan las obras que hoy se miran como obras,*

que son colgadas en los museos...

J. B.: ¡Hablemos de eso! Yo, como todo el mundo, había visto muchas reproducciones; fue en Venecia donde vi por primera vez tantas obras reunidas, y una exposición no es cualquier cosa... Cuando uno ve los *Liz Taylor*, los *Mick Jagger* o *Las sillas*, ¡tienen el mismo valor que una sala de Velázquez en el Prado! ¡Los retratos de Mao podrían salir bien airosos ante los cuadros de grandes maestros, pero sería, además, porque están pintados o serigrafiados sobre un fondo de indiferencia radical!

Amo esto con más razón por cuanto

siempre hice aproximadamente lo mismo: lograr el vacío, alcanzar un nivel cero a partir del cual poder encontrar singularidad y estilo propios. ¡Y ser genial! Él lo hizo desde la perspectiva de que todo es genial, el arte, todo el mundo... ¡Es una frase maravillosa!

Para la gente del arte, para los que se definen partiendo de una base muy elitista, es, obviamente, inaceptable. Pero en la actualidad esa base es más falsa todavía, porque es indefendible. Hoy, la ley moral del arte ha desaparecido, queda una sola regla de juego, radicalmente democrática. Más

que democrática: indiferencial. Warhol llegó hasta ahí pero sin haberlo teorizado, pues todo lo que cuenta es una maravilla de ingenuidad, de falsa ingenuidad. Además, nunca decía nada porque no había nada que sacar de él. Se lo violentó mucho con esa actitud.

F. G.: *¿Usted lo percibe como alguien que en un momento dado aportó una «expresión» —no usemos más el término «estética»— a una especie de realidad, de evidencia de la sociedad?*

J. B.: Sí, una evidencia de la anulación.

F. G.: *¿Y al mismo tiempo una*

estetización del conjunto de los productos expresivos?

J. B.: Sí, Warhol lleva la estética hasta el final, hasta el lugar donde ya no tiene ninguna cualidad estética y se vuelve en sentido contrario. La exposición de Venecia tenía una coherencia fantástica. Se vieron escenas de violencia, accidentes de auto, por ejemplo, cuyas imágenes eran la última fotografía que se pueda hacer o encontrar. ¡No exagero, es exactamente así, literalmente, literalizado! Y además no hay chantaje: Warhol toma el mundo tal como es, el de las *stars*, el de la violencia, ese mundo sobre el cual los medios chismean de

manera inmunda, ¡y eso es lo que nos mata! Warhol, en cambio, despoja completamente a ese mundo.

F. G.: *¿Le quita el pathos?*

J. B.: Lo enfría en cierto modo, pero también lo convierte en un enigma. A través de sus obras otorga fuerza enigmática a una banalidad que parecemos —digo bien: ¡parecemos!— haber sacado a la luz por completo y denunciado moralmente. Pero podemos denunciarla sin fin, ella existe. ¡Es así!

F. G.: *Simultáneamente con la obra de Warhol hubo otras, Rauschenberg,*

Lichstenstein... , que intentaron hacer un poco de todo por medio de objetos, del dibujo animado, pero en términos de residuos líricos. De algún modo para lograr una especie de reestetización de lo residual...

J. B.: Eso es: ellos reestetizan. En Warhol no se trata del residuo, se trata de la sustancia, o al menos de la no-sustancia.

Es a la vez la afectación total, el esnobismo radical, y al mismo tiempo la no-afectación total, el candor absoluto respecto de la ignorancia del mundo. Y ese mundo, sin quererlo, sabe lo que es: ya no es el mundo natural, sustancial,

ideológico. Sabe que es un mundo de imágenes que ya no lo son, de imágenes sin imaginario que él mismo trata sin imaginario. Si pudiéramos infiltrar ondas warholianas en nuestras neuronas, tal vez nos intoxicaríamos menos.

F. G.: Sus permanencias de los últimos años en Estados Unidos lo pusieron en cercanía de ciertas corrientes y artistas que apostaron —de manera confesa o no— a una filiación en Warhol; o de otros que a partir de él subieron la apuesta con la carta del kitsch: Koons, por ejemplo. Incluso usted mismo fue considerado el

portavoz de cierta vanguardia que está surgiendo ahora en Europa.

J. B.: Están los que reivindican a Warhol y los que se distancian de él porque es demasiado peligroso, pretendiendo que en el arte de la simulación era un primitivo y que los «verdaderos simuladores» son ellos.

Esta marcación de distancia dio lugar a una exposición en el Whitney, de Nueva York, en la que se me involucró a mi pesar. En efecto, ciertos artistas esgrimían mi nombre por mis escritos y mis ideas sobre la simulación. De hecho, era una trampa curiosa, y en esa oportunidad yo mismo tuve que

reconsiderar mis marcas, pues la simulación hizo furor efectivamente en el arte de los últimos años y yo ahora la sitúo como un fenómeno epigonal de acontecimientos que la precedieron, entre ellos Warhol, justamente.

Cómo defenderse de una verdad cuando cada vez me convengo más de que los que están en el arte no tienen ni una chispita de idea, de razonamiento, sobre lo que está en juego ahora. Esos artistas son astutos y dicen ver las cosas en segundo grado, calificándose de más nulos todavía porque ellos serían los «verdaderos simuladores», y esto en una pura reapropiación, en un puro

recopiado. ¿Cómo reaccionar ante esta puesta en abismo en la que ellos mismos utilizan los términos «banalidad, simulación, pérdida de referente», argumentos de un análisis crítico que hoy ya no tienen sentido?

En el encuentro del Whitney, esos artistas intentaron reclasificarme como un antepasado sin que hubiera habido verdadera discusión ni debate entre nosotros. Esto produjo, entre otras cosas, la escuela de los *neo-geo*, muy marginal y sumida en el malentendido más total. No hay nada que agregar a esa nulidad engendrada por unos autores, a veces muy inteligentes, incapaces de

soportar su propia nulidad. Serví, a mi pesar, de coartada y de referencia, y ellos, tomando al pie de la letra lo que dije, pasaron ante la simulación y no la vieron.

F. G.: *¿Es decir...?*

J. B.: Es la enfermedad de la estetización. En la simulación hay una apuesta, un desafío, que no están jugados de antemano. Cuando se dice que hay signos, simulación, la gente se limita a decir: «Si no existe lo real, sino solo simulacros, nosotros, que estamos dentro, elegimos el simulacro». No se puede saber si no hay una malversación

total, y al mismo tiempo no se lo puede argumentar. Es negar lo esencial, puesto que la simulación, en sí misma, es aún un juego metafórico con muchas cosas, entre ellas el lenguaje, y ellos no lo tienen en cuenta en absoluto. En la simulación, en efecto, hay tal vez una especie de cortocircuito entre lo real y su imagen, entre una realidad y su representación. En el fondo, son los mismos elementos que en otro tiempo servían para constituir el principio de realidad; solo que aquí se chocan y anulan unos a otros, un poco como la materia y la antimateria. De esto resulta el universo de la simulación, que es

fascinante, fantasmagórico, mientras que esos artistas reencontraron y expresaron su aspecto totalmente fastidioso y aburrido...

F. G.: Tal vez porque esos artistas pertenecen a una generación que ya no está en la fase en que se dramatizaba la simulación. ¡Ya no saben qué se jugaba con la oposición del signo a lo real!

J. B.: Demasiado tarde advertí que en Estados Unidos habían hecho el recorrido inverso. Ese análisis se hizo utópicamente; anula lo que tú dices y al mismo tiempo lo consagra.

Esos artistas nacieron en el simulacro, en el verdadero, pues la situación hace que allí el simulacro sea verdadero. Luego se vuelven hacia Europa para encontrar una vaga teorización; y esto produce cosas bastardas. La actitud de Jeff Koons es muy clara: puro *rewriting*, después de Warhol y con respecto a él. Pura *remake* posmoderna, no verdaderamente mala (¡tampoco lo es la Cicciolina como *porno star!*).

F. G.: *¿Quiere usted decir que en este caso ya no existe la dimensión imaginaria y onírica presente en los*

retratos de stars de Warhol? ¿Ya no hay apuesta de muerte y la cosa se vuelve completamente sansulpiciana?

J. B.: ¡Ni siquiera es ya un objeto de deseo! La Cicciolina es deseo embrutecido, deseo caracterial. ¡Propio para el museo Grévin! Las stars de Warhol, aun banalizadas por la serigrafía, expresaban intensamente algo de la muerte, del destino... Koons ni siquiera es regresión; ¡es blando, es lo blando! Lo ves y lo olvidas. Tal vez esté hecho para eso...

F. G.: ¿No tiene la impresión de que todas las grandes exposiciones

internacionales, entre ellas Venecia recientemente, proceden de cierta anulación? Al lado de otras cosas, todo lo que es visiblemente nulo y mediocre tiene ahora derecho de ciudadanía en medio de una especie de indiferencia general... ¡Ya nadie se asombra al ver obras de las que, en efecto, no hay nada que decir, con las que no hay nada que hacer!

J. B.: Todo el mundo es cómplice; en el fondo, no digo que sea solo una fase ritual, ritualizada, ritualista. Es un modo de negación que forma parte de un discurso totalmente instalado respecto de la nulidad, una exaltación nauseosa

que no cambia ni el ritual del mundo del arte, porque mediante una reflexión colectiva de masoquismo y autodefensa ha sabido integrar a esas personas que además no funcionan solamente por mecanismos financieros u oportunistas. Esto existe, pero nunca rigió la creación artística.

F. G.: *¿Los signos del ritual serían todavía más nulos por tratarse de un ritual cada vez más colectivo?*

J. B.: Ir a una bienal se ha convertido en un ritual social, como ir al Grand Palais. Y se ha llegado al punto de que los signos del ritual son nulos, carecen de

significación, de sustancia. En estas situaciones ya no puedo tener un juicio estético, sino una visión antropológica. Es como en lo político... ¡Además, aquí hay un paralelismo total de situación cuya lógica es inverosímil! Pero que se pierda la estética no quiere decir que todo esté perdido... Todas las culturas sobrevivieron a eso.

Tampoco hay que despreciar a esta generación que, actualmente, ritualiza en el vacío de modo más o menos dramático e intenta aguantar ante las nulidades a fuerza de pretensión... ¡Por otra parte, eso les permite ser menos insoportables que los intelectuales

desdichados y melancólicos, porque todavía no han tomado conciencia de que lo perdieron todo y logran arreglarse consigo mismos mediante una especie de superstición! ¡Puedes pasar incluso ocho días con ellos y vivir de manera extravagante, siempre y cuando no te lo creas y la cosa no dure demasiado!

**«No siento nostalgia
de los valores
estéticos antiguos»
Entrevista con
Geneviève Breerette
(9/10 de junio de
1996)**

Geneviève Breerette: Usted publicó en Liberation del 20 de mayo [de 1996] una crónica titulada «El complot del

arte», en la que repite que el arte contemporáneo es nulo, archinulo. ¿Qué obras, qué exposiciones, le inspiraron ese discurso?

Jean Baudrillard: Todo el malentendido —que por otra parte no pretendo disimular— reside en que el arte, en el fondo, no es mi problema. Yo no apunto al arte ni personalmente a los artistas. El arte me interesa en tanto objeto y desde un punto de vista antropológico; me interesa el objeto, antes que cualquier promoción de su valor estético y de lo que ocurra con él después. Tenemos casi la suerte de vivir en una época en la que el valor estético —como los otros

valores, por lo demás— anda alicaído. Es una situación original.

No pretendo enterrar al arte. Si menciono la muerte de lo real, eso no quiere decir que esta mesa no exista más: sería una estupidez. Pero, qué voy a hacerle, siempre se lo toma así. ¿Qué sucede cuando ya no se cuenta con un sistema de representación para figurarse esta mesa? ¿Qué sucede cuando ya no se cuenta con el sistema de valores apto para el juicio o el placer estéticos? El arte no tiene el privilegio de ahorrarse esta provocación, esta curiosidad. Sin embargo, habría que ayudarlo, porque es el que más pretende escapar a la

banalidad y tiene el monopolio de una especie de condición sublime, de valor trascendente. Yo esto lo discuto de veras. Quiero decir que debería poder sometérselo al mismo juicio que a todo el resto.

G. B.: *¿Qué es el arte para usted?*

J. B.: El arte es una forma. Una forma es algo que no tiene exactamente historia. Pero tiene un destino. Ha habido un destino del arte. Hoy, el arte ha caído en el valor, y por desgracia, en un momento en que los valores están seriamente lastimados. Valores: valor estético, valor mercantil... Se trata de valor, una

cosa que se negocia, que se comercia, que se intercambia. Las formas como tales no se intercambian por alguna otra cosa: se intercambian entre ellas, y la ilusión estética tiene ese precio. Por ejemplo, en la abstracción, en el momento de deconstrucción del objeto, deconstrucción del mundo y de lo real, que se intercambie simbólicamente el objeto en sí mismo es todavía una manera de actuar. Pero después se volvió, un procedimiento simplemente seudoanalítico de descomposición de lo real, y no ya de deconstrucción. Hay algo que cayó en el olvido, quizá por simple efecto de repetición.

G. B.: *¿Vio la exposición de «Lo informe» en el Centro Pompidou, que trata este problema con obras soberbias?*

J. B.: No. El arte puede tener también una enorme potencia de ilusión. Pero la gran ilusión estética se convirtió en una desilusión: desilusión analítica concertada, que puede ser practicada de una manera genial; ese no es el problema, sino que al cabo de un momento ella gira en el vacío. El arte puede convertirse en una especie de testigo sociológico, o sociohistórico, o político. Se transforma en una función,

en una suerte de espejo de lo que ocurrió efectivamente en el mundo, de lo que va a ocurrir, incluyendo las iniciativas virtuales. Tal vez se llega más lejos en la verdad del mundo y del objeto. Pero el arte nunca fue, por supuesto, asunto de verdad, sino de ilusión.

G. B.: *¿No le parece que algunos artistas salen, sin embargo, airosos?*

J. B.: Podría decir que salen demasiado airosos...

G. B.: *¿Cree que este es el momento de decirlo?*

J. B.: Yo no me ocupo de la miseria del mundo. No quiero ser cínico, pero no vamos a tratar de proteger al arte. Cuanto más proteccionismo cultural se hace, más grandes son los desechos, más falsos logros hay, más falsas promociones. Entramos en el territorio publicitario de la cultura...

Francamente, lo que me choca son las pretensiones del arte. Y es difícil escapar de eso porque la cuestión no surgió así como así. Se hizo del arte algo pretencioso en su intención de trascender el mundo, de dar a las cosas una forma excepcional, sublime. Se convirtió en un argumento de poder

mental.

El arte y el discurso sobre el arte ejercen un chantaje mental considerable. No quisiera que se me haga decir que el arte está terminado, muerto. No es verdad. El arte no muere porque no haya más arte: muere porque hay demasiado. Lo que me desespera es el exceso de realidad, y el exceso de arte cuando se lo impone como realidad.

*La commedia
dell'arte*

**Entrevista con
Catherine Francblin
(Septiembre de 1996)**

Catherine Francblin: *Me resultó grato hacer esta entrevista con usted porque, tras el impacto que sentí al leer su artículo «El complot del arte», pensé que había que ponerlo en perspectiva con la reflexión más global que lo ha*

caracterizado. Tengo la impresión de que en ese artículo usted se ocupa del arte porque halló en este los comportamientos y funcionamientos que alimentan su crítica de la cultura occidental...

Jean Baudrillard: En efecto, el arte es para mí una periferia. No me identifico verdaderamente con él. Hasta diría que alimento hacia el arte el mismo prejuicio desfavorable que hacia la cultura en general. En esta medida, el arte no tiene ningún privilegio respecto de los demás sistemas de valores. Se sigue pensando el arte como un recurso inesperado. Y lo que yo discuto es esta

versión edénica.

Mi punto de vista es antropológico, y en este sentido el arte ya no parece cumplir ninguna función vital; lo afecta el mismo destino de extinción de valores, la misma pérdida de trascendencia. El arte no escapa a esa forma de efectuación de todo, a esa visibilidad total de las cosas a que ha llegado Occidente. Pero la hipervisibilidad es una manera de exterminar la mirada. Yo consumo visualmente ese arte y hasta puedo sentir en ello algún placer, pero no me devuelve ni ilusión ni verdad. Se ha puesto en cuestión el objeto de la

pintura, también al sujeto de la pintura, pero me parece que hubo escaso interés por ese tercer término: el que mira. Se lo acosa cada vez más, pero teniéndolo de rehén. ¿Hay para el arte contemporáneo una mirada que no sea la que el medio artístico se dirige a sí mismo?

C. F.: Justamente, vayamos a ese medio artístico... Usted es muy duro con él, pues al hablar de un supuesto «complot del arte» describe a los actores de este medio como complotados...

J. B.: Cuando digo «complot del arte» utilizo una metáfora similar a cuando

digo «crimen perfecto». Si no se puede individualizar a las víctimas del complot, tampoco se puede señalar a sus instigadores. Porque el complot no tiene autor, y todo el mundo es a la vez víctima y cómplice. En política sucede lo mismo: todos somos víctimas y cómplices del tipo de puesta en escena, por ejemplo. Una especie de no-creencia, de no-investidura, hace que todo el mundo juegue un doble juego en una suerte de circularidad infinita. Ahora bien, esta circularidad parece contradecirse con la forma del arte, que supondría una clara separación entre el «creador» y el «consumidor». Me

fastidia todo lo que viene de esa confusión producida en nombre de la interactividad, de la participación de todos, de la interfase y quién sabe qué más...

C. F.: Leyendo su artículo no me pareció que se considerara un cómplice... Más bien parecía querer situarse entre los no iniciados, entre los destinatarios del engaño...

J. B.: Hago deliberadamente de villano del Danubio, el de la fábula de La Fontaine: ese que no sabe nada de la cosa pero olfatea algo. Reivindico el derecho de ser indócil. En sentido

propio, el indócil es el que se niega a ser educado, instruido, es decir, cazado en la trampa de los signos. Intento formular un diagnóstico mirando las cosas como un agnóstico... Me gusta mucho ponerme en posición de primitivo...

C. F.: *¡Así que se hace el ingenuo!*

J. B.: Sí, porque en cuanto se entra en el sistema para denunciarlo, automáticamente se forma parte de él. Hoy no existe un omega ideal a partir del cual se pueda enunciar un juicio puro y duro. En el campo político se ve muy bien que quienes acusan a la clase

política son, al mismo tiempo, quienes la regeneran. Esa clase es regenerada por su acusación. Aun la crítica más severa queda apresada en la circularidad.

C. F.: *¿No está preservando acaso la ilusión de que esta posición crítica, imposible según usted en la actualidad, podría ser ocupada, en cambio, por cualquier hijo de vecino?*

J. B.: Pienso, en efecto, que, aunque las masas participen en el juego y lo hagan en postura de servilismo voluntario, son perfectamente incrédulas. En este sentido, oponen a la cultura cierta forma

de resistencia.

C. F.: Esto me recuerda otro de sus artículos publicado en Liberation, titulado «Los ilotas y las élites», en el que criticaba a las élites alegando que las masas supuestamente ciegas veían en realidad muy claro... Esto es verdad quizá respecto de la política, pero ¿podemos decir que las masas ven espontáneamente claro en materia de arte? En este terreno, el gran público es más bien conformista...

J. B.: En el terreno político, la opacidad de las masas neutraliza la dominación simbólica que se ejerce sobre ellas. Es

posible que esta opacidad de las masas sea menor en el campo del arte y disminuya otro tanto su poder crítico. Hay todavía, sin duda, cierto apetito de cultura... Si la cultura ha tomado el relevo de lo político, también lo ha hecho en el régimen de complicidad. Pero el consumo artístico de las masas no implica que adhieran a los valores que se les enseñan. *Grosso modo*, esta masa ya no tiene nada que oponer. Asistimos a una forma de alineamiento, de movilización cultural general.

C. F.: *Perdóneme, pero ¿no se podría asociar su crítica de las élites a una*

demagogia de extrema derecha?

J. B.: Los términos «de izquierda» y «de derecha» son indiferentes para mí. Es verdad que no se puede decir que las masas sean víctima de engaño, puesto que no hay manipulación, no hay explotación objetiva. Se trata más bien de un integrismo, en el sentido de que todo el mundo es llamado a quedar finalmente integrado en el circuito. Si en algún lado hay engaño, es en la clase política y en la clase intelectual. Aquí sí la gente cae en el engaño de sus propios valores. Y es justamente el poder casi mitomaniaco que estos valores ejercen sobre ella el que lleva a la gente a

autonomizarse como clase y a conminar a todos los que funcionan en el exterior a venir a jugar el juego adentro.

C. F.: *¿No está simplemente enjuiciando al sistema democrático?*

J. B.: El régimen democrático funciona cada vez menos. Funciona de manera estadística, la gente vota, etc. Pero la escena política es esquizofrénica. Las masas involucradas se mantienen totalmente ajenas a esa democracia del discurso. La gente no tiene nada que hacer con ella. La participación activa es sumamente escasa...

C. F.: *¿Esto no es lo que dicen los políticos de derecha?*

J. B.: Lo dicen con la intención de movilizar a las masas para su beneficio... «¡Vengan a vernos!», etc. Pero en lo que atañe a sus creencias, a su proyección en ciertos valores, las masas no son ni de izquierda ni de derecha.

No es posible aislarlas, formamos parte de ellas... Lo que me interesa es que todos los esfuerzos que se hacen para movilizar a las masas en profundidad son inútiles. Más allá de la toma de partido, del juicio superficial,

hay una resistencia de las masas a lo político como tal, de la misma manera que hay una resistencia al sistema de estetización, de culturización de las cosas. Ese público cada vez más vasto al que primero se conquistó políticamente y ahora se pretende conquistar e integrar culturalmente, pues bien, ese público opone resistencia. Resistencia al progreso, a las Luces, a la educación, a la modernidad, etcétera.

C. F.: *Y esto lo alegra, ¿no es cierto?*

J. B.: Totalmente. En la medida en que ya no hay imperativos críticos, me parece el único potencial de oposición

posible: es un complot distinto pero enigmático, indescifrable. Todos los discursos son ambiguos, incluyendo el mío. Todos participan en cierta forma de complicidad vergonzante con el sistema, el cual, por otra parte, necesita de ese discurso ambiguo para que le sirva de caución. Los jueces son la caución de la clase política; son los únicos que se interesan por ella. El sistema vive de su persecución. Por el otro lado, por el lado de las masas, hay algo de inculto y de irreductible en el influjo de lo político, de lo social, de lo estético... Todo tiende a realizarse cada vez más. Algún día, lo social quedará

perfectamente realizado y habrá solo excluidos. Algún día, todo quedará culturizado, todo objeto será supuestamente un objeto estético, y entonces nada será objeto estético.

A medida que el sistema se perfecciona, integra y excluye. En el campo de la informática, por ejemplo, cuanto más se perfecciona el sistema, son más los que quedan al margen. Europa se hace, se hará, y a medida que se realiza, todo entra en disidencia respecto de ese voluntarismo europeo. Europa existirá, pero Inglaterra no estará en ella, ni las regiones, etcétera.

No deja de ampliarse la distancia

entre la realización formal de las cosas, bajo la conducción de una casta de técnicos, y su implantación real. La realidad ya no se alinea en absoluto según esta realización voluntarista en la cima. La distorsión es considerable. El discurso triunfalista sobrevive en la utopía total. Sigue creyéndose universal, aunque ya hace mucho que se cumple solo de manera autorreferencial. Y como la sociedad dispone de todos los medios para hacer subsistir un acontecimiento ficticio, esto puede durar indefinidamente...

C. F.: *Usted acaba de hablar de la*

indiferencia del público. Pero en su artículo iba más allá... Decía, aproximadamente: «Los consumidores tienen razón porque en su mayor parte el arte contemporáneo es nulo». ¿Se puede hablar del arte solo con referencia a su «mayor parte»? Si hay arte, es más bien en la parte que usted deja de lado, en su «menor parte».

J. B.: Estoy de acuerdo, pero de la singularidad no hay nada que decir. Veo en este momento la cantidad de escritos que salen sobre Bacon. Para mí, no valen nada. Todos esos comentarios me parecen una forma de dilución para uso del medio estético. ¿Qué función puede

cumplir este tipo de objetos en una cultura en sentido fuerte? No vamos a volver a las sociedades primitivas, pero en las culturas antropológicas no existe ningún objeto que quede fuera de un circuito global, sea de uso o de interpretación... La singularidad no se propaga en términos de comunicación. O bien lo hace en un circuito tan reducido que termina siendo solo un fetiche. También en las sociedades clásicas era restringido el circuito por el que podían circular los objetos simbólicos. Una clase se repartía el universo simbólico sin asignarle, por lo demás, demasiada importancia, pero no se aspiraba a

integrar al resto del mundo en él. Hoy se pretende que todo el mundo acceda a ese universo, pero ¿qué cambia esto de la vida? ¿Qué energía nueva despierta? ¿A qué apuesta? En el mundo estético, la superestructura es tan aplastante que nadie tiene ya relación directa y bruta con los objetos o los acontecimientos. Es imposible hacer el vacío. Solo puede compartirse el valor de las cosas, no su forma. Rara vez se alcanza al objeto en su forma secreta, que lo hace ser el que es.

¿Y qué es la forma? Algo que está más allá del valor y que yo intento alcanzar gracias a una suerte de vacío en

el cual el objeto o el acontecimiento tienen una posibilidad de emitir con intensidad máxima. Yo, en verdad, arremeto contra la estética, ese valor agregado, ese hacer valer cultural detrás del cual el valor propio desaparece. Ya no se sabe dónde está el objeto. No hay nada más que los discursos proferidos en torno a él o las miradas acumuladas que acaban por crear un aura artificial... Lo que observé en *El sistema de los objetos* [1968] lo encontramos hoy en el sistema estético. En el campo económico hay un momento en que los objetos dejan de existir por su finalidad y pasan a hacerlo solo unos respecto de

los otros; de esta manera, lo que consumimos es un sistema de signos. Estéticamente ocurre lo mismo. Bacon es oficialmente consumido como signo, por más que cada cual pueda tratar de efectuar, individualmente, una operación de singularización que le permita retornar al secreto de la excepción que él representa. ¡Pero hoy hace falta trabajo para atravesar mediante signos el sistema de enseñanza y de toma de rehenes! Para reencontrar ese punto de aparición de la forma, que es al mismo tiempo el punto de desaparición de todo ese ropaje... El punto ciego de la singularidad solo puede ser abordado

singularmente. Y esto es contrario al sistema de la cultura, que es un sistema de tránsito, de transición, de transparencia. Y con la cultura yo no tengo nada que hacer. Todo lo negativo que puede sucederle a la cultura me parece bien.

C. F.: Usted le dijo a Genevieve Breerette, de Le Monde, que el suyo no era un discurso de verdades, que por lo tanto no había obligación de pensar como usted... ¿Qué quiso decir exactamente?

J. B.: Que no quiero hacer de mis manifestaciones sobre el arte un asunto

doctrinario. Yo arrojó mis cartas sobre el tapete, y los otros tendrán que jugar inventando sus reglas como yo invento las mías. En otras palabras, lo que enuncio no tiene valor en sí. Todo depende de la respuesta. El objeto de arte se propone como objeto fetiche, como objeto definitivo. Yo rechazo por completo esta manera categórica, inapelable, de presentar las cosas.

Hay una apelación, pero no al modo de la conciliación o del compromiso, sino al de la alteridad, al de lo dual. Otra vez aparece la cuestión de la forma. La forma no dice jamás la verdad sobre el mundo; es un juego, algo que se

proyecta...

C. F.: Lo que resultó difícil de digerir en su artículo es que se lo conoce por haberse ocupado de la imagen. Y expone igualmente sus fotografías... Algunos se sintieron traicionados por uno de los suyos... ¿A qué apuestan las fotos que hace?

J. B.: Es indudable que, aun cuando haga esas fotos para mí, desde el momento en que las expongo me coloco en una posición ambigua. Para mí es un problema irresuelto... Pero es verdad que siento un placer directo al hacerlas, ajeno a cualquier cultura fotográfica, a

cualquier búsqueda de expresión objetiva o subjetiva. En un momento dado capto una luz, un color, separados del resto del mundo. Ahí, yo mismo no soy más que una ausencia...

Captar nuestra ausencia del mundo y que las cosas aparezcan... No me interesa que se juzgue o no bellas a mis fotografías. La apuesta no es estética. Se trata más bien de una suerte de dispositivo antropológico que instaura una relación con los objetos (jamás fotografío personas), una mirada sobre un fragmento de mundo que permite al otro salir de su contexto. Eventualmente, porque quien mira esas fotografías

también puede mirar desde lo estético y ser recapturado por la glosa. E incluso esto es casi inevitable, ya que a partir del momento en que esas fotografías entran en el circuito de las galerías, se transforman en objetos de cultura. Pero cuando las saco, me sirvo de un lenguaje como forma, y no como verdad.

Lo que me parece crucial es esa operación secreta. Hay mil maneras de expresar la misma idea, pero si usted no encuentra el entrecruce ideal de una forma y una idea, no tiene nada. Esa relación con el lenguaje como forma, como seducción, ese «*punctum*», como hubiera dicho Barthes, resulta cada vez

más difícil de hallar.

Sin embargo, solo la forma puede anular el valor. Lo uno excluye lo otro. Hoy, la crítica ya no puede pensarse en posición de alteridad. Solo la forma puede oponerse al intercambio de valores. La forma es impensable sin la idea de metamorfosis. La metamorfosis hace pasar de la forma a la forma sin que intervenga el valor. De ella no puede extraerse un sentido, ni ideológico ni estético. Se entra en el juego de la ilusión: la forma no remite más que a otras formas y sin circulación de sentidos. Esto es precisamente lo que sucede en la poesía, por ejemplo: las

palabras remiten unas a otras, creando un acontecimiento puro. Entre tanto, han captado un fragmento del mundo aunque no tengan un referente identificable a partir del cual se pueda sacar una enseñanza práctica.

No creo para nada en el valor subversivo de las palabras. En cambio, tengo una esperanza inquebrantable en la operación irreversible de la forma. Las ideas o los conceptos son todos reversibles. El bien siempre puede invertirse en el mal, lo verdadero en lo falso, etc. Pero, en la materialidad del lenguaje, cada fragmento agota su energía y no queda de él más que una

forma de intensidad. Se trata de algo más radical que lo estético, más primitivo. En los años setenta, Caillois escribió un artículo en el que calificaba a Picasso de gran liquidador de todos los valores estéticos. Aseguraba que después de él solo podía preverse una circulación de objetos, de fetiches, independiente de la circulación de objetos funcionales. Se puede decir, en efecto, que el mundo estético es el de la fetichización. En el campo de la economía, el dinero debe circular como sea, pues de lo contrario no hay más valores. La misma ley gobierna los objetos estéticos: es preciso que haya

cada vez más para que exista un universo estético. Ahora, los objetos cumplen únicamente esa función supersticiosa de la que resulta la desaparición de hecho de la forma, por exceso de formalización, es decir, por exceso en el uso de todas las formas. No hay peor enemigo de la forma que la posibilidad de disponer de todas las formas.

C. F.: Se muestra usted nostálgico de un estado primitivo... que en realidad seguramente nunca existió...

J. B.: Desde luego, y por eso no soy conservador: no deseo retroceder hasta

un objeto real. Esto implicaría mantener una nostalgia de derecha. Sé que ese objeto no existe, como no existe la verdad, pero sigo deseándolo a través de una mirada que es una especie de absoluto, de juicio de Dios, con relación al cual todos los otros objetos muestran su insignificancia.

Esa nostalgia es fundamental. Actualmente, falta en toda clase de creaciones. Es una forma de estrategia mental que preside el buen uso de la bagatela o del vacío.

El arte entre utopía y anticipación

Entrevista con Ruth Scheps

(Febrero de 1996)

Ruth Scheps: *«Todo el movimiento del arte desistió del futuro y se desplazó hacia el pasado», escribió usted hace poco en un artículo^[3]. ¿Quiere decir que la pintura —y tal vez el arte en general— desistió de cierta función de*

anticipación que pudo haber tenido antes?

Jean Baudrillard: Así es, literalmente querría decir eso, pero la fórmula es demasiado simple; hubo sin duda un movimiento de retracción, cierto cese de perspectivas, si es que alguna vez la vanguardia significó en verdad algo; en cuyo caso se podría decir que las utopías de vanguardia dieron paso a utopías regresivas y que esa retaguardia está quizás ahora en *pole position*. La frase exponía la idea de que el arte funciona esencialmente en un *travelling* de su historia, como resurrección más o menos auténtica o artificial de todas sus

formas pasadas; y que puede recorrer toda su historia y retomarla, no exactamente explorando campos nuevos —después de todo, tal vez el mundo estético está terminado, lo mismo que el universo físico—, sino adoptando la curvatura final y necesaria de las cosas. No hay exponencialidad lineal del progreso humano y menos aún del arte, cuya función lineal ha sido siempre problemática. En efecto, nunca se pensó que el arte iría de un punto al otro, con un punto de culminación.

¡Oyéndola, estamos ya casi en el fin de los tiempos! No obstante, sería interesante volver un poco atrás y ver de

qué modo las diferentes vanguardias de nuestro siglo han impuesto cierta visión del artista como precursor... Es verdad que esa caducidad final es un poco mi obsesión, pero si tiendo a situar las cosas según la óptica de un fin, es por curiosidad, para ver qué es lo que sucede, y no por espíritu apocalíptico. En este momento el problema es el mismo para el arte, para la economía, etc. De modo que sí, tal vez sería interesante ver si los acontecimientos del siglo no tuvieron algo de determinante para el arte, algo de traumático; en el surgimiento de alguien como Duchamp, por ejemplo.

R. S.: *¿Y tal vez incluso antes, si observamos el modo en que el arte acompañó a toda la cultura a partir de 1875?*

J. B.: Es evidente que, con la ruptura de carga o de encanto encarnada por la abstracción, el arte toma ya otro curso. El paso a la abstracción es un acontecimiento considerable, el fin de un sistema de representaciones; seguramente no el fin del arte, muy por el contrario, pero, con todo, veo en la abstracción una renovación total de las cosas y a la vez una aberración, potencialmente peligrosa en la medida

en que su finalidad (como la de toda la modernidad, por lo demás) es avanzar hacia una exploración analítica del objeto. O sea, retirar la máscara de la figuración para encontrar, detrás de las apariencias, una verdad analítica del objeto y del mundo.

R. S.: *¿No es un proceder paralelo al de la ciencia?*

J. B.: Sí, es un proceder absolutamente paralelo a todo el de la modernidad, social o científico, por supuesto, y me pregunto si no tenemos aquí justamente una corrupción del arte por la ciencia o, en todo caso, por el espíritu de

objetividad.

Avanzar más hacia las estructuras elementales del objeto y del mundo, atravesar el espejo de la representación y pasar al otro lado para dar una verdad más elemental del mundo: esto es algo grandioso, si se quiere, pero sumamente peligroso, dado que el arte es de todos modos una ilusión superior (¡al menos lo espero!), y no una avanzada hacia unas cuantas verdades analíticas. Ese viraje es ya problemático. Pero, a mi juicio, el gran giro se anuncia con Duchamp (y no es que me empeñe en sacralizarlo): el acontecimiento del *ready-made* señala un suspenso de la subjetividad por el

cual el acto artístico no es más que la transposición del objeto en objeto de arte; desde entonces, el arte no es más que una operación casi mágica: el objeto en su banalidad es transferido a una estética que hace del mundo entero un *ready-made*. El acto de Duchamp en sí es infinitesimal, pero a partir de él toda la banalidad del mundo pasa a la estética y, a la inversa, toda la estética se vuelve banal: entre estos dos campos, el de la banalidad y el de la estética, se opera una conmutación que pone verdaderamente fin a la estética en el sentido tradicional del término.

R. S.: *¿El precursor Duchamp sería uno de los últimos artistas anticipadores?*

J. B.: En cierto modo, él traza una raya sobre todas las estructuras de la representación, y en particular sobre la subjetividad expresiva, teatro de la ilusión: el mundo es un *ready-made*, y todo lo que podemos hacer es, de alguna manera, conservar la ilusión o la superstición del arte por medio de un espacio al que son transpuestos los objetos y que se convertirá forzosamente en un museo. Pero el museo, como lo dice su nombre, es también un

sarcófago.

Dicho esto, sin embargo, no todo está terminado: ¡Duchamp instaló un libreto, pero en el interior de esta estética generalizada —y, por lo tanto, de esta inestética de las cosas— pueden producirse acontecimientos sumamente mágicos! Podemos pensar en Andy Warhol, otro artista que reintroduce la nada en el corazón de la imagen; también es una experiencia fantástica, pero que no pertenece ya, me parece, al registro de la historia del arte.

R. S.: *¿El arte no renunció, sin embargo, ampliamente, en la segunda*

mitad de nuestro siglo, a sus pretensiones pasadas de cambiar la vida?

J. B.: Personalmente, el arte me parece cada vez más pretencioso. Quiso convertirse en la vida él mismo.

R. S.: *¡No es lo mismo que pretender cambiarla!*

J. B.: Quiere decir que estaba vigente aquella perspectiva hegeliana según la cual algún día se pondría fin al arte, como para Marx se pondría fin a lo económico o a lo político, porque, al cambiar la vida, esas cosas ya no tendrían razón de ser. El destino del arte

es, en efecto, superarse a sí mismo en algo distinto, ¡mientras que la vida...! Tal radiante perspectiva no se realizó, evidentemente; lo que ocurre es, más bien, que el arte reemplazó a la vida bajo esa forma de estética generalizada que termina por dar al mundo una «disneyización»: ¡el mundo es reemplazado por una especie de Disney capaz de comprarlo todo para transformarlo en Disneylandia!

R. S.: *Usted llama a eso el simulacro.*

J. B.: Sí, ¡pero el término abarca ahora tantas cosas! El simulacro era todavía un juego con la realidad. Aquí se trata, sin

ambages, de tomar al mundo como es y de «disneyzarlo», es decir, precintarlo virtualmente. Y lo mismo que el propio Disney, que se hizo «precintar criogénicamente» en nitrógeno líquido, corremos un riesgo de criogenización en una realidad virtual.

La empresa Disney está comprando la calle 42 de Nueva York: ¡la transformará quizás en una atracción mundial donde prostitutas y proxenetas no serán sino figurantes de una realidad virtual que será la estética *Disney*! Esta mutación es más decisiva que la del simulacro o la simulación, según los he analizado; en todo caso, es algo

diferente de la *Sociedad del espectáculo* a que alude Guy Debord [1967], enfoque muy agudo para su época pero que ya no lo es, porque hemos ido más allá: no hay más espectáculo ni distancia posible, ni alienación en la que aún podamos ser otra cosa que nosotros mismos. ¡No! Lo mismo queda transformado en lo mismo y, desde entonces, el *ready-made* se mundializa.

El «truco» de Duchamp era a la vez un acto fantástico y, en el momento de su irrupción, algo absolutamente nuevo. Pero luego se volvió una especie de fatalidad.

R. S.: *¿Lo que anticipa hoy el arte es quizá la virtualización generalizada de toda la sociedad venidera?*

J. B.: En todo caso, hoy las galerías presentan, más que nada, los desechos del arte. En Nueva York han desaparecido muchas de ellas, y las que quedan se ocupan en general de administrar residuos: no solo el desecho constituye un tema frecuente, sino que hasta las propias materias del arte son deyección, así como los estilos son residuales. Se puede hacer de todo, lo cual remite también a una realidad virtual que permite entrar en la imagen

(imagen hasta entonces exterior). Con el video se interioriza la imagen, se penetra en ella y, en una dimensión casi molecular, mediante el *zapping* se puede ir y venir por todas partes y hacerlo efectivamente todo, lo cual representa para mí el fin del arte: se parece más bien a una actividad tecnológica hacia la que muchos artistas parecen hoy orientarse.

R. S.: *¿Esta proliferación tiene para usted costados negativos?*

J. B.: ¡No! Yo no emito juicios de valor porque soy completamente incapaz de entrar en ese mundo y verlo desde

adentro. ¡Ni siquiera sé usar una computadora! Así que veo esto en términos un poco metafísicos, y desde este punto de vista tendría, sí, una resistencia más o menos total a todo eso. Por suerte o por desgracia, estamos cada vez más en tiempo real, donde es perfectamente imposible prever lo que puede ocurrir en un tiempo futuro que ya no es. Porque el tiempo futuro ya no es más: se trata de la inversión de que hablábamos al comienzo, o sea, que todo el futuro se ha trasladado hacia el pasado, del que es también la memoria. Hay un tiempo real, es decir, también aquí una realización inmediata y en

cierto modo *ready-made*, esto es, una instantaneidad con un pequeño desfase, eso es todo.

R. S.: *Y esa instantaneidad contiene muchas citas de obras del pasado.*

J. B.: ¡Exactamente! El arte se ha vuelto cita, reapropiación, y da la impresión de reanimar indefinidamente sus propias formas. Pero, en última instancia, todo es cita: todo está textualizado en el pasado, todo ha sido desde siempre. Sin embargo, ese arte citacional, reapropiacional, simulacionista, etc., que juega con la ironía fósil de una cultura que ya no cree en ese valor, es

diferente. En mi opinión, el medio artístico ha dejado de creer profundamente en un destino del arte. Recuerdo haberme dicho, tras la penúltima Bienal de Venecia [1993], que el arte es un complot e incluso un «delito de iniciados»: encierra una iniciática de la nulidad y, sin ser despreciativos, tenemos que reconocer que aquí todo el mundo trabaja con residuos, desechos, bagatelas; todo el mundo reivindica además la banalidad, la insignificancia; todos pretenden no ser ya artistas.

R. S.: *¿Todos, en verdad?*

J. B.: Hay por cierto dos discursos, pero el pensamiento dominante y «políticamente correcto» en términos de estética es: «Yo hablo el lenguaje del desecho, yo transcribo la nulidad, la insignificancia». Aquí tenemos a la vez la moda y el discurso mundano del arte, y ambos trabajan en un mundo que, en efecto, se ha vuelto quizás insignificante, pero lo hacen de una manera insignificante también, ¡lo cual es muy fastidioso! Pero todo esto funciona muy bien; vemos desplegarse una maquinaria sostenida por las galerías, por los críticos y, finalmente, por un público al que solo le queda fingir al menos que

entra en ella. Todo esto crea una especie de máquina célibe que anda sola.

R. S.: *¿Un mundo cerrado?*

J. B.: Sí, un mundo totalmente autorreferencial.

R. S.: *Si he entendido bien, usted ve esa autorreferencia más como autorreverencia que como libertad.*

J. B.: Sin duda, ella se hace valer en el interior y cada vez más. En cambio, el arte en términos de plusvalía estética asciende todos los días; tiene su expresión simbólica en el mercado del arte, que ha alcanzado una autonomía

total y se ha separado por completo de cualquier economía real del valor, hasta convertirse en una suerte de excrecencia fantástica. Este mercado del arte reproduce lo que sucede en él estéticamente, es decir, resulta por entero extraño al mundo llamado real (¡cosa no muy grave, puesto que tampoco yo creo mucho en él!): no es en verdad una mafia, sino algo que se formó con sus propias reglas de juego y cuya desaparición pasaría también inadvertida; además, eso sigue existiendo y expandiéndose, mientras que el fundamento del valor es cada vez más frágil. Yo llamo a esto complot, aun

reconociendo ciertas excepciones individuales.

R. S.: *¿Por ejemplo?*

J. B.: Entre las personas que me gustan están Hopper, Bacon. Warhol es otra cosa, siempre lo tomé de una manera un tanto metafísica, como un libreto de referencia, pero no como un artista (sería un contrasentido tomarlo por un artista, él no quiso eso). Hay, pues, excepciones que confirman la regla, a saber: que un mundo se alineó en torno de un acto revolucionario —el *ready-made*— y en torno de este contracampo sobreviven ciertas formas; pero todo lo

demás, todo ese funcionamiento, se ha convertido en valor (valor estético y valor de mercado). Se transformó el arte en valor, pero habría que oponer forma y valor —porque, para mí, el arte es fundamentalmente forma—: Y decir que hemos caído en la trampa del valor, e incluso, a través del mercado del arte, en una especie de éxtasis del valor, de bulimia, de excrecencia infinita del valor; pero, por suerte, creo que la forma —es decir, la ilusión del mundo y la posibilidad de inventar esa otra escena— persiste, aunque en carácter de excepción radical.

R. S.: *¿Significa que habría que buscar por el lado de la forma, y eventualmente imaginar nuevas formas de utopía?*

J. B.: Tal vez sí, pero en este momento no se pueden establecer ni las posibilidades de este proceso ni sus condiciones. Solo en el sentido de una ilusión diferente, con la que se recuperaría la posibilidad de que formas, colores y luces se metamorfoseen unas en otras; esto daría entonces, en el caso de la pintura —pero también del lenguaje—, lo que podemos ver en Bacon, por ejemplo, aun cuando

esas formas puedan ser en él perfectamente monstruosas; pero este no es exactamente el problema: ellas pueden dar cuenta de un mundo monstruoso y a la vez transfigurarlos, como en Warhol. Warhol expone la nada de la imagen y su insignificancia pero lo hace de una manera mágica y transfiguradora (salvo al final, cuando también él cayó un poco en esa trampa). Aquí, el juego es diferente, de modo que harían falta quizás ilusionistas de otra clase, capaces de inventar, de recrear ese vacío en el que puede tener lugar el acontecimiento puro de la forma. Pero solo podemos abrir esta perspectiva de

una manera muy general; ¡es una idea, nada más! Esto es lo que por mi parte intento realizar en la escritura, pero no soy dueño de lo que sucede en otros lugares.

R. S.: *Y por una vez, ¿es imprevisible?*

J. B.: Efectivamente, creo que es imposible pensar en lo que podría ser una nueva generación. Mientras había una especie de historia del arte — aunque fuera crítica y contradictoria—, con vanguardias, se podía prever y anticipar, inventar, crear microacontecimientos «revolucionarios», pero no creo que

ahora eso sea posible. Puede haber todavía singularidades, un poco como en otros mundos, sobre el fondo de un «encefalograma estético» virtualmente plano. Estas singularidades son imprevisibles y corren grave riesgo de ser efímeras, de no entrar en la Historia; en suma, de ser acontecimientos hechos contra algo, así como en política los verdaderos acontecimientos de hoy son singularidades que vienen de otra parte y que se hacen contra lo político y contra la historia. Sin duda, puede haber tan solo singularidades transestéticas, cosas que surgen de una alteridad y que son, por lo tanto, imprevisibles.

R. S.: *Esta es su visión, pero ¿es también su esperanza?*

J. B.: No es una cuestión de esperanza; yo no tengo ninguna ilusión, ninguna creencia, pero las formas —se trate de la reversibilidad, de la seducción, de la metamorfosis—, estas formas son indestructibles. Esto no es una vaga creencia: es un acto de fe, sin el cual yo mismo no haría nada.

Pero hoy la trampa de la omnipotencia del valor y de la transcripción en valor es tan fuerte que vemos estrecharse cada vez más el campo de la forma. Por desgracia, las

formas no tienen historia; tienen seguramente un destino, pero no tienen exactamente historia, y por lo tanto es muy difícil deducir del pasado un porvenir, cualquiera que sea. Y la esperanza, que aun así es una virtud ligada a esa continuidad del tiempo, me parece también muy endeble. Creo que es mejor navegar, no sobre la desesperanza, pues tampoco soy pesimista, sino sobre un costado indecible.

No se puede prever en absoluto lo que sucederá, pero es necesario tomar conciencia de que las cosas han llegado a una especie de término, aunque aquí el

final no signifique que todo está terminado. Lo que constituía la apuesta de la modernidad ha encontrado su fin, que la mayoría de las veces es bastante monstruoso y aberrante, pero en él se han agotado o están a punto de agotarse todas las posibilidades. La totalidad culmina en esa especie de abanico de la realidad virtual, que de hecho nadie sabe en verdad qué es, pese a la acumulación de escritos referidos a ella. Por el momento estamos dentro de ese casco, de esa combinación digital de la realidad virtual; esperamos que pueda haber otra cosa y que incluso esa virtualidad llegue a ser virtual, es decir,

que no debamos vérnoslas solo con ella. Pero en este momento está efectivamente en camino de anexarse todas las posibilidades, y también en el arte. Aunque la multiplicidad de artistas que trabajan hoy imágenes de síntesis no estén sentados frente a computadoras, aunque rehagan lo que ya se hizo o recombinen formas pasadas, el resultado es el mismo. Esos artistas no necesitan computadoras: ahora la combinatoria indefinida, pero que ya no es arte propiamente hablando, se efectúa mentalmente.



JEAN BAUDRILLARD. (Reims, Francia, 20 de junio de 1929 – París, Francia, 6 de marzo de 2007) Escritor, filósofo y sociólogo. Estudió filología germánica en La Sorbona, ejerciendo como profesor de alemán en un instituto. Doctorado en sociología, fue profesor de esta materia en la Universidad de Nanterre en París, y en 1986, profesor

en el Institut de Recherche el l'Information Socio-Economique. Desde el año 2002, lo fue de la European Graduate School en Suiza, impartiendo filosofía de la cultura y de los medios para sus seminarios intensivos de verano.

Es autor de libros y ensayos sobre el cambio social y político de su tiempo, en especial de los medios de comunicación. Su trabajo se relaciona con el análisis de la posmodernidad y la filosofía del postestructuralismo.

Notas

[1] En esta versión electrónica, la distribución en páginas pares e impares mencionada se ha sustituido por «saltos de página» entre los epígrafes y el texto del artículo. La posición de los epígrafes fue cambiada también respecto al volumen impreso, evitando la fragmentación de las frases del artículo. *(N. de la E. D.)*. <<

[2] En muchos países, se denomina «delito de iniciados» o «de información privilegiada» al cometido por los directivos de una empresa que, a sabiendas de que esta se halla en bancarrota, venden sus acciones a cotización normal, engañando así a los adquirentes. (*N. de la T.*). <<

[3] «*Illusion, désillusion esthétiques*», revista Transeuropéennes, no. 5, invierno de 1994-1995. Publicado con el mismo título por ediciones Sens&Tonka, col. «Morsure», París: 1997; reproducido [al comienzo](#) de este libro. <<