

# La simulación en el arte

## Jean Baudrillard

*"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 estancia en Caracas en 1994. Forman parte de este ciclo las conferencias: "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.*

Hoy retomaremos el mismo tema, el del arte, desde luego, el tema de la simulación, pero bajo un aspecto distinto, aunque no va a ser enteramente diferente de lo anterior.

Sin embargo, 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 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 lentillas 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 yo lo 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 obscuridad 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, maquinal, 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 Baudelaire, 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 pompiere, 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?

¿Habrá 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: Ayer dijo que el objeto se había convertido en el protagonista, y que éste no sólo estaba sobre el sujeto, sino que inclusive lo llegaba, digámoslo así, a manipular. Mi pregunta es: ¿acaso todo esto no se dice desde un sujeto y se está reafirmando que el sujeto sigue siendo el protagonista? Es decir, si no hubiese un sujeto que dijera todo esto acerca del objeto, ¿no dejaría de tener todo sentido y por lo tanto, sin sujeto, el objeto desaparecería, y viceversa?

JB: Es una pregunta que se adentra en el terreno metafísico, y yo preferiría quedarme en la patafísica. Me parece un artificio dialéctico decir que a fuerza de hablar del objeto se termina por hablar de él como de un nuevo sujeto, y que en el fondo ese objeto no es más que un avatar, una especie de peripecia o una metamorfosis, del sujeto de siempre tal como lo hemos conocido. No lo creo. No digo que haya que pasarse del lado del objeto, porque eso es imposible: el asunto no es ese. Estamos situados forzosamente, por nuestro propio discurso, en posición de sujeto, pero ya no estamos, según creo, en la posición clásica, tradicional, del sujeto alienado. Y no hay sujeto sin alienación; un sujeto es algo dividido, que tiene un deseo, una voluntad, una trascendencia. La diferencia entre el sujeto y el objeto, en este caso, es que al fin y al cabo el objeto no tiene una trascendencia, carece de deseo. Por supuesto, si se habla de una pasión del objeto, de una revancha del objeto o de una estrategia del objeto, resulta un tanto paradójico, es metafórico, pero quiere decir que es el sujeto el que queda desposeído en todo caso de su propio deseo y que está condenado de cierta forma, ya no a desear, sino a ser seducido o no por el objeto. El objeto es seductor porque carece de deseo. El deseo está del lado del sujeto y la seducción del lado del objeto. El objeto puro, esa mercancía absoluta de la que hablábamos, ejerce una fascinación a la cual el sujeto no opone ya su propia división, su propia alienación. No estamos ya en la alienación, cosa difícil de aceptar, porque la alienación era, podría decirse, la edad de oro: había lo otro, y mientras había lo otro había esperanza.

El problema es que estamos en un mundo en el que ya no hay sujetos, sólo seres individuados, pero no subjetivados, no divididos, completamente idénticos a sí mismos, dotados de todo tipo de poderes (a través de la informática), pero que ya no tienen otro porque la alteridad ha desaparecido, y si desaparece la alteridad, desaparece también la subjetividad. Esto quiere decir que ya no estamos en un mundo de la alienación en el que hay el sujeto y el otro, en el que hay una dialéctica entre los dos así como había en el universo tradicional una dialéctica del sujeto y el objeto que constituye el saber, el conocimiento. Hoy día ya no se trata de alienación, pues una total ruptura nos sitúa en un mundo de la identificación en el que cada cual se vuelve idéntico a sí mismo y ello hasta genéticamente, a la postre, con el clon.

Hoy, para la organización del sistema ya no se necesitan sujetos; lo que se requiere es una especie de mónadas, unas mónadas autogerenciadas, autonormadas, autocontroladas, o sea, seres que ya no son más que él mismo, idénticos a sí mismos, pero ya sin otro. Entonces, en este caso, el sujeto pierde justamente su división: ya no está dividido, ya no está alienado. Por el contrario, está en un mundo mucho más duro y es mucho peor que la alienación porque de cierta manera es la exterminación, la desposesión total: es como una desestructuración del sujeto.

Entonces, de hecho, este sujeto no se pasa a ninguna parte, no pasa al objeto en ninguna medida. No puede siquiera jugar ya a su propia desaparición. Ello ocurre en el arte y también en el caso de la filosofía del sujeto. Este sujeto ya no puede jugar a su propia muerte porque de antemano está exterminado, es decir, literalmente privado de su propia muerte.

No sé cómo explicar esto, pues es un ejercicio un tanto filosófico; digamos que la alienación es el volverse el sujeto otro, y ello es positivo, es la historia filosófica del sujeto. Estamos en un estado en el que ya no se trata de volverse otro, sino de estar privado de toda alteridad. Esto resulta mucho más grave que volverse otro, es no tener otro. En Marx, y en la tradición marxista, hay dos términos alemanes para la alienación: *Verfremdung* y *Entfremdung* (Fremd: otro, extraño). *Verfremdung* quiere decir «volverse otro», es la transformación en otro y significa alienación. *Entfremdung* significa la pérdida definitiva del otro, la distanciamiento del otro, y podría referirse más bien a nuestra situación, mucho más grave y catastrófica que la alienación la vieja alienación de siempre y el verdadero territorio del sujeto. El sujeto vive de la alienación, por supuesto, y aun de su propia muerte, mientras que en este nuevo estado el sujeto está privado de su división, privado de su alteridad, privado de su muerte, y justamente ese es el momento en el que ya no tiene ninguna relación con objeto alguno.



Quiero decir simplemente que en ese momento el mundo, todo lo que no es sujeto, se convierte de nuevo en una especie de fuerza inmanente. Ya no hay trascendencia del sujeto, sólo hay una especie de inmanencia del mundo, y, para nosotros, la pregunta que hay que hacer en este caso es si esta inmanencia del mundo, de las apariencias del mundo, puede aún tener un valor estético. Mi respuesta es no; en mi opinión, esta inmanencia del mundo ya no tiene valor estético. Tiene ciertamente una fuerza de ilusión total, radical, pero ya no se trata de un valor estético, pues es algo diferente, es algo que llamo «objeto» (esto no es exactamente una definición filosófica, y no hay que positivizar el término objeto, no es un nuevo término), es la ausencia definitiva del sujeto en sus propias empresas.

Bueno, no sé si he respondido verdaderamente a su pregunta.

P: Me resulta un poco irritante lo que usted acaba de decir. Nos sitúa en una especie de impasse al decir que todos, de cierto modo, nos hemos convertido en objetos: ya no hay alteridad, ya no hay relación con el otro, ya no hay espejo, ya no hay escena. Antes, entonces, se podía luchar (en el sentido de Baudelaire) contra la cosa con la cosa misma, contra la mercancía mediante la objetivación absoluta de la propia mercancía. Pero ¿qué hacer ahora? ¿Estamos en un mundo fantasmático? No lo sé. Me gusta mucho su visión del mundo, pero a la vez hallo que lleva a un callejón sin salida. Usted dice que antes había una especie de modalidad fatal de la desaparición y que ahora estamos en una fase fractal de dispersión ¿Quiere decir que estamos todos, en cierta medida, como en una órbita perpetua? Quiero volver a plantear el problema de las salidas. Sé que a usted no le gusta. Usted dijo antes que la teoría, en cierta forma, ha de ser también una teoría extrema, frente a problemas extremos. Usted ha escrito que la teoría debe ser una especie de crimen perfecto, y antes dijo que un crimen perfecto no deja huellas. Me parece que su pensamiento deja muchas huellas...

JB: ¿Sí? Bueno, sí, no es perfecta.

P: Entonces usted no es un asesino perfecto... Díganos algo; no le pido la clave «de la salida», pero al fin y al cabo hay algo en usted cuando piensa. Usted no quiere quedarse en órbita, en lo fractal (y en verdad, para mí, usted no se queda en eso), ya que dice algo que hallo muy interesante: usted no comunica, usted trata de salir, de acudir, y nosotros lo recibimos; al menos es esa mi impresión: siento que usted sale y que yo lo recibo. Entonces no nos comunicamos como con una pantalla, o con nosotros mismos. Hay entonces una contradicción fatal en su teoría, ¿no cree?

JB: Sí, pero en fin...

P: Pero eso es irritante, al menos para mí.

JB: No se trata de resolver contradicciones. Una teoría no apunta a resolver esos problemas; eso sería una teoría de la salvación, y la mía no es una teoría de la salvación, evidentemente, no busco salvar a nadie. Si dejo huellas, pues tanto mejor. Los caracoles dejan huellas, como también los artistas, en efecto, pero esas huellas no constituyen señales que indican una salida, no son signos de esperanza. Las huellas que deja el artista, por ejemplo, son señales enteramente ambiguas, enteramente ambivalentes, en la medida en que son siempre señales de la ausencia (las huellas no son señales de una presencia). ¿Ausencia de qué? No lo sé. Quizá sea la ausencia del sujeto. Entonces hay que saber jugar con cosas como esa desaparición, pero no me toca a mí hacerlo.

No busco escurrir el bulto, decir que no tengo nada que ver con mi propia teoría, porque al fin y al cabo soy responsable de ella, en cierto modo. Pero en cierta medida también es verdad que no soy

el sujeto de mi propia teoría, no estoy aquí para defenderla ni para preservarla de las contradicciones (y, por supuesto, está llena de ellas y tiene muchas que usted no ha dicho y que yo podría decirle, pero no lo haré). Sé muy bien que tengo muchas contradicciones y que todo esto es paradójico, pero es ese el trabajo que hay que hacer: hay que llegar a otra cosa, evitar el trabajo del duelo, sobre todo no lamentar el objeto perdido (más vale ser uno mismo objeto que lamentar el objeto perdido) y hay que ir más allá del trabajo de lo negativo que es el del pensamiento crítico. Eso se ha hecho durante mucho tiempo y yo mismo lo he practicado también: es el trabajo de un sujeto, de un sujeto histórico, de un sujeto del saber. Pienso en efecto que para este sujeto hoy en día no hay esperanza por la razón que usted menciona: estamos en lo fractal. Pero yo no soy un defensor de lo fractal, de la dispersión fractal de las cosas. Ocurre que allí estamos y no soy el primero en decirlo. Siempre he opuesto, en cierta medida, lo fatal a lo fractal. La fractalización vendría a ser en efecto la objetivación vulgar, quiero decir la diseminación en la que, en efecto, ya no hay sujeto, pero tampoco hay otra cosa. Lo fatal, por otra parte, es la desaparición del sujeto en un universo de objetos puros, de signos puros. Al fin y al cabo, lo fatal está allí donde la operación del signo es radical, donde el signo opera por su propia fuerza de ilusión, donde el fin se une al comienzo y donde se pasa más allá de la voluntad de la representación y del sujeto, Es una especie de eficacia inmanente, silenciosa, del signo aunque no se trata del signo de la representación o de la semiología, ni del signo del discurso.

Entonces, hay el universo del sujeto, si se quiere, y hay el universo de lo fractal, que está más allá del sujeto. De todas maneras, el sujeto está perdido o en vías de desaparecer; el asunto está en saber si se pierde por defecto o por exceso. Por cierto, lo fatal, en mi opinión, es la desaparición por exceso, y lo fractal lo hiperreal, lo virtual también es la desposesión por defecto.

Si se retorna a Nietzsche (Más allá del bien y del mal), se nota que es cierto que ya no estamos en un juicio moral, ético, del bien y del mal; ya no se puede detectar, ya no hay criterios para distinguir estas cosas. Pero no hemos pasado más allá del bien y del mal, como pretende Nietzsche; más bien nos hemos quedado más acá del bien y del mal, en la confusión de los valores, allí donde ya no se puede oponer verdaderamente el bien y el mal. Estamos en una fase depresiva de esta desaparición del valor: hemos perdido el valor, pero lo hemos perdido por defecto, y creo (y en esto soy radicalmente optimista) que hay, no una superación, sino una transgresión por exceso de esta oposición de los valores.

Me parece que hay la posibilidad o de quedarse más acá de la oposición sujeto/objeto, caer en un mundo indeterminado, aleatorio en el que ya no hay ni sujeto ni objeto, o de pasar más allá de esta oposición. Y en este último caso el discurso ofrece resistencia porque no hay manera de decirlo, porque no tenemos ni la experiencia ni el discurso para decirlo. Sólo tenemos los términos «sujeto» Y «objeto».

Hay que pasar de la filosofía del sujeto a la estrategia del objeto. Pero esto quiere decir simplemente que hemos cambiado de universo, no que la salvación está en el objeto, por supuesto. No hay redención por el objeto.

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 parisienses», 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 exactamente 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: Escucho su tono de voz un poco irónico y melancólico y recuerdo a Albert Wolf cuando, en 1876, al salir de un salón impresionista, dijo: «Vengo de una exposición que, dicen, es de arte».

Yo pienso que las vanguardias de principios de siglo se han instalado como padeciendo una especie de *repeat* sin pausa, a fuerza de tanto autoimitarse nos permiten disfrutar de una «no interpretación», (ni siquiera las podemos ver como en el arte figurativo); así podemos «descansan, o experimentar un «no pensar».

¿Por qué en vez de desilusionarse, no aprendemos a gozar o a transgozar de la puesta en escena de este arte de la inautenticidad, y recordamos un poco a Pessoa cuando decía que bastante metafísica hay en no pensar nada?

JB: No sé si el goce es algo que se aprenda así. «Aprender a gozar» me resulta un slogan bastante extraño. El goce es algo que se tiene, aunque depende de lo que usted entienda por ese término. Se puede oponer el goce al placer. Lo que falta hoy día es placer, porque goce hay por todas partes; con el placer en cambio pasa algo diferente. La melancolía es goce, por ejemplo, y se vive en la melancolía. Admito que todo lo que digo es melancólico, pero no es nostálgico, lo que es distinto. La nostalgia es el sentido del objeto perdido, es la esperanza de volver a encontrar un estatus del sujeto. Pero la melancolía no tiene esperanza, no es siquiera un duelo; es una situación sin ilusión, pero que puede encontrar su goce en ese efecto perverso del mundo, en esa ilusión

perversa. Pienso que el asunto es así, que la melancolía es una tonalidad del mundo, del estado de cosas, y que la nostalgia es una cualidad subjetiva, una de las formas del sujeto. En mi opinión, la melancolía tiene que ver mucho más con el objeto, con el estado de cosas. De alguna manera, nuestro universo es melancólico, pero esto es una cualidad, hay un goce particular propio de esta cualidad melancólica. No pasa lo mismo con la nostalgia. Hago una diferencia entre las dos y aunque acepto gustoso que se diga que mi análisis es melancólico no acepto que sea nostálgico.

No estoy tan seguro, evidentemente, de que todo esto pueda generalizarse. Digo que el mundo es melancólico porque es ilusión, porque no tiene sentido, y esta ausencia de sentido es melancólica, cosa que no implica ni la tristeza ni la depresión, que son categorías psicológicas.

La melancolía es la propia inmanencia del mundo y la ausencia de sentido aun en las apariencias. Nietzsche habla de las apariencias en este sentido: toda nuestra estética ya no es precisamente un juego de apariencias. Para Nietzsche, el arte es una estrategia de las apariencias (la más sutil, por cierto). Ahora bien, las apariencias no tienen sentido; son apariencias en la medida en que no tienen sentido, y lo que no tiene sentido es melancólico, aunque no nostálgico porque nunca hubo sentido y no se puede por tanto tratar de encontrarlo de nuevo. Es simplemente melancólico porque no tiene sentido.

Si se intenta lúcidamente manejar las apariencias y hasta darles todo el encanto de la apariencia sin darles un sentido, sin pasar por el sentido, ello constituye una operación, no sé si «bella» o estética, pero una operación que tiene encanto, que tiene seducción. Allí precisamente está la seducción, y no necesariamente en el arte moderno, que parece más bien depresivo.

La melancolía es una tonalidad, una cualidad, y es posible encontrarla en las cosas porque está, según pienso, en las cosas. Aquí se vuelve a encontrar un poco la oposición entre el sujeto y el objeto, pero el sujeto, desgraciadamente, alienado como está, es nostálgico. La noción misma de sujeto está constituida por la noción de falta, de objeto perdido, y por consiguiente es necesariamente nostálgica. El objeto, en cambio, no tiene nostalgia, no tiene deseo, no tiene, desde luego, objeto perdido y no echa de menos al sujeto.

Cuando digo «el objeto», me refiero a las apariencias, al mundo tal como es en su inmanencia. Éste tiene una tonalidad casi musical, melancólica, debida al hecho de que es ilusión, de que no tienen sentido.

P: Quisiera hacerle dos preguntas. La primera tiene que ver con ese «devenir de la nada»; o sea, si se pierde el objeto de estudio, que es el otro, como dijo anteriormente, ¿no cree que representa una ruptura epistemológica en el conocimiento antropológico? La antropología como ciencia luchó para establecer su objeto de estudio, su método. Ahora, en este posmodernismo, ¿qué va a ser de ella? ¿Asistimos a su muerte?

Segunda pregunta: ¿No cree usted que el posmodernismo no es más que un ilusionismo que justificaría a un Hermano Mayor, a una década de 1984?

JB: Respondo la pregunta sobre la antropología. La del posmodernismo la dejé de lado.

Sí, para la antropología se plantea un gran problema. Es sabido que desde hace tiempo la antropología se ha convertido en una disciplina relativamente de laboratorio, que el «otro», el primitivo, el salvaje, ya no lo es y, además, nadie va a verlo. Hoy se hace antropología en el laboratorio, se hace antropología estructural y muy pronto se hará en realidad virtual y ya no se necesitará al salvaje pues se le tendrá dentro del casco. La antropología entonces, como muchas otras cosas, está destinada, en efecto, a idealizarse y a la postre a virtualizarse en cierto modo: ya no va a necesitar al otro pues lo «producirá». Estamos dentro de un sistema artificial del otro. Hay una pérdida real de la alteridad y para compensarla hay una producción perpetua, incesante, de otro, como, por ejemplo, en la comunicación.

La antropología hoy está condenada a un otro que ha desaparecido, o casi, y a cuya desaparición, por cierto, contribuyó mucho. Allí está la paradoja y es siempre la misma: se pone fin al objeto, se extermina al objeto y luego se le recrea artificialmente, porque ahora es posible fabricarlo, controlarlo. Es nuestro destino. Pero hay quizá una razón más de fondo que la relación con el otro. La frontera entre lo humano y lo inhumano desaparece más y más al desaparecer la definición, la determinación de lo humano por todo el trabajo que hoy se lleva a cabo en el campo de la genética, de la biología. Biológica, genéticamente, ya no se sabe dónde comienza el hombre ni dónde termina, compartimos 95% de nuestros genes con los monos y aun 85% con los ratones. Con el progreso de la genética va desapareciendo la figura de lo humano, su definición en términos de trascendencia, de subjetividad. Es obvio que, si desaparece la frontera entre lo humano y lo inhumano, desaparece la antropología.

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 situé 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.

P: ¿Es cierto que estuvo paseando por los barrios de Caracas? ¿Cuál fue su impresión?

JB: Quiero decirles algo: prefiero las zonas marginales de Caracas a sus zonas artísticas. Y me pasa lo mismo en Nueva York: durante años visité esa ciudad y nunca entré en un museo porque lo que me interesa es la ciudad, Nueva York, y no lo que pueda haber allí de vestigios estéticos, sagrados, encerrados en un museo. Esto no quiere decir que carezcan de valor, pero si se me pregunta por mi preferencia silvestre debo decir que prefiero lo marginal, lo silvestre, antes que lo que está de antemano dedicado a la admiración colectiva.