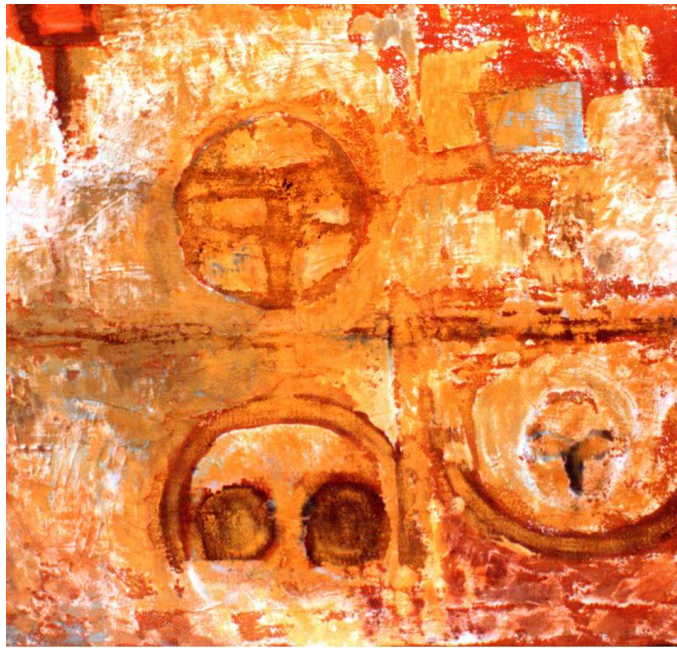


LOS DISCURSOS PELIGROSOS

EDITORIAL

(Factoría no-económica de herramientas críticas)

www.pedrogarciaolivoliteratura.com



ofrece

JEAN BAUDRILLARD

Andy Warhol: el esnobismo maquinal

ANDY WARHOL: EL SNOBISMO MAQUINAL

JEAN BAUDRILLARD

Existe una extrema dificultad para hablar de Warhol porque, en el fondo, no hay nada que decir, y porque, además, esto mismo lo dijo ya, a lo largo de sus entrevistas y su diario, sin retóricas, sin ironías y sin exégesis, el propio Warhol. A los comentaristas, si les queda algo por hacer, es repetir en sustancia que no ha nada que decir. O decirlo, en todo caso, de una manera inútilmente complicada. Porque solo Warhol puede refractar la insignificancia de sus imágenes, de sus gestos y de sus hechos mediante la insignificancia de su discurso; y eso lo ha hecho maravillosamente bien.

Teniendo esto en cuenta, no importa ya que luz se proyecte sobre el objeto Warhol, sobre el efecto Warhol, porque siempre persistirá un resto definitivamente enigmático, que lo excluye del paradigma del arte y de la historia del arte.

El enigma es siempre el de un objeto que se ofrece con una transparencia total y que, en consecuencia, no se deja naturalizar por el discurso crítico o estético. El enigma es el de un objeto superficial y artificial, un artefacto que consigue preservar su artificialidad (y bien sabido es que lo artificial en el arte es precisamente lo que se opone a la crítica de arte). Todos los artefactos modernos, industriales, rostro de Marylin o lata de Campbell o silla eléctrica, tienden a convertirse ante el espectador en naturales: hasta tal punto son banales. Ahora bien, el misterio de estos artefactos de Warhol, tanto como el misterio de su gloria, rebajada estúpidamente a un efecto de moda o de publicidad, no posee otro secreto que la artificialidad pura. La artificialidad que se desprende de toda significación natural, sensual, para adquirir una intensidad espectral, vacía de sentido, como es la del fetiche.

El aura de Warhol es la del simulacro incondicional. Para mí, Warhol es un mutante.

El domino de los artefactos sobrepasa en general ampliamente el reino del arte. El reino del arte y de la estética es el de una gestión convencional de la ilusión, el territorio de una convención que circunscribe los fenómenos delirantes de la ilusión: que cerca la

ilusión en cuanto fenómeno extremo. La estética brinda al sujeto un cierto dominio sobre el orden del mundo, le ofrece una forma de sublimación de la ilusión total del mundo que de otro modo nos aniquilaría. Sobre esta ilusión total del mundo, otras culturas han aceptado su crueldad y han tratado de afrontarla mediante equilibrio sacrificiales, Pero nuestras culturas, las culturas modernas, ya no creen en esta ilusión del mundo sino en su realidad (lo que sin dada es la última de las ilusiones), y han escogido atemperar los estragos de la ilusión mediante la forma cultivada, dócil, del simulacro que es la forma estética.

Tal forma estética posee, por su parte, toda una historia, mientras que la ilusión no cuenta con nada de eso. Pero porque la forma estética tiene una historia, no alberga más que un tiempo y es posiblemente ahora, cuando asistimos al desvanecimiento de esa historia, al desvanecimiento de esa forma restringida y convencional (el fin de la forma estética del simulacro en provecho del simulacro incondicional), cuando podemos reencontrarnos definitivamente con la escena primitiva de la ilusión, las fantasmagorías inhumanas de todas las culturas anteriores a la nuestra, previas a la emergencia de la estética.

En mi opinión, Warhol es la ilustración de este simulacro incondicional, contra la regla del juego del arte y, por lo lento, contra la convención estética de nuestra cultura.

Warhol es el primero que introduce al mundo del fetichismo moderno al fetichismo transestético al de una imagen sin calidad y de una presencia sin deseo.

El fetiche, el objeto fetiche, bien se sabe, no tiene valor; o mejor: posee un valor absoluto, independiente del juicio de valor. Vive del éxtasis del valor. Cada imagen de Warhol es así a la vez insignificante y de un valor absoluto; se trata de una figure que ha eliminado todo deseo trascendente y sólo ha reservado sitio para la inmanencia de la imagen. Es, en este sentido, artificial. Porque lo natural en el arte es que exista un sujeto pare expresarse, un sujeto encargado de transformar el mundo real en su imagen. Pero, un momento: las imágenes de Warhol no son banales porque supuestamente reflejan un mundo banal, sino porque son resultado de la ausencia de toda pretensión de interpretación por parte del sujeto. Son, diríamos, resultado de la elevación de la imagen a la figuración pura; figuración sin transfiguración.

En la visión mística, la iluminación del menor detalle proviene de la intuición divina que lo esclarece, llega desde el presentimiento de una trascendencia que lo habita. Pare nosotros, al contrario, la exactitud desconcertante del mundo está provocada por el presentimiento de una esencia en fuga, de una verdad que ya no está. Aquella exactitud que nos asombra es efecto de una percepción minuciosa del simulacro y más precisamente, del simulacro mediático a industrial. Tal es Warhol y su hipóstasis serial de la imagen, de la forma pura y vacía de la imagen, de su iconografía extática a insignificante. Y esta es, a la vez, nuestra nueva mística y la antimística absoluta, en el sentido en que cede detalle respecto al mundo, cede imagen, guarda su carácter iniciático, pero iniciático de nada.

Esta transmisión fetichista de los signos y de las imágenes es la que separa a Warhol de Duchamp y de todos sus predecesores en la revolución moderna del arte. Porque Duchamp, Dada, los surrealistas y todos los que han trabajado en reconstruir la representación y en hacer estallar la obra de arte, todos forman parte todavía de una vanguardia y proceden de una a otra manera de la utopía crítica.

Warhol, no pertenece ya a ninguna vanguardia ni a ninguna utopía. Y si rinde cuentas a la utopía, lo hace porque en lugar de situarla, como los otros, al amparo de un tiempo diferido, él se instala directamente en el corazón de la utopía, es decir, en el corazón de ninguna parte. Él se identifica con esta "ninguna parte" que es la definición de la utopía, y es él, a la vez, ese lugar nulo -es así como traspasa todo el espacio de la vanguardia para ir allá donde ésta quería ir; es decir, a ninguna parte -. Pero mientras ella se reservaba la inversión del arte y de la estética, él quema las etapas y consume de un golpe el ciclo de la estética. Es de este modo como nos libera al fin del arte y de su utopía crítica.

*El arte moderno había ido ya bastante lejos en la desconstrucción de su objeto, pero es Warhol quien ha ido más lejos en la reducción del sujeto del arte, en la anulación del artista. Es él quien ha llevado a sus mayores consecuencias la desinvertidura del acto creador. Se centra aquí, podría decirse, su esnobismo, pero es un esnobismo que nos alivia de toda la afectación del arte. Precisamente porque es un esnobismo maquinal. Picabia, Duchamp, por ejemplo, introducen la máquina en el cuadro o en el mecanismo de la pintura, pero la máquina se encuentra todavía allí como mecanicidad surrealista; en el fondo, por tanto, como función crítica (incluso el *readymade**

responde todavía a esto) no como maquinalidad. Warhol, por el contrario, se identifica pura y simplemente con lo maquinal tal como se ha identificado con el "ninguna parte" de la utopía a fin de propagarla y de propagarse él mismo como realidad automática del mundo moderno.

He aquí el verdadero esnobismo: lo maquinal integrado. Y es esto lo que confiere a sus imágenes una potencia contagiosa, mientras en los otros artistas, incluso cuando subrayan la mecánica de la banalidad, sus obras continúan siendo objetos singulares. En tanto estos artistas no se han convertido en auténticas máquinas, en auténticos esnobs, no son más que artistas. Sus obras se sitúan a medio camino del artificio; del artefacto incondicional. Han perdido, ellos también, el secreto de la representación pero no extraen las consecuencias de esa especie de suicidio que el esnobismo maquinal implica.

Con Warhol se cumple la pretensión minimal del ser, la estrategia minimal de los fines y de los medios.

LA NADA ES PERFECTA PORQUE NO SE OPONE A NADA

Todo en Warhol es ficticio: el objeto es ficticio porque ya no pertenece al sujeto sino sólo al deseo del objeto. La imagen es ficticia porque no se corresponde con una exigencia estética, sino con el único *deseo de imagen* (y las imágenes de Warhol se desean y se engendran las unas a las otras porque no existe otro destino para la imagen que la imagen). *Carecen de significación propia ya no están alienadas*. En este sentido, *el estadio del fetichismo, el estadio del simulacro incondicional, constituye un nivel ulterior, superior al de la alienación; nos libera de la alienación*. Warhol es así el primer artista desalienado, *transportado al estadio del fetichismo radical*.

Después de la lógica revolucionaria de la alienación, la lógica fetichista del simulacro, la lógica radical del fetichismo. Es Warhol el primero que encarna esta mutación formal de las imágenes. Es esto lo que le ha valido una forma particular de fascinación que no arrastra más que al fetiche, un aura fetichista que se aúna a la singularidad del vacío.

Los fetiches tienen vida propia. Comunican entre ellos según la omnipotencia del pensamiento; con la rapidez del sueño. Mientras que los signos mantienen entre ellos una relación diferida, diferencial, los fetiches (las imágenes, los objetos fetiches) desarrollan una

inmediata reacción en cadena. Y esto es así porque ellos poseen una sustancia mental indiferente tal como se comprueba en el fetichismo de los objetos de moda, cuya transmisión es irreal a instantánea debido a su falta de sentido. Las ideas mismas pueden gozar de este modo de transmisión irreal e instantánea: basta fetichizarlas.

En este estadio de maquinación, de automaquinación que es el esnobismo de Warhol, no se produce crisis ni espacio crítico, sino *un espacio paradógico*. El espacio crítico es el de la presencia respectiva del sujeto y del objeto, del artista y del mundo; todo ello en la perspectiva de una transformación del mundo gobernada por la potencia simbólica. El espacio paradógico surge, por el contrario, de una fuga respectiva del sujeto y del objeto hacia alguna cosa mucho más enigmática. Para hacerse una idea, puede pensarse en la situación actual de las ciencias más avanzadas donde la objetividad del objeto y la posición crítica del sujeto (la del saber) desaparecen simultáneamente y donde la única realidad del sujeto se ciña a sus huellas sobre una pantalla de cálculo.

Este espacio nuevo de la incertidumbre en las ciencias es también un espacio paradógico. Donde este ángulo se debe analizar a Warhol y, sin duda, también la paradoja de todo el arte actual. No existe un universo real tras sus imágenes, como tampoco lo hay detrás de las pantallas que reflejan las trayectorias de las partículas -no hay sujeto Warhol detrás del efecto Warhol -. Existe una superficie de aparición, de figuración, una superficie virtual que, en el estado actual de las cosas, es lo más original que puede obtenerse (¿lo más "verdadero") tanto en materia de ciencia como en materia de arte (¿no existe quizá otro arte, ni existe acaso otra ciencia que una ciencia paradógica?). El estatus virtual, incierto, paradógico de la imagen es hoy su estatus ideal, como el estatus del objeto sobre la pantalla de la ciencia. (El arte y la ciencia, se quiera o no, se han convertido en pantallas).

Es preciso terminar pues con el juicio de intenciones que se hace desde decenas de años al Pop Art y a Warhol. La inacabable discusión ideológica sobre su valor crítico o no crítico, sobre su complicidad con el sistema de los medios o con el sistema capitalista, etc. Es indudable que no existe denuncia en el universo que Warhol puesto que no existe siquiera enunciado propiamente hablando. Es, sin embargo, esto lo que le otorga su fuerza.

Es preservando esta indiferencia de las imágenes respecto al mundo como se protege, paradójicamente su virulencia y su intensidad.

Paradoja de una imagen sin objeto a la que le falta además el imaginario del sujeto.

Esta es la razón por la que Warhol no forma parte de la historia del arte y forma parte de la historia del mundo, simplemente -de nuestro mundo -. No representa nuestro mundo; es un simple fragmento de ese mundo, un fragmento en estado puro.

Conclusión. Se puede en ocasiones apreciar la belleza, o despreciar. la nulidad de éste o de aquél lienzo de Warhol. La belleza se encuentra por todas partes y también en él, de alguna manera, de un primer vistazo. Pero lo esencial para mí es la evidencia de la máquina Warhol, de esta extraordinaria máquina de filtrar el mundo en su evidencia material.

(Conferencia pronunciada en el Centro Pompidou el 10 de septiembre de 1990)