

## El arte de perder el tiempo

Joëlle Mesnil

Psicóloga clínica (Université Paris VII Denis Diderot). Filósofa (Université Paris X Nanterre). [www.jmesnil5.blogspot.com](http://www.jmesnil5.blogspot.com)

Traducido del francés por Pablo Posada Varela

### *Advertencia preliminar :*

*Me pareció entonces, y me sigue pareciendo a día de hoy, que los debates sobre el arte contemporáneo empiezan siempre con mal pie, es decir preocupantemente desencaminados merced a una ausencia de rigor que hace toda discusión vire, muy rápido, hacia polémicas estériles a raíz de un defecto de elaboración de los conceptos implícitamente movilizados en las discusiones. Este artículo\* albergaba para mí la ambición de presentar una vía inédita, inspirada por cierta orientación contemporánea de la fenomenología que permitía, a mi entender, rechazar una posición no crítica evitando, a la vez, una posición opuesta y sistemáticamente tildada de “reaccionaria”.*

### **Nominalismo pictórico**

“Nominalismo pictórico” es una expresión empleada por Duchamp en 1914 y que retoma Thierry De Duve para dar título a la obra que publica en 1984. La expresión ha terminado por volverse banal, sobre todo para los satisfechos valedores del arte contemporáneo. En la revista *Esprit* de julio-agosto 1991, Jean Molino subraya el vínculo de lo “cualquiera” con la concepción “nominalista” del arte.

Pero ¡ojo! ¡Hay nominalismos y nominalismos!

El nominalismo que, en la Edad Media, estaba gobernado por un principio de economía ontológico ha entrado, desde algunos decenios ya, en su fase exuberante: contra lo que la célebre navaja de Occam propugnaba, el nominalismo de nuevo cuño ¡multiplica las entidades! De ahí que el término haya adquirido tintes peyorativos. A partir de ahora, el nominalista, lejos de rastrear aquellos nombres que no remitiendo a nada real entronizan en el ser quimeras sin consistencia, decreta que tal cosa existe *por el simple hecho* de haberla nombrado.

Así ocurre con el arte contemporáneo, el que se reconoce como *arte* al ser llamado “*arte*” por el mundo del *arte* (las instituciones culturales, los museos etc...). En este sentido, la concepción auto-declarativa del arte, uno de cuyos más ilustres representantes es George

---

\* La advertencia preliminar se refiere pues al siguiente artículo, que traducimos aquí : Mesnil(J). « L’art de perdre son temps », in Flux News, Trimestriel d’actualité d’art contemporain, Juillet 2005.

Dickie, constituye un verdadero paradigma para toda definición del arte contemporáneo, de la que incluso un Nelson Goodman, que, con todo, aún sigue siendo un nominalista “económico”, se desmarcaría. Nominalista exuberante es, por caso, Donald Judd para quien “si algo es llamado arte, es arte”<sup>1</sup>

### Una arte que no es “para nada arte”

En este contexto nominalista que hemos definido, el debate arte figurativo / no figurativo ha cedido su lugar a la confrontación entre un arte que es arte y un arte que, por retomar una vez más una expresión de M.Duchamp<sup>2</sup> no es “para nada arte [*pas d'art*]”. No todos los detractores del arte auto-declarado son horribles reaccionarios y en dicho contexto, la pregunta “qué es el arte”, lejos de ser retrógrada o carroza, se ha de plantear, ahora, más que nunca<sup>3</sup>. Precisamente desde el momento en que rechazamos la noción y la realidad del arte contemporáneo declarado como tal por las instituciones culturales, ¿según qué criterios juzgaremos que tal o cual objeto o proceso es arte y no “para nada arte”?

Así planteada, la pregunta parece exigir una respuesta en términos de ontología e incluso de esencia; respuesta a la fuerza rechazada por un nominalismo exuberante. En este sentido, es lógico que T. De Duve, el autor de “Nominalismo pictural” le reproche a Clément Greenberg el oponer a Duchamp una concepción ontológica de la pintura.

No obstante, la respuesta esencialista será asimismo rechazada por numerosos “realistas”. Terminó de convencerme de ello una discusión reciente con el crítico de arte, acérrimo defensor del realismo, Francis Parent. En este último caso, el realista no se opone ya tanto al nominalista cuanto al idealista.

La reducción de la pregunta “¿Cómo distinguir lo que es arte de lo que no es arte?” a una cuestión de ontología es, ciertamente, lo que convendría poner en duda. Quizá hayamos de buscar criterios distintivos que no sean definibles en términos de ontología o de esencia.

Puede sorprender que C.Greenberg, hace ya medio siglo (en 1962), haya elevado contra la crítica francesa el reproche de “retórica existencialista y fenomenológica” pues en esta época la fenomenología, incluso la francesa, era ampliamente heideggeriana; en

<sup>1</sup> cit :Chalumeau ; « Où va l'art contemporain ? » p 198.

<sup>2</sup> Duchamp(M) ; *Duchamp du signe*.

<sup>3</sup> Cf. Art 21, febrero 2005 : « Qu'est ce que l'art ? Les réponses de la philosophie analytique », pp 46-53.

resumidas cuentas, su principal preocupación era precisamente de índole ontológica. Era, por encima de todo, un pensar del ser y se imponía salir del olvido del ser.

El rechazo de C.Greenberg albergaba, en realidad, otras razones que encontramos aún hoy en aquellos que no evocan la fenomenología sino como un espantajo: se trataría de un pensamiento vaporoso. Es, de hecho, un pensamiento que sabe remontar más acá de la lógica de las categorías, más acá, como lo dice un filósofo que no se reclama de dicha corriente, C.Castoriadis, de la lógica conjuntista-identitaria, en definitiva, un pensamiento que excede la partición “simbólica” o, más estrictamente hablando, “semiológica” del mundo.

### **Críticas del signo.**

Sería excesivo pretender que la fenomenología contemporánea se desentiende de las cuestiones de ontología. Importa, sin embargo, saber sacar provecho de las últimas incursiones propiamente ontológicas, allí donde las nociones de proceso, y en particular de temporalización y de espacialización del sentido y de las formas pesan más que aquellas que remiten a una ontología estable. Pudiera ser que determinada fenomenología, a falta de ser mayoritaria, acaso se revelase como la más innovadora, y fuese ¡la que permita un replanteamiento de la pregunta por los criterios distintivos de lo que es arte y lo que no lo es!

Si esta fenomenología, principalmente representada, a día de hoy, por el filósofo belga Marc Richir, así como por Jacques Garelli, o también por Henri Maldiney en una línea de pensamiento abierta por el último Husserl y por Merleau-Ponty, pero también por Gilbert Simondon, es lo aquí nos interesa, ello es porque creo que aporta elementos de argumentación que brillan por su ausencia en otras críticas del nominalismo del arte contemporáneo. Pienso, en particular, en la de J.Baudrillard. Al mismo tiempo, resulta fructífero confrontar el punto de vista fenomenológico “no esencialista”, “no simbólico” (en el sentido en que las entidades que pone de manifiesto son impensables según las particiones de las unidades lingüísticas) y el de Baudrillard, y he aquí el porqué: ambas han llevado a cabo una crítica de la “forma-signo” que parece ser un buen punto de arranque para tomar a la vez el contra-pié del nominalismo artístico, y para esbozar la definición de criterios distintivos que permitan concebir un arte contemporáneo o, digamos, un arte de hoy que no se entregue al nominalismo.

A primera vista, puede parecer paradójico o, cuando menos, fuera de lugar, referirse, para abordar una crítica del arte contemporáneo, a un tipo de aproximación que,

sencillamente, ¿no se ha pronunciado sobre el particular! Y digno de ser reseñado es que, en su mayoría, la fenomenología, que tanto interés ha prestado al arte moderno, permanece muda ante el arte contemporáneo.

Por lo demás, no podemos por menos de constatar, con pesar, que Baudrillard, que nos había acostumbrado a un mayor rigor conceptual en la época de “Para una crítica de la economía política del signo”, no se expone ya a consideraciones teóricas cuando declara, en “El complot del arte”, su ya célebre artículo de *Libération* publicado en 1996: “el arte contemporáneo es una nulidad”. Una vuelta a sus textos anteriores puede revelarse saludable, pero también éstos sufren de paradojas que, cuando desentrañamos sus términos, permiten comprender que el filósofo pueda, a la vez, *elegir* o *preferir*, es decir, sencillamente tomar partido (el arte contemporáneo es una nulidad ¡hacía falta decirlo!), pero también carecer de argumentos, a falta de los cuales su posición corre el riesgo de ser confundida con los simples reaccionarios a los que estas ideas de Baudrillard confortaron.

De hecho, si adoptamos la protesta “afectiva” y no argumentada de Baudrillard y luego le planteamos la pregunta a la fenomenología “dinámica” que, por otro lado, nada dice del arte contemporáneo, parecería que encontramos lo que buscábamos: nociones que nos permiten argumentar el rechazo del arte auto-declarado y de sentar las bases de los criterios discriminantes que permitan juzgar que tal o cual objeto o tal o cual proceso pertenecen, efectivamente, al arte.

He ahí por qué merece la pena leer, al mismo tiempo que al primer Baudrillard, al segundo y, junto a todo ello, algunos textos de la fenomenología contemporánea.

### **Las paradojas de la crítica contemporánea**

Una de las principales dificultades de la postura crítica a día de hoy, incluso más allá del caso particular del arte, reside en la coexistencia de dos corrientes, una de las cuales cree aún en la autenticidad, mientras que la otra realiza una crítica acérrima de semejante creencia. Algunos autores oscilan, paradójicamente, de una posición a otra. Tal es el caso de J. Baudrillard.

Si la posición del autor de *El pacto de la lucidez* se ha vuelto problemática, es por haberse acercado, sobre todo desde el principio de los años ochenta, a la corriente posmoderna cuyos fundamentos socavaba en sus primeros trabajos.

Efectivamente, en sus primeros textos, Baudrillard propone una crítica argumentada de lo que llama “reducción semiológica de lo simbólico”, reducción de la vida entera a una “forma-signo”. Crítica de la posición que propende a sostener que no hay ya más que lenguaje, de resultados de lo cual la substancia de lo real desaparece.

Más adelante, a partir de *La simulación*, adopta una postura ecléctica donde la radicalidad de la crítica se desvanece. No sólo el fin de lo real y el del sentido no son ya, para él, objeto de un rechazo sistemático, sino que, además, los celebra o consagra dedicándoles, en ocasiones, sentidos aplausos.

¡No podemos, sin incurrir en grave inconsecuencia, entusiasrnos con aquello mismo que denunciábamos!

¿Podría deducirse de ello que Baudrillard ha cambiado de posición? Lo cierto es que no es el caso: en rigor, yuxtapone dos posiciones excluyentes. Crítica de la de-simbolización y entusiasmo por la erradicación de la diferencia entre lo imaginario y lo real...

Bien es cierto que, a propósito de la afirmación “el arte contemporáneo es una nulidad” el propio Baudrillard aduce: “mi texto refleja un humor...”; reconoce él mismo sus contradicciones, así como el hecho de haber redactado apresuradamente “El complot del arte”, y que tantas reacciones suscitó.

Con todo y con ello, el principal problema, la fuente de todos los malentendidos ulteriores, quizá proceda del hecho de que incluso en *Pour une critique...* la posición de Baudrillard es clara sobre lo que rechaza (la pérdida de lo real, la del sentido), pero no así sobre la definición de las nociones que su análisis convoca.

Desde *Le système des objets* y *La société de consommation*, denuncia la prevalencia de los valores organizativos, la sistematicidad, la objetivación de todas las relaciones. Sin embargo, cuando escribe: “el proyecto vivido de una sociedad tecnicista es la puesta en duda de la idea misma de génesis, es la omisión de los orígenes, del *sentido dado y de las esencias...* es la idea de un mundo no ya dado sino producido, dominado, manipulado...”<sup>4</sup>, se da uno cuenta de que la autenticidad está situada del lado de la esencia, del lado de un sentido dado, lo cual conducirá al autor a abandonar dichas ideas más adelante y así a renunciar a la autenticidad, asimilada a aquéllas con demasiada premura.

---

<sup>4</sup> Baudrillard(J) ; *Le système des objets*. París ; Gallimard, 1969, Bibliothèque Médiation, Denoël-Gonthier, p. 35 (el subrayado es mío).

*Pour une critique...* marca un giro en el pensamiento de Baudrillard ; surgen entonces ideas que parecen contradecir las que defendía en *La société de consommation*. Me centraré en las que se refieren al sentido y la referencia.

Baudrillard insiste en la idea de que la ideología no reside en contenidos sino en una forma, la “forma-signo”. Pero mantiene la convicción de que, como ideología, oculta algo real; ahora bien, la naturaleza de esta realidad es lo difícil de captar. En *La société de consommation*, se siente autorizado para hablar, sin ambages, de pseudo-realidad ; en *Pour une critique...*, denuncia “el idealismo del referente”<sup>5</sup> y precisa que “el referente... no es sino la extrapolación al mundo de las cosas (...) de la partición instaurada por la lógica del signo”<sup>6</sup> : de tal suerte que no sabemos ya lo que la forma-signo termina ocultando.

Si el referente no es más que un simulacro, ¿qué realidad puede oponerse aún al movimiento de desimbolización en tanto que pérdida tanto del sentido como también de la referencia?

Baudrillard pretende operar una crítica de la forma-signo al tiempo que defiende la idea de una realidad cuyo acceso se vuelve imposible. Concibe, no obstante, eso real como efecto de lenguaje, de tal suerte que su pensamiento se encierra en una paradoja que marcará, a partir de entonces, todos sus textos.

Si toda realidad es un “efecto de lenguaje”, la noción misma de instancia crítica capaz de limitarlos se vuelve, efectivamente, impensable.

A pesar de su inmenso aporte a una reflexión sobre la desimbolización que parece marcar la cultura contemporánea, el pensamiento de Baudrillard adolece de lo que los sociólogos L.Boltanski y E.Chiapello han denunciado con claridad en *Le nouvel esprit du capitalisme* : “la aporía que consiste en denunciar, con la mayor de las radicalidades, la pérdida de toda realidad ‘auténtica’, socavando, a la vez, la posición normativa e incluso cognitiva desde la cual cabe plantear una denuncia tal. Si todo, sin excepción alguna, no es sino construcción, código, espectáculo o simulacro ¿desde qué posición de exterioridad puede el crítico denunciar una ilusión que hace cuerpo con la totalidad de lo existente?”<sup>7</sup>

Otro tanto sucede en el caso del sentido: en *Simulacres et simulations* , obra que, a buen seguro, marca el giro más radical en su pensamiento, Baudrillard afirma que estamos en

<sup>5</sup> Baudrillard(J) ; *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris ; Gallimard, 1972, coll TEL, p. 195.

<sup>6</sup> Ibid, p 188.

<sup>7</sup> Boltanski y Chiapello ; *Le nouvel esprit du capitalisme*, Gallimard, 1999, p551-552.

un universo en el que hay cada vez menos sentido, pero para, al punto, añadir que tan sólo el idealismo nos vincula con el sentido. Eso mismo es lo que todavía a día de hoy sostiene; pero en ese caso ¿desde qué posición normativa puede seguir sancionando como “nulidad” al arte contemporáneo? Diríamos que el fracaso de la simbolización, que el pensador denunciaba en sus primeras obras, termina por extenderse hasta los procesos mismos de pensamiento ¡que le permiten teorizar todo lo anterior!

Si esta evolución puede resultar inquietante, es porque no permite ya lo que constituye, sin embargo, la intrínseca vocación de un pensamiento crítico digno de este nombre, la de fundar desde el ámbito teórico una revuelta que tenga por todo anclaje el de la sensibilidad estética.

Continúa movilizándolo implícitamente una creencia que le permite afirmar que el arte contemporáneo es una nulidad, apoyándose, al mismo tiempo, sobre conceptos que le impiden proveer una argumentación que terminaría imponiéndose a la convicción.

### ¿Lo real? ¿Qué real ?

Hay un concepto crucial, organizador, que sostiene las tomas de posición de Baudrillard desde los años 70 hasta hoy, pero que, en su obra, no encontramos ni nombrado ni pensado: el de una realidad que no sería ni efecto de lenguaje, ni ilusión referencial.

Y, a pesar de todo, también ahí da la cara eso real fuera de concepto cuando nos dice lo que, a su entender, es el arte, el “verdadero arte”: “el arte es una *forma*”, irreductible al valor. Piensa Baudrillard que el artista debe “encontrar este punto *de aparición de la forma*”<sup>8</sup>, y ello con más razón a día de hoy, en que los sistemas de signos tienden a prevalecer y a ocupar el lugar de lo real. Baudrillard denuncia también “la corrupción del arte por el espíritu de objetividad”<sup>9</sup>. Todo ello le acerca, claro está, a Paul Virilio, para quien, todavía, “la pregunta que se plantea es la de encontrar el contacto”, la “recristalización del cuerpo y del mundo”<sup>10</sup>: Virilio no se dice filósofo, ahora bien, cuando con no poca lucidez denuncia la desrealización contemporánea del espacio y del tiempo, la “destemporalización” del tiempo, ¿no nos remite a Husserl y a Merleau Ponty?

<sup>8</sup> La cursiva es mía.

<sup>9</sup> Baudrillard(J) ; Entrevues à propos du “ complot de l’art ”, p 43.

<sup>10</sup> Virilio(P) ; *Cybermonde la politique du pire*, Textuel, 2001, p49.

Un arte que fuera arte debería pues anclarse en una dimensión pre-objetual, lugar de nacimiento de formas irreducibles a signos. Esta dimensión, estas formas, son impensables en términos de un referente concebido como “efecto de lenguaje”.

Pero Baudrillard no piensa como siente: su sensibilidad le permite marcar la diferencia entre el arte que es arte y el arte que no es “para nada arte”, pero su pensamiento no deja de confundir dos formas irreconciliables de abrirse, un lenguaje, a otra cosa que sí mismo, de tal suerte que no considera esta apertura sino bajo la forma de una remisión a una realidad ya objetivamente constituida. Lo cual la retrotrae fatalmente a la “forma-signo”.

Sin embargo, es chocante constatar que los términos en los cuales evoca el arte que no es “nulidad” le acercan a una posición fenomenológica que, por su lado, también ha emprendido ¡una crítica del signo!

Todo ello parece llevarnos directamente a una pregunta que no dejará de ser incómoda para todos aquellos, numerosos, que han creído poder relegarla a las mazmorras de la historia: la fenomenología más contemporánea, en virtud de su reflexión sobre los procesos de puesta en forma y en sentido, no aborda la especificidad del arte en términos de esencia, sino en relación a la presencia; una presencia de la que se ausentan criterios explícitos; antes bien son dirimentes (de forma reflexionante, nunca determinante) procesos de temporalización y de espacialización de las formas, del ritmo, de anclaje en el cuerpo vivo; pues bien ¿no es esta fenomenología, a día de hoy, una de las aproximaciones filosóficas más capacitadas para ofrecer criterios autorizando un juicio que no dudaremos en calificar de *estético*, permitiendo así separar lo que es del orden del arte de lo que no lo es?

El arte que, a día de hoy, no es “para nada arte” sería pues, bajo dicho patrón estético-reflexionante (y fenomenológico) un arte que no pone en marcha procesos de temporalización y de espacialización de las formas y del sentido, un arte que ha roto las amarras con el cuerpo viviente y vivido. Un arte que, en dos palabras, no *piensa*, a condición de precisar, con Merleau-Ponty, que pensar no puede reducirse a manejar conceptos ya hechos, sino antes bien a encarnar, desde dentro, un sentido.

La fenomenología del arte le ha prestado especial beligerancia al tipo de abstracción llamada “lírica”; de hecho, ha considerado la oposición figurativo/no figurativo como constitutiva de un falso dilema, y se ha dedicado a poner de manifiesto las modalidades de una referencia que excede toda “forma-signo”. Con ello queremos significar que la fenomenología ha abierto la vía al pensamiento de un “referente” que lejos de ser mero efecto



de las particiones inducidas por el signo, se sostiene en una dimensión pre-individual, pre-objetual, pre-semiótica; aquella que algunos no fenomenólogos también han pensado, por ejemplo C.Castoriadis cuando habla del lugar de puesta en marcha de la “imaginación radical”, lugar que precede a toda institución y, por lo tanto, a todo código.

Desde el instante en que rehusamos una definición auto-declarativa o institucional del arte, pero también una definición esencialista ¿acaso no es la presencia de estos procesos de temporalización (de puesta en obra de una diferencia o difiriencia [différance]) y de espacialización a partir del cuerpo vivido lo que, también hoy, convendría rastrear en el arte, y aquello a lo que habría que atender?

Si, como escribe Bernard Stiegler, “el pensamiento es ‘pérdida de tiempo’”<sup>11</sup>, puede que también ese sea el caso, el propósito y hasta el destino del arte.

<sup>11</sup> Stiegler(B) ; *La technique et le temps*, tomo 2, Galilée, 1996, p.113.

