

Jean Baudrillard

La simulacion en el arte

<http://tijuana-artes.blogspot.com/2005/03/la-simulacion-en-el-arte.html>

Antes de comenzar, quisiera precisar bien, no mi posición respecto del arte, sino el hecho de que no estoy en el arte, para curarme en salud, para disculparme. Respecto del arte soy un bárbaro; no soy crítico de arte, ni historiador del arte ni artista, y ello me permite por cierto, de alguna manera, hablar efectivamente en términos de iconoclasta. Esto en cierta medida me justifica ya que, como dijimos ayer, el arte todo entero se ha vuelto iconoclasta.

Mis referencias, si es que puedo llamarlas así y si es que las tengo, pues sólo tardíamente me dio por debatir asuntos estéticos, son unas pocas, y se las doy simplemente como información.

En cierta medida partí de Baudelaire (hay que retomar a Baudelaire y sus reflexiones sobre la modernidad); también acudo a Walter Benjamin y el opúsculo sobre la obra de arte y su reproducción técnica, que ciertamente todos conocen, y a McLuhan y su teoría de *The medium is the message*, que constituye justamente la matriz, en cierto modo, de la desaparición en todo el campo de la comunicación y de la información precisamente del sentido; también en McLuhan, esa nueva pragmática electrónica de la imagen que en él está muy desarrollada; y por último a Andy Warhol, del que ya hemos hablado ayer y del que hablaremos de nuevo, por su práctica ultramediática del arte, es decir, traspasar el límite, de un modo que podríamos llamar no una estética trascendental sino una inestética trascendental que es, de cierta manera, la eutanasia del arte, el método de la eutanasia.

Y no es que las peripecias internas de la historia del arte no me interesen (también yo puedo maniobrar con ellas como amateur), pero me interesa sobre todo la línea

NOTA: “La simulación en el arte” es la segunda de tres conferencias dictadas en el Centro Documental de la Sala Mendoza por Jean Baudrillard durante su estadía en Caracas en 1994. Forman parte de este ciclo las conferencias: “(No se encuentra el objeto 4417813)”, “La simulación en el arte” y “La escritura automática del mundo”, compiladas por MonteÁvila Editores en el año 1998 bajo el título: *La ilusión y la desilusión estéticas*.

del destino de las formas artísticas en la época moderna y la contemporánea, y saber también si hay todavía un campo estético. Para mí es ese el problema: no la historia sino el destino del arte en relación directa con esa desaparición general de las formas —de lo político, lo social y hasta de la ideología, y de lo sexual, por supuesto— en nuestra sociedad.

En consecuencia, no me pronuncio por ninguna obra individual, por ningún artista en particular, y no me pronuncio sobre la experiencia vivida por el artista, sobre la modalidad existencial que pueda tener hoy al crear algo. No me pronunciaré en absoluto al respecto. No me pregunto cómo se produce arte o el valor estético el juego de las diferencias, la oferta y la demanda en el mercado del arte, la fluctuación de los juicios de valor, la exigencia artística y hasta una sociología del arte en la medida en que se pueda hacer una diferenciación social del placer estético, del juicio estético, etcétera. Por cierto Bordieu ha trabajado mucho recientemente todo esto, pero es sociología, es el mecanismo de la cultura, el cual, desde luego, se puede muy bien estudiar según el método sociológico y el semiológico. Pero en ese caso no se trata más que de la lógica de la producción de los valores estéticos, y a mí lo que me interesa es que esta lógica de la producción del valor y de la plusvalía sea contemporánea del proceso inverso, a saber, el de la desaparición del arte en cuanto forma (su transparición en cuanto valor, pero su desaparición en cuanto forma), y que mientras más valores estéticos hay en el mercado menos posibilidades hay, en cierta manera, de un juicio estético, de un placer estético.

En el fondo, mi escena primitiva es esa; que hoy ya no sé, al mirar tal o cual cuadro, o performance o instalación, cosas así, si están bien o no, y ni siquiera tengo ganas de saberlo en verdad, entonces hallo que estoy como en suspenso, pero es un suspenso que no ofrece excitación alguna, que no es intenso; es un suspenso más bien de la neutralización y de la anulación.

Se trata entonces justamente de la desaparición de esa lógica, proporcionalmente inversa a la de la producción de cultura. He empleado para ello una expresión, más bien un juego de palabras: el grado “Xerox” de la cultura, que, por supuesto, es a la vez el grado cero del arte, el del vanishing point del arte y de la simulación absoluta.

En efecto, hoy el arte está realizado en todas partes. Está en los museos, está en las galerías, pero está también en la banalidad de los objetos cotidianos; está en las paredes, está en la calle, como es bien sabido; está en la banalidad hoy sacralizada y estetizada de todas las cosas, aun los detritos, desde luego, sobre todo los detritos.

La estetización del mundo es total. Así como tenemos que vérnoslas con una operacionalización burocrática de lo social, con una operacionalización técnica de lo biológico, de lo genético, de lo sexual, con una operacionalización mediática y publicitaria de lo político, tenemos que vérnoslas también con una operacionalización semiótica del arte. Es lo que llamamos «cultura», entendida como la oficialización y la sacralización de todas las cosas en términos de signos y de la circulación de signos. En efecto, es lo que podríamos denominar una economía política del signo.

La gente se queja de la comercialización del arte, de la mercantilización de los valores estéticos, de que el arte sea un mercado, y con toda razón, pero en mi opinión no es eso lo esencial y además es un asunto muy viejo, Mucho más que a la comercialización del arte hay que temerle a la estetización general de la mercancía. Mucho más que a la especulación, hay que temerle a la transcripción de todas las cosas en términos culturales, estéticos, en signos museográficos. Nuestra cultura dominante es eso: la inmensa empresa de museografía de la realidad, la inmensa empresa del almacenamiento estético que muy pronto se verá multiplicado por los medios técnicos de la información actual con la simulación y la reproducción estética de todas las formas que nos rodean y que muy pronto pasarán a ser realidad virtual.

También la realidad virtual, por supuesto, se volverá una forma estética: se podrá crear arte con las computadoras. Pero no es ese el asunto; ocurre que la operación misma, la elaboración de la información será una acción estética. Esto constituye el peligro más grave, lo que yo llamaría el grado Xerox de la cultura. Para tratar de percibir la diferencia volvamos a Baudelaire y a esa especie de análisis que hace de la mercancía; veamos eso que a partir de su análisis podríamos llamar con Baudelaire «la mercancía absoluta». Baudelaire quería dar al arte un viso heroico y al universo de la mercancía ese mismo viso, es decir, hacer de ella una mercancía absoluta. Nosotros en cambio sólo damos un viso sentimental y estético a la mercancía a través del universo publicitario. Baudelaire denunciaba el universo de la publicidad diciendo: «Eso no es más que sentimentalismo, estética, y el arte tiene que diferenciarse radicalmente e ir por el contrario hacia un absolutismo de la mercancía». Pero el arte se ha convertido en general en una especie de prótesis publicitaria, diría yo, y la cultura en una especie de prótesis generalizada.

Baudelaire quería llevar la simulación hasta su extremo; dice: «Estamos en la modernidad. Aceptemos el juego de la modernidad. Hay que llegar hasta una simulación triunfante». Nosotros en cambio estamos más bien en una simulación vergonzante,

repetitiva, depresiva. El arte es un simulacro (de todas maneras estamos en la zona de los simulacros), pero un simulacro que tenía el poder de la ilusión. Nuestra simulación por el contrario ya no vive sino del vértigo de los modelos, lo cual es enteramente diferente. El arte era un simulacro dramático en el que estaban en juego la ilusión y la realidad del mundo, y hoy no es más que una prótesis estética. Entonces, evidentemente da al término «estético» un sentido peyorativo, en cierto modo. Cuando digo prótesis quiero decir que se trata de veras de una prótesis artificial equivalente a las prótesis químicas, hormonales, genéticas, que se producen ahora en todas partes. Hoy se produce arte exactamente de la misma manera. Se ha dicho por ahí que más adelante los anteojos, por ejemplo, habrán desaparecido, que se integrarán con lentes en una especie nueva en la que la mirada habrá desaparecido, o sea, que serán reemplazados por una prótesis óptica. Del mismo modo, también el arte vendría a ser la prótesis de un mundo del cual habrá desaparecido la magia de las formas y de las apariencias.

Ahora bien, lo sublime del arte moderno está en la magia de su desaparición, pero el peligro más grande está justamente en repetir una y otra vez esta desaparición. Todas las formas de esa desaparición heroica, de esa abnegación heroica de las formas, de los colores, de la sustancia ya han sido puestas en juego hasta la saciedad. Da la impresión de que se ha puesto en juego todo, se ha intentado todo, y se está entonces, valga la expresión, en un simulacro de segunda generación o de tercer tipo, como quieran. Estamos en la situación paradójica o perversa en la que no sólo se ha realizado la utopía del arte (porque el arte era una utopía y se ha pasado a lo real), también se ha realizado la utopía misma de esa desaparición (pues la desaparición del arte puede ser una gran aventura, también utópica, pero también realizada). Ahora bien, es sabido que la utopía realizada crea una situación paradójica, flotante, ya que una utopía no está hecha para realizarse sino para seguir siendo una utopía. El arte está hecho para seguir siendo ilusión; si entra en el dominio de la realidad, estamos perdidos.

Entonces el arte está condenado desde ahora a simular su propia desaparición puesto que ésta ya ocurrió. Volvemos a vivir así todos los días la desaparición del arte en la repetición de sus formas y, a este respecto, poco importa que esas formas sean abstractas o figurativas o conceptuales (son posibles todas las variantes, todas las diferencias): el problema genérico es el de la desaparición. Pero del mismo modo volvemos a vivir todos los días la desaparición de lo político en la repetición mediática de sus formas, y volvemos a vivir todos los días la desaparición de lo sexual en la

repetición pornográfica y publicitaria de sus formas. Sin embargo, hay que distinguir los dos momentos: el del simulacro en cierto modo heroico en el que el arte vive y expresa su propia desaparición, en el que juega a su propia desaparición, y el momento en que gerencia esa desaparición como una especie de herencia negativa. El primer momento es un momento original, pero sólo ocurre una vez, aun si dura varias décadas (digamos desde el siglo XIX hasta comienzos del siglo XX), y el segundo, por el contrario, que llamaré el momento «póstumo», puede durar indefinidamente pues ya no es original, puede mantenerse indefinidamente hasta el infinito como en una especie de coma rebasado.

Hay un momento iluminador para el arte, el de su propia pérdida (el arte moderno, desde luego). Hay un momento iluminador de la simulación, el del sacrificio, ese momento en que el arte se sumerge en la banalidad (Heidegger dice que esa sumersión en la banalidad es la segunda caída del hombre, su destino moderno). Pero hay un momento desiluminado, valga la expresión, desencantado, en el que se aprende a vivir de esa banalidad, a reciclarse en sus propios desechos, y esto se parece un poco a un suicidio fallido. El barroco también fue una gran época de la simulación, del simulacro, obsesionada por la muerte y el artificio. En la época moderna también hemos tenido eso. Y luego viene la fase melancólica, el trabajo del duelo, si se quiere, del arte, quizá fracasado una especie de suicidio fallido, pero es bien sabido que los suicidios fallidos tienen a menudo una utilidad publicitaria.

Entonces, en esa trayectoria, inaugurada por Hegel cuando habla de la «rabia de desaparecer» y del arte que ya se adentra en el proceso de su propia desaparición, hay una línea directa que, en mi opinión, enlaza a Baudelaire con Warhol bajo el signo de la mercancía absoluta (regresaré a este punto porque me parece muy importante). En la gran oposición entre el concepto de obra de arte y la sociedad moderna industrial, en el siglo XIX, Baudelaire inventa la solución radical; en efecto, siempre ocurre así, las soluciones más radicales se inventan justo al comienzo de una gran contradicción. A la amenaza que la sociedad mercantil, vulgar, capitalista y publicitaria esgrime contra el arte, a esa objetivización nueva del mundo en términos de valor mercantil, Baudelaire opone, no la defensa de un estatus tradicional, de un valor estético tradicional, sino una objetivización absoluta. Ya que el valor estético corre el peligro de que la mercancía lo aliene, no hay que defenderse de la alienación sino más bien adentrarse más en la alienación y combatirla con sus propias armas. Hay que seguir

las vías inexorables 'de la indiferencia y la equivalencia absolutas', mercantiles, y hacer de la obra de arte una mercancía absoluta.

El arte, enfrentado al reto moderno de la mercancía, no debe buscar su salvación en una negación crítica, ni en el rescate de sus propios valores, lo cual daría como resultado el arte por el arte, que ya conocemos, es decir, una especie de espejo invertido de la condición capitalista. Por el contrario, el arte debe abundar en el sentido de la abstracción formal y fetichizada de la mercancía, de una suerte de valor de cambio feérico, y volverse más mercancía que la mercancía ir pues más lejos aún en lo que respecta al valor de cambio y así escapar de él radicizándolo. Este es el principio de toda estrategia. Se trata entonces de una ofensiva, no de una estrategia defensiva de la modernidad, nostálgica, melancólica, que sueña con el estatus del arte clásico, sino, por el contrario, de una estrategia para acelerar el movimiento, precipitarlo y llamaría una estrategia fatal del valor estético.

El objeto absoluto pues la obra de arte se convierte en una especie de objeto absoluto, en tanto las mercancías son objetos relativos es, en este caso, aquel cuyo valor es nulo (ya no hay valor) y cuya cualidad es indiferente, pero que escapa de la alienación objetiva al hacerse más objeto que el objeto. Tiene que ser más objeto que el objeto, no hay que aspirar a no ser ya objeto, no hay que querer ser puro sujeto y rechazar la alienación. Por el contrario, hay que ir más lejos en lo que respecta a la objetivización. Esto es lo que da una cualidad fatal.

Esta superación del valor de cambio, esa destrucción de la mercancía por su valor mismo, se hace visible por cierto en la exacerbación del mercado de la pintura. Se puede lamentar la especulación mercantil con la pintura, pero se podría aceptarla como una especie de destino irónico del arte, pues al hacerlo el valor estético, la especulación insensata con la obra de arte se vuelve de cierto modo una parodia del mercado. Además, en cierta medida, fue con el mercado del arte que se inauguró, se experimentó primero la especulación sin límites que vemos hoy operar en los juegos de la bolsa, en las plazas financieras; y esta especulación está hoy en todas partes, en lo político, en lo económico, etcétera. Pero se dio primero en el mercado del arte; en este sentido el arte fue premonitorio, pues en él operó antes eso que en apariencia es el contrario absoluto del arte, a saber, la especulación mercantil. Y paradójicamente, en el arte justamente se realizó esa especie de proliferación del valor que de hecho es como una negación irónica del arte.

El hecho de que haya un mercado del arte puede estudiarse o deplorarse, pero nadie puede hacer nada al respecto. Sin embargo, son los excesos de ese mercado lo que resulta insensato y enteramente desproporcionado respecto a un verdadero valor estético. No hay proporción alguna entre la especulación mercantil y el valor estético, y esta especie de distorsión, de contradicción absoluta es de cierta manera irónica. Ello pone de relieve el hecho de que también el valor estético está atrapado realmente en la misma especulación que el valor mercantil del arte. Yo diría que constituye una prueba de su verdad. Habría que reconsiderar el mercado del arte conforme a los términos de un análisis semejante, un análisis irónico. Se podría hacer lo mismo, por cierto, con la especulación económica porque de algún modo, tal como se evidenció en los recientes crashes de la especulación financiera, es algo que proviene de la economía política, pero que la rebasa por su exageración misma, y que virtualmente pone fin a la economía política; es bien sabido que la especulación financiera pone en jaque, destruye, toda coherencia, toda racionalidad económica, y esto constituye un acontecimiento interesante, un fenómeno extremo. A su manera también el mercado del arte es un fenómeno extremo que delata por ese carácter extremo, por su radicalidad, la profunda contradicción estética que encierra el arte.

Entonces la ley de la equivalencia queda rota y uno va a parar a un dominio que ya no es para nada el del valor sino el del fantasma del valor absoluto, una especie de éxtasis del valor. Esto vale no sólo para el plano de lo económico sino también para el plano de lo estético. En lo que se refiere a la estética, en mi opinión, se está en esa especie de éxtasis del valor, y en la situación extática se está literalmente «fuera de sí», fuera de la posibilidad del juicio. Es una situación donde ya no es posible el juicio estético en términos de lo bello y lo feo; es simplemente el éxtasis del arte ya se está más allá de las finalidades del arte, de la finalidad estética, en un punto extraordinario donde todos los valores estéticos (sea lo neo, lo retro, todos los estilos) están maximalizados simultáneamente. Todos los estilos pueden volverse, de un solo golpe, efectos especiales y valer en el mercado del arte, figurar en el hit parade del arte, y ya es realmente imposible compararlos, emitir un juicio más o menos temperado al respecto, un verdadero juicio de valor. En fin (y esta es mi impresión personal), se está en el mundo del arte como en una especie de jungla, una jungla de objetos-fetiché o más o menos fetichizados, y como se sabe ese objeto fetiché no tiene valor o tiene tanto valor que ya no se puede intercambiar. Por consiguiente, el arte no es ya lugar del intercambio simbólico, es el lugar del intercambio imposible: todo está allí, pero

no hay intercambio y cada cual hace lo que tiene que hacer. Hay comunicación, pero no intercambio.

En el arte actual hemos llegado a ese punto, y a esa ironía superior apuntaba Baudelaire para la obra de arte: una mercancía superiormente irónica, porque ya no significa nada, más arbitraria aún que una mercancía normal, vulgar, que circula aún más rápido, especulativa una mercancía semejante cobra todavía más valor por perder su sentido y su referencia. En última instancia, Baudelaire, según la lógica propia de la modernidad, termina por decir que «el arte es la moda». La moda es el signo triunfante de la modernidad, la moda como supermercancía, como asunción sublime de la mercancía, como parodia radical de la mercancía y como su negación. En este sentido se podría decir en efecto que de alguna manera también el arte está sometido ya a una lógica de la moda, o sea, del reciclaje de todas las formas, pero ritualizadas de algún modo, fetichizadas y también enteramente efímeras, una circulación o una comunicación velocísima, pero en la que el valor no tiene tiempo para existir, de cobrar forma porque todo anda demasiado rápido.

Entonces si la forma mercancía rompe la idealidad del objeto (su belleza, su autenticidad y hasta su funcionalidad) no hay que intentar la resurrección de la obra de arte sino, por el contrario, llevar hasta el límite esta ruptura, porque la síntesis es siempre una solución, la dialéctica entre las cosas es siempre una solución nostálgica. La única solución radical, moderna (de nuevo según Baudelaire): potencializar lo que haya de nuevo, de inesperado, de genial, en la mercancía. Esto resulta un punto de vista interesante: en vez de decir, «la mercancía es vulgar, ordinaria», etcétera, decir «la mercancía, si se lleva su lógica al extremo, es genial». Hay que ir hasta el límite, es decir, potencializar la indiferencia de la mercancía, la indiferencia del valor, potencializar la circulación sin reserva de las cosas. La obra de arte debe adquirir un carácter extraño, Un carácter de choque, de sorpresa, inquietante, y al mismo tiempo un carácter de liquidez, de circulación, e igualmente, como la mercancía, una especie de valor instantáneo y autodestructivo.

En esta lógica entonces, a la vez feérica e irónica de Baudelaire, la obra de arte coincide totalmente con la moda, la publicidad, con eso que llamo lo «feérico del código». La obra de arte se vuelve resplandeciente de venalidad, de efectos especiales, de movilidad, etcétera; adquiere la forma aleatoria, la forma vertiginosa, se convierte en objeto puro de una maravillosa conmutabilidad, pues, al haber desaparecido las cosas, todos los efectos son posibles y virtualmente equivalentes.

En realidad hace falta (sé que esto es difícil de aceptar para los artistas) extraer de algún modo de la nulidad un efecto extraordinario, es decir, extraer un efecto especial de la banalidad. En fin, hay que transfigurar el sin sentido (que cada cual tomará como quiera) y ello, de cierto modo, es una nueva forma de seducción. Ya no se trata del dominio del orden estético, como en el arte tradicional, sino más bien del vértigo de la obscenidad. La mercancía ordinaria, esa con que tratamos todos los días, es el universo de la producción (y, por supuesto, ese universo es melancólico –indiferente pero melancólico–), pero elevada a la potencia de mercancía absoluta genera entonces efectos de seducción.

El objeto de arte sería entonces así un nuevo fetiche triunfante, abocado a desconstruir su propia aura (de la que habla Benjamin), su propio poder de ilusión, para resplandecer en la obscenidad pura de la mercancía. Tiene que aniquilarse como objeto familiar y hacerse monstruosamente extraño. Sin embargo, esta extrañeza no es ya la del objeto alienado. No se trata de un objeto alienado, ni de un objeto reprimido, ni de un objeto perdido; no brilla por la pérdida o la desposesión, brilla por una verdadera seducción venida de otra parte, brilla por haber excedido su propia forma para llegar a ser objeto puro, acontecimiento puro.

Baudelaire saca este análisis del espectáculo de la Exposición Universal de 1855. En mi opinión es un tanto superior, más radical, que el análisis de Walter Benjamin. En *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*, éste da cuenta de la pérdida del aura: la obra de arte ha perdido su aura de objeto sagrado, ha perdido su autenticidad y ya no tiene determinación política (es políticamente desesperada). Esto es abrirse a una modernidad muy melancólica, muy nostálgica, desde luego, en tanto la postura de Baudelaire es más moderna. (Quizá en el fondo, el momento más alto de la modernidad fue en el siglo XIX, no en el siglo XX, pues fue el momento en que se inventaron todas las hipótesis sobre la modernidad.) Baudelaire explora todas las formas nuevas de seducción ligadas a esos acontecimientos puros, a esos objetos puros.

Vuelvo sobre Andy Warhol. Éste sostiene la exigencia radical de volverse una máquina absoluta, más máquina que la máquina (aquí hallamos la estrategia fatal de potencializar algo, no una regresión, sino querer ser más máquina que la máquina), ya que Warhol apunta a la reproducción automática, maquina, de objetos ya mecánicos, ya fabricados, así sea una lata de sopa o el rostro de una star (el de Marilyn Monroe, por ejemplo). Por tanto está situado en la misma línea, va en la misma dirección de la mercancía absoluta de Baudelaire, justamente ejecuta a la perfección la visión de Bau-

delaire, que a la vez es el destino del arte moderno: realizar hasta el extremo, es decir hasta la negación de sí mismo, el éxtasis negativo del valor, que también es el éxtasis negativo de la representación. Y cuando Baudelaire dice que la vocación del artista moderno es dar a la mercancía un estatus heroico, mientras que la burguesía sólo logra darle con la publicidad una expresión sentimental (con lo cual indica que el heroísmo no consiste en absoluto en volver a sacralizar el arte y el valor opuestos a la mercancía cosa que en efecto resulta sentimental y alimenta aún hoy por todas partes nuestra creación artística sino en sacralizar la mercancía como tal), convierte a Warhol en el héroe o el antihéroe de arte moderno, Y ello en la medida en que Warhol se adentra más que nadie en la Vía Ritual de la desaparición del arte, de toda sentimentalidad del arte, y lleva lo más lejos posible el ritual de la transparencia negativa del arte y de la indiferencia del arte ante su propia autenticidad. De cierto modo se sigue haciendo hoy; la reapropiación, la simulación, etcétera, son un poco eso.

Existe en verdad una especie de no creencia radical pues ya el arte no cree en su propia autenticidad. Sin embargo, este hecho no es necesariamente despreciativo, no tiene una cualidad negativa. Se dice que el arte se ha vuelto iconoclasta, pero se ha vuelto también agnóstico porque ya no cree en su propia sacralidad, en su propia finalidad. No obstante, la posición agnóstica, la posición iconoclasta constituyen una situación muy poderosa: se puede hacer cosas aún mejor cuando no se cree en lo que se hace que cuando se cree.

Por consiguiente, esta desaparición no es depresiva. Hay quizá una especie de postura feérica moderna imposible: toda la desaparición del arte debería convertirse en un «arte de la desaparición». Entonces, la diferencia entre el arte pompier, triunfalista, de los siglos XIX y XX, el arte oficial, el arte por el arte, etcétera (que abarca tanto lo figurativo como lo abstracto, y tan detestado por Baudelaire, y que dista mucho de estar muerto ya que se le rehabilita hoy por todas partes en los museos internacionales) y el otro arte está en el hecho de que el primero no acepta su propia desaparición. El arte pompier, triunfalista, académico, por otra parte, es el arte que no quiere desaparecer, que ha rechazado siempre su propia desaparición, su propia negación, y por ello es un arte que ha muerto. Quizá sea paradójico, pero sólo se escapa de la desaparición real, o sea de la muerte, apostando a la propia desaparición. En Warhol, esta elección se lleva a cabo conscientemente, cínicamente, pero no por ello deja de ser una elección heroica.

El arte oficial rechaza su propia desaparición, y por eso mismo desapareció. Sin embargo, de repente, reaparece hoy; en esa rehabilitación del vemos resurgir por todas

partes las formas que creíamos desaparecidas en el curso de la modernidad, en el curso de esa especie de progreso moderno del arte, de la revolución del arte, de la liberación del arte. Pudo pensarse que todas esas formas de arte tradicionalistas, académicas, etcétera habían desaparecido definitivamente, pero no es cierto. Hoy se les saca a luz, se muestran en los museos, por todas partes, y ello quizá indica efectivamente que la verdadera aventura del arte moderno, que fue la de su desaparición, ha terminado, y que ahora resurge un arte que no aceptó nunca su propia desaparición, un arte que siempre quiso ser positivo. Una vez terminada la otra –la gran aventura– todo resurge, resurgen todos los vestigios aun de lo que precedió a la modernidad.

Algo sucedió hace un siglo y medio que tenía que ver a la vez con la liberación del arte su liberación como mercancía absoluta y con su desaparición. Me parece que el ciclo terminó, aunque soy totalmente incapaz de decir qué puede haber más allá del ciclo (más allá del ciclo está el reciclaje, simplemente y en eso estamos). Desde ahora en adelante estamos en una especie de fin sin finalidad que es lo opuesto a la finalidad sin fin de Kant. Quizá estemos en lo que he llamado «transestética», aunque este término no tiene mucho sentido ya que simplemente quiere decir que la estética está realizada, generalizada y que, por ello mismo, se rebasa a sí misma y pierde su propio fin.

Esta peripecia, que es la nuestra actualmente, resulta en verdad muy difícil de describir y yo no pretendo en absoluto saber por qué fase está pasando hoy. Resulta tanto más difícil porque al desaparecer esa especie de movimiento real del arte, el movimiento real del juicio del valor estético, desaparece a la vez la posibilidad de juzgar. Entonces ¿quién juzgará este arte? ¿Otra cultura, a la postre? ¿Alguien proveniente de otra parte habrá de juzgar nuestro arte? Eso sería espantoso. Hoy sería en verdad un sinsabor inverosímil tratar de encontrar algún criterio, cualquiera que fuese, con el cual aún continuar la descripción de una historia del arte.

Creo que la historia del arte se detuvo quizá con Duchamp, aunque no estoy seguro (hablaré de esto más adelante y también del ready made y de la realidad virtual). En efecto, podría pensarse que el arte sigue existiendo como actividad, pero más allá del juicio, de la línea fronteriza con la que al menos había la posibilidad de decir: «Ahí hay una estética».

Entonces se me plantea la misma pregunta que hice antes: ¿Hay todavía una ilusión estética? ¿Hay todavía la posibilidad de encontrar un reto más allá de la pérdida del valor, algo que no tenga ya que ver con el valor sino con una gran ilusión (en el

sentido de la mercancía absoluta de Baudelaire), es decir, encontrar una estrategia fatal más allá del propio mundo, de la alienación y de la mercancía?

¿Habría todavía una estrategia fatal del arte o ya no se está más que en la estrategia banal de la estética? Así planteo de nuevo el problema.

PREGUNTAS

(...)

P: ¿Cuál puede ser hoy día el papel de la crítica en materia de arte?

Me parece que su conferencia de ayer estaba más bajo la sombra de Nietzsche, mientras la de hoy se vincula más a consideraciones hegelianas sobre el fin del arte, el cual ya no tiene a su cargo el absoluto y que hoy por tanto está relegado a una tarea subalterna, a esa «gestión de los desechos» del arte contemporáneo. Quiero retomar algo que quizá sea una contradicción (no lo sé, usted dirá) entre, por una parte, una especie de crítica de la producción artística que proviene del desmoronamiento de los valores, que podría ser la que define la obra, de Nietzsche, y, por la otra, lo que me pareció una valorización de ciertas formas de arte a partir de la crítica de Baudelaire.

Ocurre que Nietzsche, de cierta manera, critica la estética de Baudelaire en general y se opone en particular justamente a ese juego gratuito con las formas. Por eso llegó en cierto momento a llamar a Baudelaire «el más alemán de los parisenses», por su admiración a Wagner. Hay en la obra de Nietzsche consideraciones inactuales o intempestivas referentes a la crítica de arte en general y que demuestran finalmente que hay un peligro en esa crítica cuyo único objetivo es ensalzar las obras del pasado para así impedir una creación en el presente. Se admira una grandeza polvorienta para que no se exprese en obra una grandeza presente. Entonces, dadas estas condiciones, ¿cuál sería el papel de la crítica de arte hoy?

JB: No estoy en posición de responder desde un punto de vista profesional, por supuesto, y ni siquiera desde otro punto de vista. Lo que he expuesto tiende a mostrar que ya no hay posición crítica, no porque la crítica haya perdido su sentido o porque ya no haya buena crítica como la había antes, sino porque el arte todo se ha vuelto crítico,

porque ha absorbido la crítica de arte. Hoy, toda obra es su propio comentario, su propia crítica. Cada vez más, en efecto, en cualquier performance, cualquiera instalación, cualquiera obra, hay un comentario, hay discurso. Además, se va a buscar a filósofos e intelectuales para que comenten sobre todo eso. Hay una especie de metalenguaje extraordinario del arte que no es una crítica, una especie de metalenguaje integrado, como si el arte se hubiese tragado su propia crítica. Precisamente porque no cree ya en su propia pulsión estética, el arte ahora está en una posición semi irónica respecto a sí mismo, y porque ya no está seguro de su finalidad, necesita asegurarse un lenguaje externo, y para esto viene a socorrerlo una especie de literatura artística, estética que se produce incesantemente. Pero esto es comentario y ya no una verdadera crítica porque no hay la distancia necesaria para el juicio, hay una especie de encierro del arte y de su propio valor, hasta tal punto que no hay ya espacio crítico pues éste desaparece. Pero no es válido sólo para el arte, también lo es para muchas otras cosas.

Entonces, ¿qué papel puede desempeñar la crítica hoy? Ya no hay crítica de arte. Hay todavía profesores de estética, hay estética por todas partes y cada vez más, pero, propiamente hablando, la crítica de arte, tal como aún Baudelaire podía ejercerla, ya no existe ya no existe la crítica que tenga a la vez la distancia necesaria y la pasión (pues no se trata sólo de una profesión, sino también de una pasión). En la actualidad la crítica me parece imposible porque las obras de arte se han cercenado de su significación, de su sentido, del sentido que tienen unas respecto a otras. Pues no se trata sólo del sentido absoluto de tal o cual obra de arte, sino también de la significación que puede tener en relación con las demás; y todo esto, que es campo real de significación, ha sufrido, en mi opinión, un cortocircuito, de modo que la crítica ya no es capaz de encontrar su espacio.

No soy un profesional y no leo mucho al respecto... Hace tiempo no leo verdadera crítica de arte, no creo en ella, no porque haya habido una pérdida de calidad, sino porque la crítica se ha visto «vampirizada» en cierta medida por el propio arte. Esto se debe a que el arte se ha convertido en idea, hasta diría que se ha vuelto ideológico (en el sentido propio del término); ha absorbido la idea, se ha convertido en su propia idea, pero, por ello, ha perdido también su propio deseo, el deseo de sí mismo.

Así, el arte y la crítica tienen el mismo destino; en la coalescencia de ambos, uno y otra desaparecen en su especificidad.

P: Mi pregunta va dirigida a la lógica que se establece entre el creador y el público. Todo este proceso de mercantilización y comercialización de la obra de arte, ¿cómo afecta la interacción entre ambos?

En su libro acerca de las oscilaciones del gusto, Bordieu hablaba de que la diferenciación entre un objeto artístico y un objeto técnico dependía de la propia intención del artista, del creador, y, por otra parte, de la intención del público, de la persona que admira, de la persona que admira la obra de arte. Entonces, si la obra se convierte en un objeto de decoración, ¿cómo afecta esto la intención del artista y la del público? ¿Cómo evoluciona y cómo se ve afectado este proceso?

JB: Es una pregunta difícil. Tiene una respuesta sociológica y no sólo según Bordieu. Es verdad que para que haya obras de arte, para que haya un fenómeno estético, se necesita un lugar, un creador, medios y, por supuesto, alguien del otro lado, en fin, se necesita al otro, el creador no puede estar simplemente encerrado en su creación. ¿Hay todavía un público? Sí, lo hay, pero hoy el mundo entero es el público. La noción de público es muy ambigua, muy ambivalente, pues supone una especie de audición, de fascinación, aunque una fascinación indiferente en cierta medida. Los millones de visitantes de los museos, las exposiciones de arte las galerías, son el público, pero, en esta noción de público ¿sigue implícita una complicidad? Y es que para que haya verdaderamente un proceso estético se requieren dos polos y una complicidad. Pero esta complicidad parece peligrosamente amenazada por la universalización de la obra de arte.

En la estetización general hay efectivamente un público. Pero ese público, ¿sigue siendo un público conocedor? ¿Tiene aún los elementos de juicio o los elementos de placer? Lo dudo. Cuando uno va a esas grandes exposiciones en una galería o un museo, fuera del pequeño círculo de los iniciados (y habría que ver, porque hay muchos que se las dan de iniciados), vemos circular gente en una actitud que no es siquiera simplemente pasiva sino de absorción, una especie de metabolisino indiferente. Es la cultura' eso es otra cosa. No quiero hacerle un proceso a la cultura, pero es cierto que es una cosa otra que el arte: es la indiferencia en la que todo puede convertirse en obra.

A partir del momento en que todo puede convertirse en obra (basta colocar un hierro de planchar en un museo para que sea una obra de arte), todo individuo se convierte evidentemente en público de arte; se ve transformado en ready made exac-

tamente del mismo modo en que el objeto se transforma en ready made en la exposición, y esto no crea una complicidad sino una coalescencia de dos. Pero en esa coalescencia no se ve que haya esa especie de electricidad estética y tampoco siquiera una admiración esa admiración que al fin y al cabo es una pasión debido a que algo en ese objeto seduce, o sea, esa pasión que distrae de la propia identidad, del propio ser y hace que uno sea otra cosa, que lleva hacia otra cosa. No veo cómo hoy en día uno puede apasionarse, arrebatarse en ese sentido, y ello por diversas razones, pero sobre todo por el hecho de que el objeto hoy expuesto es una especie de contravalor.

En suma, hay que admitir que hoy la mayor parte de los objetos estéticos son obras que recurren a una especie de irrisión y hasta, podría decirse, de chantaje. Parecen decir: «Bueno, aquí estoy, si no me reconocen es porque no entienden nada». Esto es muy imperante hoy en todas partes. Cualquier objeto se ofrece a la admiración y si no se es capaz de admirar es porque uno no es cultivado, porque uno no está en la movida y no sabe nada. Hay en la actualidad una especie de forcing de la admiración, de la frecuentación, del consumo, una especie de chantaje. Y entonces el público, que al fin y al cabo no es imbécil (como tampoco son tan imbéciles las masas como lo creen los que pretenden manipularlas), se pone también en posición de irrisión: mira, entra en el juego, pero es un juego falseado en el que no hay complicidad positiva, entusiasta, sino más bien negativa, debido a que ni el objeto está seguro de ser verdaderamente una obra de arte, ni el que lo mira está seguro de tomarlo por una obra de arte. Pero no importa, el asunto funciona pese a todo y funciona aún mejor en la decepción. El dominio del arte hoy es el dominio de la desviación y de la decepción. Esto es grave, pero así es. Sin embargo, no por ello debe cesar todo, por el contrario, debe continuar indefinidamente, ya que cada decepción, como es bien sabido, conduce de una a otra esperanza. Por cierto, es la misma estrategia en la política.

Entonces se trata ahora de una especie de reacción en cadena, pero negativa si se quiere, y el arte antes (digo «antes» pero no quiero en absoluto ser nostálgico) no era en absoluto una reacción en cadena sino por el contrario un encuentro único en un momento dado entre alguien una imaginación y un objeto. Allí hay una singularidad y no una reacción en cadena; hay una seducción en el sentido fuerte del término. Ahora en cambio no se trata en absoluto de seducción sino de provocación y, las más de las veces, de decepción; se logra al fin y al cabo encadenar a la gente, pero es una especie de pasión negativa. Hoy, el encaprichamiento dístico del público por la obra

de arte es una forma de proliferación un tanto cancerosa del arte en un dominio que ya no es el de la complicidad.

Sin embargo, nunca se ha explicado de verdad, ni siquiera en la sociología y sobre todo la de Bordieu, en qué consiste esa especie de acto, qué es esa complicidad en la cual el espectador puede convertirse en creador. Hay algo parecido en la seducción, que es una relación dual: sucede entre dos, los dos tienen que estar allí y entre ellos tiene que haber una complicidad. Pero hoy sólo se juega a esto: «Hay que hacer que el espectador participe en la obra de arte», «el espectador va a cambiar la instalación», «va a hacer su auto performance, etcétera». Sí, es una participación, pero es una falsa complicidad, imitada mediante la simulación y que imita lo que debería ser (lo que fue sin duda) una forma de seducción. Ahora, por el contrario, el artista busca desesperadamente incluir al espectador o al público en su obra porque tampoco él está seguro de sí mismo. Debería ser una creación colectiva, pero dista mucho de serlo: simplemente se juega a esa colectividad, se la escenifica, se la teatraliza. El objeto se presenta como no terminado, inacabado, y el espectador va a participar en el asunto; es algo bastante irrisorio.

No comulgo en absoluto con esa especie de promiscuidad. En el arte, en un momento dado, había una verdadera separación entre el creador y su obra y no había promiscuidad ni confusión de papeles, pero sí, por el contrario, una seducción, la creación de una relación muy cómplice, muy secreta. Se trataba entonces de una separación muy clara y también justamente de una iniciación recíproca, lo que podría llamarse un intercambio simbólico. Ahora es lo contrario: hay una especie de promiscuidad de papeles. Ahora todo el mundo va a Poder meterse en la creación, todo el mundo va a convertirse en creador, pero en realidad todo eso se vuelve pura y simplemente comunicación, cosa que no es lo mismo, por supuesto.

P: En su opinión, ¿la llamada «cultura elitesca», como la música académica y el ballet, es irreconciliable con la comunicación de masas? Y si es así, ¿se debe a que los medios masivos crean un modelo falso y estereotipado del gusto de las masas, dañando así su gusto a fuerza de repetir contenidos mediocres? O, en realidad, ¿son las masas mismas las que demandan circo de los medios masivos?

JB: Es una pregunta clave. Podría decirse, en efecto, que los contenidos se han vuelto cada vez más vulgares. Hay una vulgarización de las obras, de la cultura; las masas

aceptan una cultura vulgarizada y, en el fondo, todo el mundo sale perdiendo. Este, de nuevo, es un análisis melancólico, y es válido hacerlo y vivirlo un poco, pero en mi opinión, no hay que tomar las cosas de ese modo. Yo había pensado, por ejemplo, respecto a Beaubourg (el centro Georges Pompidou), que se trataba de una especie de ofensiva de las masas contra la cultura porque el conflicto no era en absoluto el que se pensaba: del lado del poder cultural se trataba evidentemente de hacer que las masas accedieran a un circuito normalizado, conforme, de integrarlas. Pero con Beaubourg, en verdad, las masas salían ganando, destruían la cultura. No sé cómo expresar esto porque no puedo hablar en nombre de las masas objetivamente, pero parecería que las masas al fin y al cabo habían detestado siempre y profundamente esta cultura elitesca en la cual nunca han participado y en la que no participan hoy; se la ofrecen para su consumo, les asignan un papel de consumidores, lo cual es una forma de servidumbre involuntaria pero servidumbre al fin.

Entonces es indudable que hay, inconscientemente, una especie de agresión, de pulsión contra esa cultura, que forzosamente es una cultura noble, aun una cultura artificial (en el buen sentido del término), y se la destruye, se acaba con ella. El combate que se lleva a cabo en Beaubourg y en todos sus edificios no es en absoluto cultural, progresista, humanista, ni hay allí una pedagogía cultural. Ni siquiera se puede decir que no haya tenido éxito porque nunca comenzó en verdad. Todo ese ciclo cultural, que tiene tantos recursos, se queda, a la postre en la misma operación cultural burguesa, pequeñoburguesa. En esto Bordieu tiene toda la razón: hay una discriminación, una lógica de la distinción, que excluye tanto a las masas hoy como antes, pero hoy hay algo más, ya que en efecto ahora se les da los medios de destruir esa cultura del consumo mismo. De nuevo aquí las masas en verdad resuelven de cierto modo su alienación al arrollar la cultura y los objetos culturales con su presencia; una presencia enteramente caníbal que no es en absoluto una presencia estética. Hallo esto fantástico, pues allí hay verdaderamente algo en juego, un drama, una dramaturgia, la de la revancha del objeto, la revancha del objeto masa. Porque ocurre que las masas no sólo están alienadas sino que además son un objeto, pero tienen un poder extraordinario.

Yo anuncié el «desmoronamiento de Beaubourg: hay demasiada gente y aquello iba a terminar por desmoronarse por el propio peso de la masa humana que venía a consumir todo aquello. Desde luego es una profecía apocalíptica, pero ese apocalipsis ocurre: hay una lucha, un desafío y no se debe creer que la gente acude allí tranquilamente. Aunque uno tenga la impresión, si acude también, de formar parte

de una especie de masa amorfa, pasiva, las cosas no suceden así. Allí sucede otra cosa: la negación violenta de la cultura, pese a las apariencias, por los que nunca tuvieron derecho a ella.

Por un lado, nosotros hacemos el análisis de la cultura, decimos que ya no se sabe muy bien dónde está el valor cultural en toda esta historia, pero, por otro, quizá la masa, inconscientemente, sepa muy bien, mejor que nosotros, que en toda esa historia ya no hay ningún valor cultural auténtico y que no hay ninguna razón de dejarse fascinar gratuitamente, de caer en la trampa. Las masas no caen en la trampa, que tiene un doble sentido, una doble entrada.

Cuando uno describe la cultura como lo he hecho hoy, se afirma que es un proceso de neutralización del valor estético, de proliferación, de multiplicación, de universalización de los valores estéticos que hace que ya no haya valor. Pero justamente en ese momento tenemos enfrente a la masa, que es también una especie de objeto neutro, indiferente, pero que tiene un gran poder de anulación, de neutralización respecto a todo lo que se haga para sacarla de allí, para controlarla, para ponerla a circular. Porque lo que se quiere simplemente es poner a circular a la masa; como el dinero, debe circular. La cultura está hecha para poner a circular a la masa, pero no es nada seguro que ésta no tenga un poder de resistencia eficaz ante este tipo de cosas.

(...)

P: Usted ha citado a Andy Warhol, que es un artista bastante extremo, que se considera una máquina, etcétera. Me gustaría oír su opinión sobre artistas que tienen una posición bastante distinta, como sería el caso de Joseph Beuys.

JB: No quiero meterme en una polémica sobre autores individuales. No digo que sólo hay Warhol y nadie más, pero Warhol me sirve para analizar una coyuntura de la desaparición del arte pues es el que mejor la expresa. Pero no por ello le otorgo un valor estético, que es algo diferente. Hablo de su inestética trascendental, si se quiere, pero es un asunto distinto.

Hay artistas a quienes admiro mucho, pero, ¿para qué decir nombres? Admiro, como mucha gente, a Bacon, por ejemplo, reconozco que su pintura es impresionante, que en ella sigue poniéndose en juego esa ilusión que rebasa hasta la estética. Sí, hay

cosas como ésta y no la objeto, pero pienso que el movimiento virtual nos conduce a que haya cada vez menos apariciones como la de Bacon.

En el proceso de que hablo aquí hay todavía formas más originales que otras; hay al fin y al cabo diferencias, por supuesto, porque hay creaciones geniales y otras enteramente nulas. Sin embargo, ello no incide en lo que afirmo. Lo dije desde el comienzo: no es conveniente hacer un catálogo de los valores en ese sentido pues es un retorno al valor y yo no me sitúo allí. Creo que el propio Beuys, en forma original, ha contribuido en esta desestructuración de las cosas, ha dado ciertamente una forma sintomática a esa diseminación, a esa irrisión.

Hay entonces escalas de valores dentro de un mismo proceso, pero resulta imposible afirmar que uno es un buen valor y otro un valor malo. El problema no es ese. Todo el mundo repara en la gran pobreza que encierran las frases: «Me gusta mucho eso», «A mí me gusta aquello», etcétera. Y a eso, por cierto, se reduce hoy el sentimiento estético. Por mi parte, estoy muy consciente de ello, hay cosas que me hacen pensar y otras que me dejan frío. Sin embargo no quiero hacer un hit parade sino por el contrario un análisis del proceso en su conjunto... Cada cual tiene su propia esfera de admiración, y también yo tengo la mía, pero no he venido a hablar de eso.

La ilusión y la desilusión estéticas

Jean Baudrillard

<http://tijuana-artes.blogspot.com/2005/03/la-ilusion-y-la-desilusion-esteticas.html>

(Esta conferencia fue luego rescrita por el autor y hay traducción en Amorrortu).

Da la impresión de que la mayor parte del arte actual se aboca a una labor de disuasión, de duelo por la imagen y el imaginario, a una labor de duelo estético, las más de las veces fallido. Esto acarrea una especie de melancolía general en el ambiente artístico, el cual parece sobrevivir en el reciclaje de su historia y de sus vestigios. Pareciera que estamos dedicados a una retrospectiva infinita de lo que nos precedió, pero esto es cierto para la política, es cierto para la moral, para la historia, y para el arte también, que no detenta ningún privilegio. Todo el movimiento de la pintura, por ejemplo, se ha retirado del futuro y desplazado hacia el pasado: con la cita, la simulación, la apropiación, al arte actual le ha dado por retomar, de una manera más o menos lúdica, más o menos kitsch, todas las formas, todas las obras del pasado, próximo o lejano, y hasta las formas contemporáneas, eso que Raysel Knorr, un pintor norteamericano, llama “el rapto del arte moderno”.

Por supuesto, este remake, este reciclaje, pretende ser irónico, pero esa ironía es como la urdimbre gastada de una tela: no es más que el resultado de la desilusión de las cosas, una desilusión de cierta manera. El guiño cómplice que consiste en yuxtaponer el desnudo de *Almuerzo sobre la hierba* de Manet con *Les joueurs de cartes* de Cézanne no es más que un chiste publicitario: el humor, la ironía, la crítica, el *trompe-l'oeil* (efecto engañoso) que hoy caracterizan a la publicidad y que inundan también toda la esfera artística. Es la ironía del arrepentimiento y del resentimiento respecto a su propia cultura. Quizá el arrepentimiento y el resentimiento constituyen ambos la forma última, el estadio supremo de la historia del arte moderno, así como constituyen, según Nietzsche, el estadio último de la genealogía de la moral. Es una parodia y a un tiempo una palinodia del arte y de la historia del arte; una parodia de la cultura por sí misma, con forma de venganza, característica de una desilusión radical. Es como si el arte igual que la historia, por cierto hurgara en sus propios basureros buscando su redención en sus desechos.

Tomemos el cine como ejemplo para ilustrar este asunto de la ilusión: en el curso de su evolución, en el curso del progreso técnico del cine, al pasar del cine mudo al parlante, al color, a la alta tecnicidad de los efectos especiales, la ilusión (en el sentido fuerte del término) se retiró, se desvaneció. En la medida en que la técnica y la eficiencia cinematográficas dominan, la ilusión se va. El cine actual ya no conoce (digamos en general) ni la ilusión ni la alusión; se entrega a un modo hipertécnico, hipersofisticado, hipereficaz, hipervisible; ya no hay vacío, no hay eclipse, no hay silencio (como tampoco en la televisión, hoy, con la que el cine se confunde más y más).

Nos acercamos cada vez más a eso que llaman la «alta definición» de la imagen, es decir, a la perfección inútil de la imagen. A fuerza de ser real, a fuerza de producirse en tiempo real, mientras más lograda la definición absoluta, la perfección realista de la imagen, más se pierde el poder de la ilusión.

Basta pensar en un teatro como la ópera de Pekín, antes. Cómo en una escena de barcas en un río, con el solo movimiento de los cuerpos se adivina el río, se adivina el movimiento del río; o cómo en una escena de un duelo, los dos cuerpos, sin siquiera tocarse, simplemente rozándose, dan la idea, la visión escénica de la oscuridad en la que se desenvuelve el duelo. En estos casos la ilusión es total e intensa, y es más que estética: es una especie de éxtasis físico, justamente porque se ha obviado la presencia realista del río o de la noche, y sólo los cuerpos se encargan de la ilusión natural. Hoy, esto se representaría con toneladas de agua en el escenario, o bien se filmaría el duelo en infrarrojo, etcétera.

Es decir que hay una especie de obscenidad de la imagen de tres o cuatro dimensiones, una obscenidad de la música de tres o cuatro o veinticuatro bandas, etcétera. Siempre al añadir a lo real, al añadir real a lo real, con el propósito de una ilusión perfecta -la del estereotipo realista, perfecto-, se termina matando la ilusión de fondo.

La pornografía, por ejemplo, al añadir una dimensión a la imagen del sexo, le quita una dimensión al deseo y descalifica toda seducción. Y el apogeo de esta desimaginación de la imagen, de la pérdida de imaginación de la imagen, para hacer que una imagen no sea ya una imagen, es hoy la imagen de síntesis, o sea, todo lo que tiene que ver con la imagen numérica, la realidad virtual, etcétera.

Ahora bien, una imagen es justamente una abstracción del mundo, en dos dimensiones; es lo que le quita una dimensión al mundo real y, por eso mismo, inaugura el poder de la ilusión. La virtualidad, por el contrario, al hacernos «entrar» en la imagen, al recrear una imagen realista de tres dimensiones, o al añadir una cuarta dimensión

que vuelve a lo real hiperreal, destruye esta ilusión. La virtualidad tiende a la ilusión perfecta, pero ya no se trata en absoluto de la misma ilusión creadora y artística de la imagen; se trata de una ilusión realista, mimética, hologramática que acaba con el juego de la ilusión mediante el juego de la reproducción, de la reedición de lo real; no apunta más que a la exterminación de lo real por su doble.

A la inversa, el *trompe-l'oeil*, por ejemplo, que le quita una dimensión a los objetos reales, vuelve mágica la presencia de éstos y encuentra el sueño la irrealidad misma en la exactitud minuciosa de la imagen. El *trompe-l'oeil* es el éxtasis del objeto real en su forma inmanente, y añade al encanto formal de la pintura el encanto espiritual del señuelo, de la ilusión, del engaño de las formas.

Pero, con la modernidad también perdimos la idea de que la fuerza está en la ausencia, que de la ausencia nace el poder. Ahora, por el contrario, queremos acumular, acrecentar, agregar cada vez más, y ya somos incapaces de enfrentar el dominio simbólico de la ausencia. Por eso mismo estamos hoy sumergidos en una especie de ilusión inversa, una ilusión desencantada: la ilusión material de la producción, de la profusión, la ilusión moderna de la proliferación de las imágenes y de las pantallas.

Pero regresemos al arte o a la pintura; hoy es muy difícil hablar de la pintura porque cuesta mucho verla. Sucede que las más de las veces el arte, la pintura, no quiere ya exactamente que se la mire, quiere más bien que se la absorba virtualmente para así circular sin dejar huellas; de ese modo vendría a ser entonces la forma simplificada del intercambio imposible. El discurso que mejor daría cuenta de este arte sería un discurso en el que no hay nada que decir, equivalente precisamente a una pintura en la que no hay nada que ver, equivalente a un objeto que ya no es un objeto. Pero un objeto que ya no es un objeto (y me parece que es el caso de la mayoría de las obras que hoy llamamos «obras de arte») no por ello es nada: es un objeto que no deja de obsesionarnos por su inmanencia, por su presencia vacía e inmaterial. El problema está en materializar, en los confines de esa nada, esa misma nada, y, en los confines de la indiferencia general, regirse por las reglas misteriosas de la indiferencia.

El arte nunca es un reflejo mecánico de las condiciones positivas o negativas del mundo, sino más bien la ilusión exacerbada, el espejo hiperbólico de éstas. En un mundo condenado a la indiferencia, lo único que puede hacer el arte es «añadir» a esa indiferencia, girar en torno al vacío de la imagen, del objeto que ya no es un objeto.

Así, también en el cine, directores como Wenders, Jamusz, Antonioni, Altman, Godard, Warhol, exploran la insignificancia del mundo con la imagen y añaden algo

a su ilusión real o hiperreal; contribuyen a la insignificancia del mundo con la imagen misma. Mientras otro cine (la mayoría) no hace más que «rellenar» la imagen; en efecto, no hace más que añadir una agitación frenética, ecléctica, al mundo de la imagen y, por ello, aumenta nuestra desilusión cinematográfica. Hoy, también el cine es causa de una gran desilusión.

En muchos casos (por mi parte pienso, aunque no son más que algunos ejemplos, en la new painting, en la new new painting, en las instalaciones, los performances y todo eso) la pintura reniega de sí misma, se parodia a sí misma; es como una gestión de sus propios desechos, una inmortalización de desechos. No hay ya allí posibilidades de ver, ni siquiera suscita ya una mirada porque, en todos los sentidos de la expresión, ya no tiene que ver con uno; ya uno no la puede ver porque ya no tiene que ver con uno, ya no le concierne, lo deja a uno indiferente, Y sin duda, esa pintura, en efecto, se ha vuelto indiferente a sí misma en tanto arte, en tanto ilusión más poderosa que lo real. Esa pintura ya no cree en su propia ilusión y cae así en la simulación de sí misma y en la irrisión. Así, el abstraccionismo, por ejemplo, que fue una gran aventura del arte moderno en su fase inaugural, en su fase primitiva, original (ya sea expresionista o geométrico, no es ese el asunto), sigue formando parte de una historia heroica de la pintura, de una desconstrucción de la representación y un estallido del objeto -al volatilar al objeto, el propio sujeto de la pintura se encamina hacia su desaparición. Pero todas las múltiples formas de la abstracción actual, incluida la nueva figuración, están más allá de esa peripecia revolucionaria; esa se acabó. Los abstraccionismos actuales están más allá de esa desaparición en acto, ya no tienen las huellas del acting out de esa banalización violenta, de esa desintensificación violenta de la vida cotidiana, de la banalidad de las imágenes que se ha impuesto en nuestras costumbres. En verdad son de cierta manera el calco de una «desencarnación» del mundo ya no es más que un arte de la desencarnación. El abstraccionismo en nuestro mundo es ya algo dado desde hace mucho, y todas las formas de arte de un mundo indiferente están marcadas con el mismo estigma de la indiferencia. Sin embargo, esto no es ni una condena ni una denegación sino simplemente el estado actual de las cosas. Una pintura que de alguna manera sea auténtica tiene que ser indiferente a sí misma para poder reflejar un mundo indiferente. Entonces, el arte en general vendría a ser el metalenguaje de la banalidad.

¿Puede sostenerse infinitamente esta simulación? Allí está el asunto. Pero ciertamente nos hemos metido para rato en una especie de sicodrama de la desaparición

y de la transparencia. No hay que dejarse engañar por una historia del arte, cierta historia del arte; también al respecto estemos quizá más allá de esa historia y en otro dominio.

Pero tomemos la expresión de Benjamín sobre aura, de la que mucho habló: hay un «aura del objeto original». Hay (hubo) quizá un aura del simulacro, es decir, hubo en un momento dado una simulación auténtica, valga la expresión, y hay una simulación inauténtica. Esto parece un poco paradójico, pero es cierto: hay una simulación verdadera y una simulación falsa, en arte y en todo lo demás. Por ejemplo, cuando Warhol pinta las sopas Campbell en la década de los sesenta es un lance imprevisto, un brillo sorprendente de la simulación, y para todo el arte moderno, de un solo golpe, el objeto-mercancía, el signo-mercancía, queda irónicamente sacralizado; y es este justamente el único ritual que nos queda el ritual de la transparencia, de cierto modo. Pero cuando Warhol pinta las mismas sopas Campbell en 1986, es decir, veinte o veinticinco años más tarde, ya no está en absoluto en el brillo de la simulación, está en el estereotipo de la simulación. En el primer momento, Warhol atacaba el concepto de originalidad de una manera original, pero en 1986 por el contrario reproduce lo no original de una manera también no original.

Entonces todo cambia, porque esa especie de traumatismo, de irrupción de la mercancía en el arte, tratada de una manera a la vez ascética e irónica y que de un solo golpe simplifica la práctica artística, se acabó. El genio de la mercancía, el genio maligno de la mercancía suscita en el fondo cierto genio maligno de la simulación. Pero de eso ya nada queda en la segunda generación o simplemente, en ese momento, el genio maligno de la mercancía sustituye al arte y se cae en eso que Baudelaire llama «la estetización general de la mercancía», y hasta Warhol se convierte entonces en lo que Baudelaire estigmatiza. Podría creerse que es una ironía aún superior eso de volver a hacer lo mismo veinte años después, pero no lo creo. Creo en el genio maligno de la simulación, pero no creo en su fantasma.

Entonces el dilema es ese: o bien no hay más allá de la simulación y en ese segundo momento, por tanto, ya no es siquiera un acontecimiento sino más bien la banalidad de nuestro mundo, nuestra obscenidad de todos los días y estamos entonces en el nihilismo definitivo y nos preparamos para la repetición insensata de todas las formas de nuestra cultura a la espera de otro acontecimiento, pero ¿de dónde va a salir ese acontecimiento?; o bien hay después de todo un arte de la simulación, una cualidad irónica que resucita las apariencias del mundo, pero para destruirlas. De otra manera

podría pensarse que lo que se hace no es más que ensañarse con el propio cadáver. Lo que quiero decir es que no hay que añadir lo mismo a lo mismo y seguir en eso; eso es la simulación pobre. Hay que arrancar lo mismo de lo mismo; es necesario que cada imagen le quite a la realidad del mundo, le arranque a la realidad del mundo, y es necesario que en cada imagen algo desaparezca, pero también es necesario que esta desaparición siga viva: ahí está justamente el secreto del arte y de la seducción.

Hay en el arte una doble postulación, una estrategia doble, valga la expresión: hay una pulsión de anonadamiento, una pulsión de borrar todos los rastros del mundo y de la realidad, y una resistencia contraria a esta pulsión. Como lo expresa Michaux, el poeta francés: «el artista es aquel que resiste con todas sus fuerzas a la pulsión fundamental de no dejar rastros».

El arte se ha vuelto iconoclasta, pero esta postura iconoclasta moderna ya no consiste en destruir las imágenes, como la de la historia; más bien consiste en fabricar imágenes, hasta en fabricar una profusión de imágenes en las que no hay nada que ver. Son literalmente imágenes que no dejan rastros, no tienen consecuencias estéticas, propiamente hablando, pero detrás de cada una de ellas algo ha desaparecido. Este es el secreto, si es que hay uno, de su simulación. Entonces son simulación: no sólo ha desaparecido el mundo real, tampoco puede plantearse siquiera la pregunta por su existencia. Si se piensa detenidamente, uno repara en que este ya era el problema de la postura iconoclasta en Bizancio. Los iconólatras (los que adoraban las imágenes) eran gente muy sutil que pretendía representar a Dios para mayor gloria suya, pero que en realidad, al simular a Dios en las imágenes, disimulaban con ello el problema de su existencia. Cada imagen era un pretexto para no plantear el problema de la existencia de Dios. Detrás de cada imagen, de hecho, Dios había desaparecido, es decir, el problema de su existencia ya no se planteaba. Este problema queda resuelto por la simulación. Pero podría pensarse que esta también es la estrategia de Dios mismo, la de desaparecer, y desaparecer justamente detrás de las imágenes. Dios aprovecha las imágenes para desaparecer, obedeciendo también a la pulsión de no dejar rastros, y así queda realizada la profecía: vivimos en un mundo de simulación, en un mundo en el que la más alta función del signo es hacer que desaparezca la realidad y a la vez esconder esta desaparición. Eso es lo único que hace hoy el arte y lo único que hacen los medios de comunicación: por ello están condenados a un mismo destino.

Detrás de la orgía de imágenes, algo se esconde. El mundo, al escamotearse detrás de la profusión de las imágenes, es otra forma de la ilusión, quizá una forma irónica

que despusa. Pero la ilusi3n que provena del poder de arrancarse de lo real -la ilusi3n del arte que era la de inventar otra escena, la de oponerse a lo real, la ilusi3n que inventa otro juego y otras reglas para el juego, ya no es posible porque las im3genes han pasado a formar parte de las cosas; las im3genes ya no son el espejo de la realidad sino que m3s bien est3n en su centro y la han transformado. Entonces la imagen no tiene otro destino que la propia imagen, y por tanto la imagen ya no puede imaginar lo real porque se ha vuelto ella misma real. Ya no puede transfigurarlo, ya no puede soñarlo, porque la imagen se ha convertido en la realidad virtual, y en la realidad virtual pareciera que las cosas se han tragado sus espejos, de alguna manera, y al tragarse sus espejos, las cosas se han vuelto transparentes a s3 mismas: ya no tienen secretos y ya no pueden crear la ilusi3n. Ya no hay sino transparencia, y todas las cosas son convertidas entonces en visibilidad total, o virtualidad o transcripci3n inmisericorde; las cosas se inscriben en las pantallas -el arte mismo, de cierta manera, se ha convertido en pantalla de las que la imagen ha desaparecido.

Todas las utop3as del siglo xix y del siglo xx, en cuanto se realizaban, ahuyentaban la realidad de la realidad; nos han dejado en una hiperrealidad vaciada de sentido ya que toda perspectiva final ha sido como absorbida, digerida, dejando una especie de residuo en la superficie, sin profundidad.

Fin por tanto de la representaci3n, del sistema de la representaci3n; fin de la est3tica, fin de la imagen misma en la virtualidad superficial de las pantallas. Sin embargo (es s3lo una hip3tesis) hay en esto un efecto perverso, parad3jico: parecer3a que en cuanto se expulsa la ilusi3n, en cuanto la utop3a es ahuyentada de lo real por la fuerza de todas las tecnolog3as, de nuestras ciencias, etc3tera, en virtud de esas mismas tecnolog3as, la iron3a, por su parte, se ha pasado a las cosas. Habr3a as3 entonces una contrapartida a la p3rdida de la ilusi3n del mundo: la aparici3n de la iron3a objetiva del mundo, la iron3a como forma espiritual, universal, de la desilusi3n del mundo, una forma espiritual que surge esta vez del meollo mismo de la banalidad de los objetos y de las im3genes. Podr3a decirse entonces que la ilusi3n est3 ligada a la utop3a, y la desilusi3n a la iron3a. Quiz3 esa chispita de iron3a es ya nuestra 3nica forma espiritual, nuestra 3nica pasi3n. Para nosotros que somos paganos, agn3sticos, quiz3 la iron3a sea todo lo que queda de lo sagrado, aunque en una forma, por supuesto, atenuada.

Ahora bien, esa iron3a no es ya la iron3a subjetiva de los rom3nticos. Es una iron3a objetiva, se ha pasado a las cosas, se ha convertido en objeto; ya no es una funci3n del sujeto un espejo cr3tico donde se refleja la incertidumbre del mundo sino el propio

espejo del mundo, del mundo artificial que nos rodea. La funci3n cr3tica del sujeto ha sido suplantada por la funci3n ir3nica del objeto. A partir del momento en que todos los productos son fabricados, ya no tenemos sino artefactos, signos, mercanc3as. Las cosas mismas ejercen una funci3n espiritual e ir3nica por su existencia misma.

Ya no hay necesidad de proyectar la iron3a en el mundo, ya no se necesitan espejos externos que ofrezcan al mundo la imagen de su doble. Nuestro universo, por su parte, se ha vuelto de cierto modo espectral, ha perdido su sombra, y la iron3a de ese doble incorporado se manifiesta en cada momento, en cada fragmento de nuestros signos, de nuestros objetos, de nuestras im3genes y de nuestros modelos. Ya ni siquiera hay necesidad, como lo hac3an los surrealistas por ejemplo, de exagerar la funcionalidad de los objetos, de confrontar los objetos a su funci3n y sacar de ello una irrealidad po3tica. Ya no estamos en un mundo surrealista, estamos en un mundo hiperrealista donde las cosas se iluminan ellas mismas, ir3nicamente, ellas solas. Ya no hay necesidad de subrayar el artificio o el sinsentido de las cosas, pues todo eso forma parte de su representaci3n misma, forma parte de su encadenamiento visible (demasiado visible, por cierto), forma parte de su s3per fluidez que crea por s3 sola, por exageraci3n, un efecto de parodia.

As3 pues, despu3s de la f3sica y la metaf3sica, hemos llegado a una pataf3sica de los objetos y de la mercanc3a, a una pataf3sica de los signos. Todas las cosas est3n desprovistas de secretos y de ilusi3n, pero han sido condenadas a la existencia visible, condenadas a la publicidad, y todos nosotros tambi3n estamos condenados al hacer-crear, al hacer-valer, al hacer-ver. Desde luego nuestro mundo es en su esencia publicitaria, y tal como es se dir3a que s3lo fue inventado para hacerse su propia publicidad en otro mundo. No se piense que la publicidad, que es un medio como cualquier otro, vino despu3s de la mercanc3a. Hay en el meollo mismo de la mercanc3a un genio maligno publicitario, una especie de bufoner3a de la mercanc3a y de su escenificaci3n. Entonces ¿qu3n es el director de escena? ¿Qu3n escenifica todo esto? ¿El capital en su forma econ3mica? No lo s3. Pero en todo caso, algo nos ha arrastrado a una especie de fantasmagor3a de la cual todos somos v3ctimas, y v3ctimas fascinadas, por cierto.

Hoy todo quiere manifestarse y no s3lo los individuos sino tambi3n, podr3a decirse, las propias cosas. Los objetos t3cnicos, industriales, medi3ticos, los artefactos de todo tipo quieren significar; quieren ser vistos, quieren que se les lea, que se les registre, que se les fotograf3e. Uno cree fotografiar tal o cual cosa por placer, pero en verdad

es ella la que quiere que se le fotografíe; uno no es más que el extra de la escenificación publicitaria del mundo circundante. Allí justamente está la ironía de la situación.

Ya no es el sujeto el que representa al mundo, es el objeto el que refracta al sujeto y sutilmente, a través de los medios, a través de la tecnología, le impone su presencia, su forma aleatoria. Ya no es entonces el sujeto el que dirige el juego pues parece que ha habido un vuelco en la relación. Esto es verdad para el arte, para la política, ciertamente, a través de las masas y, parecidamente, para la ciencia y las microciencias de hoy también. El poder del objeto entonces se abre camino a través de la simulación, a través de los simulacros, a través del artificio que le hemos impuesto. Allí está la ironía, desde luego; es una especie de revancha del objeto, el cual se convierte en una suerte de “extraño atraedor” como se dice en física.

Si analizo todo esto es, al fin y al cabo, para regresar al arte, para decir que allí está el límite de la estética, el límite de la aventura estética, del dominio estético del mundo por el sujeto. Es el fin de la aventura de la representación, o del dominio del mundo por la voluntad de la representación, como dice Schopenhauer; ya que el objeto vuelto atraedor extraño (puede tratarse de un objeto, un acontecimiento, un individuo, lo que sea) ya no es un objeto estético, es un objeto transestético. Despojado por la técnica de toda ilusión, despojado de su origen, ya que es producido a partir de modelos, despojado de su sentido y su valor, ya no es el objeto de un juicio estético: está desprendido, a la vez, de la órbita del sujeto así como de su visión. Es entonces cuando el objeto se convierte de cierto modo en un objeto puro, que vuelve a encontrar quizá algo de la inmediatez, de la fuerza, de esas formas anteriores a la estética, las formas de antes de la estetización general de nuestra cultura.

Todos esos artefactos con los que tenemos que vérnoslas, todos esos objetos artificiales, ejercen sobre nosotros una especie de irradiación artificial. Los simulacros en el fondo dejan de ser simulacros, se convierten en una evidencia material y quizá se convierten de nuevo en fetiches. Es decir que, como los fetiches, están completamente despersonalizados, completamente desimbolizados, y, no obstante, tienen una objetividad, valga la expresión, de una intensidad máxima y están investidos directamente sin significación. Esto es el objeto-fetiché, que ya no entra en el juego de la mediación estética. Y quizá por esto mismo nuestros objetos más superficiales, los más estereotipados, encuentran un poder de exorcismo como el de las máscaras sacrificiales de las culturas antiguas. Porque justamente las máscaras eran lo mismo, las máscaras

absorbían la identidad de los actores; las máscaras absorben la identidad del actor, del bailarín, de los espectadores, y su función es provocar una especie de vértigo y esto no es una función estética, es una función taumatúrgica o traumatúrgica, no lo sé.

Ahora bien, quizá todos estos artefactos modernos, de los publicitarios a los electrónicos, de lo inmediatez a lo virtual, todos esos objetos, imágenes, modelos, redes, tienen de hecho una función de vértigo simplemente, mucho más que una función de comunicación, de información, de arte o de estética. De alguna manera, quizá se trate más bien de una función de rechazo, de expulsión, de eyección, de exorcismo. Entonces estos objetos se acogerían a la definición de Roger Caillois de cuatro tipos de juego: el juego de la representación, el juego de competencia, el juego del azar y el juego del vértigo. Empero, toda nuestra cultura estética se funda en los juegos de la representación y de la competencia, aunque es posible que estemos pasando a otra cultura en la que se ha regresado al juego del vértigo y al juego aleatorio, al juego del azar. Esto simplemente es una hipótesis, pero quizá la de una realidad nuestra realidad que ha absorbido su propio doble hasta el vértigo y que busca expulsarlo en todas sus formas.

Entonces estos objetos banales, estos objetos técnicos, estos objetos virtuales, vendrían a ser los nuevos atraedores extraños, los nuevos objetos de más allá de la estética, transestéticos, objetos-fetiches, sin ilusión, sin aura, sin valor, algo así como el espejo de nuestra desilusión radical -objetos puros, objetos irónicos, como lo son las imágenes de Warhol, por ejemplo.

Tomemos, muy rápidamente, el ejemplo de Andy Warhol; se ve que habla de cualquier imagen, pero sólo para eliminarle lo imaginario y hacer de ella un producto visual puro. Se trata de una especie de simulacro incondicional. Muchos artistas hacen exactamente lo contrario: toman una imagen en bruto y rehacen con ella algo estético, usan la máquina para rehacer arte, mientras Warhol hace la verdadera metamorfosis maquinista. Warhol es la máquina. Dijo una vez: «Quiero ser una máquina». Warhol no hace simulación maquinista, es la máquina; no emplea la técnica para fabricar una ilusión sino que nos da la ilusión pura de la técnica, es decir, la técnica como ilusión radical. Y esta ilusión radical de la técnica es hoy muy superior a la de la pintura y a la del arte. En este sentido, una máquina puede hacerse célebre, y el propio Warhol nunca aspiró a otra celebridad que la maquinista celebridad maquinista sin consecuencias y que no deja rastros, celebridad que depende también ella de la exigencia de todas las cosas, de que se les vea, se les admire, se les dé publicidad. Como es bien sabido, Andy Warhol

dijo: «Cada cual tendrá derecho a su cuarto de hora de gloria. Pues bien, también cualquier objeto, cualquier imagen, tiene derecho a ese cuarto de hora, pero entonces, en ese momento no es más que el médium de esa especie gloriosa aunque efímera aparición irónica, de todas las cosas a través de una gigantesca publicidad. Por consiguiente, vendría a ser el mundo el que se hace su propia publicidad a través de nuestras imágenes, obligando a nuestra imaginación a que se borre, a nuestras pasiones a extrovertirse, y rompiendo el espejo que ponemos ante él (hipócritamente, por cierto).

Entonces, en los artefactos modernos y quizá en los nuevos objetos artísticos (lo que podríamos llamar los nuevos objetos artísticos cuyo arquetipo moderno son las imágenes de Warhol), ya el sujeto no impone su visión del mundo sino, por el contrario, el mundo impone su discontinuidad, su fragmentación, su estereofonía, su instantaneidad artificial. Las imágenes de Warhol no son en absoluto banales porque reflejen un mundo banal, sino justamente porque son el resultado de la ausencia de toda pretensión del sujeto de interpretar el mundo; son el resultado de la elevación de la imagen a la figuración pura sin la más mínima transfiguración. Ya no se trata entonces de una trascendencia, sino de la subida al poder del signo, que al perder toda significación natural, resplandece en el vacío de su luz artificial. Warhol es entonces el primero que introduce en ese fetichismo moderno (eso que podríamos llamar fetichismo moderno), en esa ilusión transestética, una imagen sin cualidad, sin presencia, sin deseo.

Nombre a Warhol, pero si uno se detiene a pensarlo ¿qué hacen todos los artistas modernos, de todas maneras? Los artistas del Renacimiento, por ejemplo, creían que estaban haciendo pintura religiosa y en realidad estaban produciendo obras de arte.

Los artistas modernos que creen que están produciendo obras de arte ¿no estarán haciendo algo muy diferente? Los objetos que producen ¿no son algo muy diferente del arte?, por ejemplo, puros objetos-fetiches, pero fetiches desencantados; objetos puramente decorativos de uso temporal (Roger Caillois hablaba de «los ornamentos hiperbólicos»; objetos literalmente supersticiosos, en el sentido en que ya no tienen que ver con una naturaleza sublime del arte aunque perpetúan de todos modos su superstición, la creencia en el arte, en la idea del arte en todas sus formas. Por consiguiente, fetiches de la misma índole que los fetiches sexuales, ellos también, por cierto, sexualmente indiferentes y que niegan tanto la realidad del sexo como la del placer sexual el fetichismo sexual no cree en el sexo, sólo cree en la idea del sexo, la cual,

desde luego, no es sexuada sino asexuada. De la misma forma ya no creemos en el arte, sólo creemos en la idea del arte, la cual obviamente no es en absoluto estética.

Si se retorna un poco su historia se nota que el arte moderno, al ya no ser más que idea, se dedica a trabajar con ideas: el Portebouteilles de Duchamp, por ejemplo, es una idea, las latas de sopa Campbell de Warhol son una idea; cuando Yves Klein vende un poco de aire por un cheque en blanco, eso también es una idea. Todo esto son ideas, signos, conceptos y ya no significan nada en absoluto, aunque significan de todas maneras. Lo que hoy llamamos «arte» parece dar fe de ese vacío irremediable. La idea disfraza al arte y el arte disfraza a la idea. Es una forma de arte, diría yo, de cierta manera transexual; una forma de disfraz extendido a todo el dominio del arte y de la cultura. Transexual a su manera es el arte atravesado por la idea, atravesado por los signos del arte, por los signos de su desaparición.

Todo el arte moderno es abstracto (la abstracción no es en absoluto lo opuesto a la figuración) debido a que está atravesado por la idea más que por la imaginación de las formas o de las sustancias. Todo el arte moderno es conceptual porque fetichiza en la obra el concepto, el estereotipo de una modalidad cerebral del arte, exactamente como lo que está fetichizado en la mercancía. Como dice Marx: “No es el valor real sino el estereotipo abstracto del valor”.

El arte, condenado a esta ideología fetichista y decorativa, deja de tener existencia propia. Desde esta perspectiva se podría decir que nos encaminamos hacia la desaparición total del arte como actividad específica. Esto quizá conduzca o bien a una reversión de arte hacia la técnica o la artesanía pura transferida hoy a la electrónica, las computadoras, etcétera, como se ve en todas partes, o bien se regresará a una especie de ritualismo primario en el que cualquier cosa servirá de gadget estético, con lo cual el arte desembocaría en una especie de kitsch universal, equivalente por cierto al kitsch religioso en que desembocó el arte religioso. La estetización extremadamente banal de todos los objetos del mundo cotidiano forma parte, por supuesto, de este ritualismo primario. Así, en efecto, el arte en tanto tal quizá no haya sido más que un paréntesis sublime de la época moderna, una especie de lujo efímero que una cultura se dio en un momento dado.

El problema es que esta crisis del arte amenaza con hacerse interminable. La diferencia entre Warhol y los otros que continúan en esta crisis interminable es que con Warhol la crisis había terminado en sustancia; éste había llevado algo a su fin.

Entonces, lo que se produce más allá, lo que está más allá de su propio fin, resulta ahora interminable, pero ya no es más que la gestión del cadáver, diría yo.

¿Habría todavía una ilusión estética? Y si no la hay ¿habrá una vía hacia una ilusión transestética? ¿Habría todavía una vía radical hacia el secreto de la seducción, de la magia? ¿Habría todavía, en el confín de la hipervisibilidad de las cosas, de su transparencia, de su virtualidad, lugar para una imagen, lugar para un enigma, lugar para acontecimientos de la percepción acontecimientos nuevos de la percepción, lugar para una fuerza efectiva de la ilusión, para una verdadera estrategia de las formas y de las apariencias? Hago las preguntas aunque evidentemente no las puedo responder. Podría decirse, en todo caso, que no se trata de la «liberación» de las imágenes; eso es justamente lo absurdo moderno, modernista, del arte. Se nota muy bien por todas partes que la liberación de las imágenes ha consistido en su proliferación y, a la vez, en su anulación en tanto tales. No hay que entregarse (no lo digo como artista) a la superstición moderna de la liberación; a las formas, a las figuras, no se les libera, por el contrario, se les encadena. La única manera de liberar las formas, las figuras, las imágenes, es encadenándolas, es decir, encontrando su encadenamiento, encontrando el hilo conductor de una metamorfosis que las engendre, que las vincule, claro, y ello sin violencia. Además, ellas se encadenan solas; el asunto está en encontrar la forma sutil del encadenamiento, en adentrarse en la intimidad de ese proceso.

Hay una frase muy hermosa de Omar Khayyam que dice: «Más te vale haber sometido a la esclavitud a un solo hombre mediante la dulzura que haber liberado a mil esclavos». En verdad, debe haber dos maneras de escapar de la trampa de la representación –porque la representación es para la estética una trampa: hay la de la desconstrucción de la representación, esa desconstrucción interminable que ya ha durado al menos un siglo, y en la que la pintura no deja de mirarse, de morir en los trozos de espejo roto, de manosear siempre los restos, los residuos, teniendo siempre como contrapartida la dependencia del objeto perdido, la dependencia de su propia muerte, siempre en busca de una historia, en busca de un reflejo. Y hay la de salirse entonces totalmente de la representación, olvidar toda preocupación de «lectura», de interpretación, de desciframiento, olvidar toda la violencia crítica del sentido para alcanzar la modalidad de aparición y desaparición de las cosas, esa en la que simplemente declinan su presencia, pero no las formas multiplicadas, plurales, según el espectro de las metamorfosis. Es decir, hacer de nuevo del arte una estrategia de las

formas y no, como hoy, una táctica de los valores estéticos –valores estéticos que por cierto terminan a menudo por ser valores económicos y comerciales. Hay que entrar en el espectro del objeto, el espectro de disuasión del objeto, el cual es justamente la forma de la ilusión, o sea, en el sentido literal, hay que «iludrar», entrar en el juego, entrar en el juego del objeto.

Cuando se dice que se supera una idea, ello quiere decir que se la niega. Superar una forma no es lo mismo en absoluto; superar una forma es pasar de una forma a otra. Lo primero, la superación de la ideas, define la posición intelectual, crítica, que hoy suele ser también la del arte y la pintura modernos; lo segundo, por el contrario, es el principio mismo de la ilusión para el cual la forma no tiene otro destino que la forma. En este sentido se necesitan nuevos «ilusionistas» que sepan que el arte, la pintura y muchas otras cosas son ilusión (en el sentido fuerte del término), es decir, tan alejadas de la crítica intelectual del mundo como de la estética propiamente dicha. Porque la estética propiamente dicha ya es un asunto de lo bello, lo feo, etcétera, ya hay allí un juicio de valor, pero por supuesto el valor es diferente de la forma. Por tanto, se necesita gente que sepa que el arte todo es antes que nada, en su forma antropológica diría yo, un trompe-’loil, un efecto engañoso (así como el pensamiento, la teoría, es un trompe-te-sens, un efecto engañoso de sentido), y sepa que toda la pintura, en lugar de ser una versión expresiva o más o menos verídica del mundo, consiste en inventar señuelos, en inventar objetos-señuelo donde la realidad del mundo sea lo bastante ingenua como para dejarse coger, así como la teoría no consiste en tener ideas (todo el mundo tiene ideas y hasta hay demasiadas) y por tanto en coquetear con la verdad, La teoría, el pensamiento, consiste en armar trampas donde el sentido sea lo bastante ingenuo para dejarse atrapar; entonces hay que encontrar mediante la ilusión una forma de seducción fundamental, que yo llamaría antropológica a falta de otro término, para designar esa función genérica de las formas, función de aparición y desaparición donde las formas están allí mucho antes de haber cobrado sentido y donde hay que hallar su desenvolvimiento antes de que cobren sentido –sorprender las formas, por supuesto, antes de que se hagan reales, pues entonces allí todo termina. No entonces la ilusión negativa de otro mundo, desde luego, sino la ilusión positiva, radical de este mundo, de esta escena de operaciones, de la operación simbólica del mundo, de este mundo, de esa ilusión vital de las apariencias de que habla Nietzsche; la ilusión como escena primitiva, muy anterior y mucho más fundamental que la escena estética.

Nosotros, las culturas modernas, ya no creemos en esa ilusión del mundo, sino en su realidad, porque, desde luego, esa es la última ilusión. Y hemos optado por reparar los estragos de esa ilusión con la forma cultivada, dócil, del simulacro, la simulación, que es la forma estética. Esta forma estética tiene una historia, pero la ilusión radical no tiene historia. Y la forma estética, por tener una historia, tiene también un solo tiempo, y sin duda presenciamos ahora el desvanecimiento de esa forma histórica, estética, del simulacro, en aras quizá de una escena primitiva de la ilusión, donde tal vez hallemos algo del ritual, de la fantasmagoría inhumana de las culturas anteriores a la muestra.

PREGUNTAS

(...)

P: Hay algo en buena parte de su obra, como una especie de ironía paradójica que la recorre, pues uno observa cómo para ser tan íntimamente crítico se requiere de algún modo haber tenido algún tipo de íntima convivencia con alguna de esas cosas criticadas. Por ejemplo, usted frente al proceso de la comunicación, usted frente al problema del arte, usted frente al problema de lo femenino. Esas tres zonas de las cuales usted es crítico parece que es usted también especialmente amante. Usted quisiera estar afuera, pero yo siento que la mayor parte de las veces está demasiado adentro. También se siente eso cuando usted es considerado como un gran pesimista: usted lo refuerza en muchos momentos. Pero quiero recordar aquí su insistencia en aquella idea de «después de la orgía», que aparece en alguno de sus libros. Estamos después de la orgía, cuando sólo quedaría desencanto, decadencia, indiferencia, laxitud, pero usted tiene el buen tino de decirnos en algún momento, de darnos un pedazo del secreto, que esa es apenas una parte de una frase más completa, la que le dice un caballero a una dama mientras dura la acción de la orgía, la frase al oído es: «¿Qué planes tienes para después de la orgía?», con lo cual no sólo se demuestra que la orgía no es suficientemente interesante, que el máximo de pasión puede no llenar un vacío, sino que también, visto de otro modo, algo deja usted al optimismo: hay un después y para ese después estamos reservando zonas mejores de nosotros. Queda mucha seducción aún en esa pregunta.

El otro punto es que usted admira en Baudelaire su capacidad de llevar la crisis a un extremo: «única solución radical y moderna sería potenciar lo nuevo, lo genial de la mercancía, es de r, la indiferencia entre utilidad y valor, la preeminencia dada a una circulación sin reservas». Usted parece admirar esa lógica irónica de Baudelaire, según la cual la obra de arte se conjuga absolutamente a la moda, a la publicidad, a la Fantasmagoría del código», y llega a hablar de «una obra de arte fulgurante de venalidad, de movilidad, de efectos sin referencia., objeto puro de una maravillosa conmutabilidad, porque, habiendo desaparecido las causas (este es el punto), todo los efectos son posibles y virtualmente equivalentes».

Yo quiero preguntarle: esa desaparición del arte, que usted denuncia, ¿la teme o la admira?

JB: Voy a tomar el asunto por el final. Yo ni temo, ni admiro y ni siquiera denuncio la desaparición del arte como si se tratase de una manipulación o de un complot. Es verdad que podría defender la idea de que el arte moderno es un complot. Recuerdo que de la última Bienal de Venecia a la que asistí regresé con la idea de que efectivamente el arte moderno no es más que un complot. No conozco a los conspiradores, no sé qué está en juego y ni siquiera si hay algún secreto en todo eso, porque, aunque todo parece estar a la vista, en realidad en todo eso hay un truco y uno no sabe con qué se las está viendo. A eso lo llamo un complot, igual pasa con los servicios secretos y los conspiradores. Nadie sabe quién es el conspirador, quién es la víctima, y todo el mundo ha perdido de vista lo que está en juego. Eso es un complot, y es como el crimen perfecto en el que no hay ni víctima ni verdugo, ni huellas ni armas del crimen, aunque algo ha muerto. Esto me parece la imagen del arte actual, la de un crimen perfecto o un complot. Pero es bien sabido que el crimen perfecto no existe, y repito lo que antes cité de Michaux: «El artista es el que resiste a la pulsión de no dejar rastros». El artista deja rastros, pese a todo siempre hay rastros y nosotros mismos somos los rastros de ese crimen imperfecto, de la imperfección del crimen. La perfección del crimen sería que todo se vuelva visible, operacional, y esta es la exigencia del sistema precisamente.

La realidad virtual y todo lo que entraña es un crimen perfecto: es el exterminio de toda ilusión, de toda realidad y, si se quiere, de todo sentido. Pero creo, por fortuna (en ese sentido soy optimista aunque no sepa qué quiere decir eso de optimista y pesimista) que hay un crimen virtualmente perfecto que nunca es perfecto y que deja rastros. Quizá la tarea sea detectar los rastros, inventarlos... no lo sé. Tal vez el

pensamiento no es más que eso: encontrar los rastros de un crimen que sucedió, pero cuyo autor no se conoce en absoluto, Si supiéramos quién es, la racionalidad exigirla que se le denunciase, pero no lo sabemos, ya ni siquiera puede decirse simplemente que es el capital, o éste o aquél.

Si me permite cuestionarme a mí mismo (ya que usted me cuestiona) le diré que es igual. Yo les doy las cartas pero no les doy las reglas del juego, no puedo darles ambas al mismo tiempo. Les doy la cartas y a ustedes les toca jugar, pues de no ser así no habría pensamiento. Tienen que darse cuenta de que yo no estoy de un lado y ustedes del otro, pues eso sería reproducir exactamente la estupidez que denunciamos. Se trata de un desafío, porque un discurso como el mío no puede ser sino un desafío. A ustedes les toca jugar con eso, porque evidentemente no van a creerme así no más, no me van a tomar en serio. Por eso usted me dice que estoy afuera, pero no es cierto. Cuando hablo de simulación, por ejemplo, hablo en términos de simulación y lo que les digo es también un objeto simulado, pero simulado más allá de la simulación del sistema mismo; es over-simulado, si se quiere. Siempre hay que ir más allá de... es la única manera: para hablar de la simulación hay que convertirse en simulación, el discurso tiene que volverse simulación. Para hablar de la seducción, el discurso tiene que convertirse en seducción; no buscar engañar no es exactamente eso sino desplazar la identidad, desplazar el sentido, los pensamientos. Eso es la seducción. Si hablo de lo femenino, pues bien, es mi propia conversión en femenino lo que habla, por fortuna.

Entonces no estoy afuera, eso no es cierto. Quizá sea cierto cuando el asunto no anda bien. En un discurso racional, en un análisis crítico tradicional, es cierto que se está afuera, pero eso no tiene ningún interés. El pensamiento radical sólo comienza cuando se abandona esa posición, cuando de cierto modo se pierde el sentido y hay un volverse objeto. Es necesario que el sujeto del discurso se vuelva objeto, y ese, «volverse objeto» del sujeto, como lo expresa Deleuze, es el comienzo de todo. Entonces no se trata de estar afuera en ese sentido, y no creo estarlo; si he dado esa impresión es porque me he expresado mal o usted no me ha entendido. Si es así, usted puede decir que soy optimista o que soy pesimista, pero eso es incorrecto pues no es en absoluto un asunto de pesimismo o de optimismo, es un asunto de convertirse y de pasarse al otro lado, eventualmente, si es que se logra.

P: Es bien sabido que en la civilización actual y en la teoría hay muchas polémicas sobre la posmodernidad. Como usted ha hablado aquí de la oposición entre moderni-

dad y posmodernidad quisiera preguntarle si considera la posmodernidad como una posibilidad para acercarse al momento actual.

También quisiera preguntarle sobre la especificidad del arte, En Rayuela, de Cortázar, o en otros autores más recientes, Reinaldo Arenas por ejemplo, ¿cómo considera usted la especificidad del mundo, de los modelos, de las construcciones gramaticales y de los universos en la novela?

Por último ¿podría el modelo de su pensamiento sobre la civilización actual acercarse a un nuevo modelo o un nuevo episteme de la sociedad actual? Es una pregunta un poco filosófica.

JB: Sí, en efecto, no la entendí. No soy filósofo.

P: Mi pregunta es: ¿podrían sus definiciones de la simulación, la ilusión y la desilusión constituir en el futuro un nuevo episteme?

JB: Como de costumbre, empiezo por la última pregunta para no perder el hilo. No sé si es una buena pregunta y no sé si tiene respuesta. Me parece que hay allí una referencia a Foucault. Lo que me separa del pensamiento de Foucault y su genealogía del episteme es que se llega a un punto de la genealogía del pensamiento y del análisis donde no hay ya episteme, donde en efecto ya no es posible detectar una mutación coherente de la posibilidad de pensar del conocimiento, donde no hay ya una coordinación suficiente, una continuidad suficiente, y para que haya episteme, para que haya análisis, para que haya historia o episteme histórico, tiene que haber una continuidad mínima, si no un origen y un fin, tiene que haber un encadenamiento consecutivo y racional. Ahora bien, eso justamente es para nosotros el asunto, ese encadenamiento, la imposibilidad de que haya un nuevo sujeto del saber. Pues de eso se trata, para que haya saber tiene que haber sujeto. Pero resulta obvio que aun en el lugar por excelencia del saber, la ciencia y sus confines actuales, las microciencias, la situación es tal que ya no hay exactamente ni saber ni sujeto del saber; hay una fluctuación justamente de los dos términos (sujeto/ objeto), y hasta se llega a esa paradoja que les enuncié antes, la incompatibilidad del sujeto y el objeto, el hecho de que ya no pueden confrontarse pues se encuentran en dimensiones diferentes. Hay una paradoja insoluble en la relación de saber y por tanto ya no hay episteme propiamente dicho y se entra en otra época en la que el pensamiento de Foucault ya es inoperante. Llega un momento

en que este pensamiento se detiene, justo en la orilla de ese nuevo ¿«desepisteme»? ¿«inepisteme»?... no sé cómo llamarlo.

En cuanto al modernismo diré brevemente que es un término que no tiene sentido, y no lo tiene porque en realidad no puede oponerse racionalmente, de manera coherente, a algo que llamamos «moderno». Quizá las reglas de la modernidad se hayan desvanecido, y esto sería un acontecimiento, pero ello no basta para situar lo que viene después. Cuando hablo del fin, no hablo del fin del arte, no se trata de eso exactamente (ni del fin de la historia, como dice Foucault), se trata por el contrario de una forma transestética, transpolítica, debida a la estetización y la politización generales de todo por saturación, por exceso. Pero para eso no hay un después, porque en verdad no hay un final. Todo, por el contrario, se vuelve interminable, y el final también es una ilusión. Nada va a terminar: nada tendrá sentido, pero eso va a continuar indefinidamente. Y lo que continúa indefinidamente, lo que se vuelve inmortal, es lo que ya está muerto. El arte no terminará.

Entonces, llamar a esto posmoderno no tiene sentido. Se entra en otra configuración que es la de más allá del fin. Lo posmoderno se ha asimilado vulgarmente al fin de esto o aquello, pero no es lo que hay que hacer. Desgraciadamente no tenemos que vérnoslas con el fin de algo, y sería muy bueno que las cosas terminaran, porque lo que termina es algo que ha sucedido. Pero para nosotros no hay manera de saber si sucedió o no, y aun si algo terminase no tendríamos los medios para percatarnos de ello. Estamos en una forma más allá del fin, y esto es el verdadero problema; no lo vamos a resolver jugando con lo posmoderno, empleando elementos que supuestamente han llegado a su fin, eso sería un exabrupto. Sé que diga lo que diga se me considerará un defensor del posmodernismo, un representante de lo posmoderno, así que no voy a decir nada más sobre el asunto. Sin embargo me interesa puntualizar ciertas cosas: el término mismo carece de exactitud ya que no analiza nada y, peor aún, es una mala simulación. Si se admite que el posmodernismo es la era de la simulación, quiero hacer una distinción: hay la buena simulación y la mala. La irrupción de la simulación en el mundo moderno es un acontecimiento, forma parte de lo moderno como fenómeno extremo. Pero la mala simulación es lo posmoderno, pues da una especie de ficción clasificadora y descriptiva a algo cuyo encanto y especificidad no tienen definición. Hay que percatarse de que nos enfrentamos a una situación enigmática, y hay que al menos tratar de preservar su enigma, no de encontrar la falsa solución final, decir: «eso es lo posmoderno».

En lo que atañe a la especificidad del arte, ya no la hay cuando las cosas traspasan sus propios límites. Eso quiere decir el término «exterminación»: exterminista, más allá de su propio fin. Entonces, más allá del propio fin hay una confusión total de todos los géneros, de todas las disciplinas, que antes tenían una definición y por ende un fin, una determinación. Pero sucede que estamos en la exterminación y ya no en la determinación y, en este caso, el arte tampoco puede tener ya una especificidad. Pero el arte no es una víctima particular. Tampoco lo político tiene ya una especificidad, se ha vuelto transpolítico, se ha convertido en una gestión estadística y aleatoria de opiniones. La política sobre todo, como bien saben, se ha mediatizado y transmediatizado, o sea, ha perdido su especificidad. Hoy es imposible encontrar una especificidad de lo político. Con el arte, para mí, sucede lo mismo, aunque es verdad que hay ciertos registros, ciertas disciplinas, ciertas figuras que indican una desaparición desigual de las cosas. La desaparición no significa el fin, hay un arte de la desaparición y varias maneras de desaparecer. Más allá de la desaparición puede ocurrir algo, y es posible que en esa ficción, en esa reinención de la ilusión, en el color, la música, surja algo, pero en todo caso ya no tomará la forma simbólica, colectiva que tenía en otra cultura, aun en la nuestra anterior. Hoy será forzosamente esporádica, estallada, fractal, si se quiere, lo que no implica que no pueda existir. Sin embargo, no se volverá a encontrar una especificidad: la especificidad se refiere a una especie, a una colectividad, a una posibilidad de reagrupar algunas normas, reglas, leyes, en torno a cierto juicio. No hay estética ni arte sin un juicio estético, y lo que se ha vuelto imposible es justamente este juicio estético. Eso no lo vamos a volver a encontrar; podremos volver a encontrar visiones de las cosas en cierta literatura y, por qué no, en los videos, pero ya no volveremos a encontrar la posibilidad de decir «esto está bien», «esto está mal», «esto es bello»; eso se acabó.

P: Me doy cuenta de que usted ya ha respondido a casi todas mis preguntas. Sólo me quedan algunos puntos que despiertan mi curiosidad y le pido que no responda si tiene pensado tratarlos mañana; ya que nos tiene usted sobre ascuas.

JB: El suspenso es parte del crimen perfecto.

P: Me parece, en primer lugar, que usted ha recalcado lo equívoco del arte moderno a la sombra del nihilismo, y desearía que precisara si, en la era moderna, se trata más

de parodia o más de un intento abortado de rendición, como lo señaló en algún momento.

Segundo punto: quisiera que aclarara el paralelismo entre el arte, la ciencia y la política en lo que se refiere a su destino contemporáneo en este mundo posmoderno. Se podría eliminar este término y decir la era del nihilismo realizado.

Tercer punto: con la negación usted evoca la responsabilidad de un capital en la escenificación de una fantasmática llamada patafísica de los signos.

Y por último, mi punto de más aguda curiosidad es el siguiente: más allá de la ilusión radical que no tiene historia, el señalamiento de ciertos elementos de la otra ilusión, la de la historia del arte contemporáneo, que podría desembocar en otra escena nueva. Por consiguiente hay allí asuntos de estética: con qué criterios considerar, por ejemplo, que la empresa de Picasso con *Las meninas* de Velázquez no puede repetirla otro pintor, en función de cierta difusión, de cierta contaminación, como se difundió desde Italia hasta Francia y Holanda, en el siglo xvii, el claroscuro. ¿Qué criterios estéticos impiden que un nuevo Andy Warhol emprenda algo tan radical como éste y, por otra parte, qué separa la empresa de Warhol de ciertos imitadores que no hacen sino gerenciar, en cierta forma, el consumo del cadáver?

JB: La última pregunta es muy importante. Aparentemente no hay ninguna diferencia entre Warhol y los que le suceden, por ejemplo, esos que por cierto se llaman los simulacionistas, en Nueva York, que me han hecho el honor de tomarme como referencia. Afirman que Warhol fue un precursor, pero que ellos en verdad lo hacían mejor que él. Es la reapropiación del arte moderno: se vuelve a hacer exactamente lo mismo, hay una reproducción indefinida, un clonaje es el arte como clonaje perpetuo de todas las formas. Me parece lamentable que tal vez para una generación futura ya no sea posible distinguir a los simulacionistas de Warhol, así como no se podrá distinguir la Revolución Francesa de su conmemoración en Los Ángeles en 1989. Vistos desde cierta distancia, todos estos fenómenos parecerán de alguna manera iguales. Afortunadamente todavía estamos en una escala relativamente humana en la que hay no sólo diferencias sino también un modo de aparición y un modo de desaparición de las cosas, y no simplemente un modo de reproducción indefinida. El modo de la desaparición indefinida, el clonaje, es el fin de la aparición y la desaparición. Esto último ya ha empezado, desde luego con las tecnologías materiales, la tecnología de

la mercancía, y hasta se está produciendo a nivel biológico, genético y no se sabe qué puede salir de eso.

No creo que decir «al menos queda la parodia» sea un punto de vista superior. La parodia al fin y al cabo saca su energía de algo, algo que desvía, que seduce hay seducción en la parodia. En la reproducción indefinida de algo ya no hay seducción alguna, es simple y llanamente una especie de mecánica. Cuando Warhol dice que quiere ser una máquina, que es una máquina, está en un acting-out original, único, singular; pero después ya no hay singularidad alguna. ¿Qué permite decir esto? No hay pruebas absolutas y es necesario jugar con algo que ya no es posible verificar. En un momento dado se puede decir: «Eso era todavía un acontecimiento, pero ya no lo es». En historia también se puede decir: «Eso fue una revolución, pero aquello no, aquello lo inventaron los medios, la televisión».

La simulación no es en absoluto una esfera homogénea, uniforme, donde todos los signos son pura simulación, donde no hay más que simulación. Nunca he dicho eso. Dije que en un momento dado hay un principio de realidad y en otro, otra cosa, un principio de simulación, que es un fenómeno distinto que choca con el primero. También aquí hay antagonismo, lucha, un exterminio el exterminio de lo real, y esto sí es de veras un acontecimiento. Después, si llegásemos a estar enteramente en la realidad virtual, una vez cometido el crimen perfecto, ya no habría diferencias. Afortunadamente no hemos llegado allí.

En cuanto a su primer punto, creo que ese intento de rehabilitación, de reapropiación, de todas las formas del arte es inútil, vano, en la medida en que está completamente ideologizado. Sin embargo, como todos estos intentos fracasan sin quererlo sus autores, hay un efecto irónico en este fracaso, aunque involuntario. Por ejemplo, la manera como se desarrolla la vida política, como se reproduce y se clona la clase política, a través de las elecciones, los sondeos de opinión, las encuestas, es algo bien triste, pero desde cierto punto de vista se puede considerar esto irónicamente. Tomemos un ejemplo: la primera teoría sobre los medios de comunicación afirma que los medios manipulan a las masas, pues están siempre en poder de alguien -el capital, la clase dominante- y las masas mismas son pasivas ante los medios. Pero uno puede hacer una hipótesis irónica completamente opuesta: en realidad las masas, a través de los medios, manipulan al poder. Esta hipótesis es más interesante que la primera, hoy ya completamente gastada y que ni siquiera sirve por ser falsa. El poder cree manipular a las masas. Todo el mundo acepta esto porque es más fácil, porque resulta más satisfac-

torio para todo el mundo; se prefiere estar manipulado por el poder, cosa quizá bien triste («estamos alienados, pero en el fondo soportamos la alienación»), aunque más simple intelectualmente. Empero, resulta más interesante averiguar en qué medida no habrá una reversibilidad del asunto.

Con el problema de la técnica en general ocurre lo mismo. Ya no considerar el asunto como lo hace Heidegger cuando habla de la pérdida, del desencanto del mundo, de la técnica como modo de acabar con la ilusión, sino averiguar si no será el mundo en su ilusión el que se burla de nosotros, el que juega con nosotros, a través de todas esas tecnologías. En el asunto así considerado, todo el mundo juega y nadie lleva el juego, no hay dueños del juego. Evidentemente es una situación angustiosa, de pánico, en cierta medida, ya que no se sabe quién gana; en el análisis clásico en cambio el asunto es más cómodo, resulta muy satisfactorio: sabemos que gana el mejor o que ha ganado el más poderoso y que, eventualmente, se va a tratar de derrocarlo y tomar su lugar. Esto, en mi opinión, es el círculo vicioso de un análisis débil. Es mucho más interesante averiguar qué sucede en el envés de las cosas, y esto ya no es el modo crítico sino el modo irónico.

Hasta dónde podemos llegar en este asunto no lo sé, pero en todo caso es una hipótesis. Desgraciadamente, esta hipótesis no puede verificarse con pruebas. Sólo puede verificarse la otra hipótesis. De todas maneras hay que conservarla como desafío, como ficción, y hay que preservarla porque es lo único que puede salvarnos de la credulidad, de convertirnos en víctimas de nuestra propia interpretación.