

Caminos en la Era del Vacío. La Pérdida del Valor del Arte (PVA) en los Objetos Virtuales

Robinson Andrés Yandún Inagan

Departamento de Filosofía, Facultad de Ciencias Humanas y Sociales, Universidad del Cauca

Asesor: Dr. Luis Eduardo Duarte Valverde

30 de noviembre de 2021

Notas de Autor

Robinson Andrés Yandún Inagan: <https://orcid.org/0000-0002-9728-1720>,

https://scienti.minciencias.gov.co/cvlac/visualizador/generarCurriculoCv.do?cod_rh=000189588

9

Este trabajo de grado es presentado al departamento de filosofía de la universidad del Cauca como requerimiento para optar el título de pregrado.

La correspondencia relacionada con este trabajo debe ser dirigida a Robinson Andrés Yandún Inagan, departamento de filosofía, universidad del Cauca: Cl 5 #4-70, Popayán, Cauca.

Contacto: robinsonay@unicauca.edu.co

Agradecimientos

Quiero agradecer en este trabajo a las experiencias que considero son los componentes de algo que me mantiene a flote. Experiencias dadas por personas, su espíritu y conocimiento que se hace carne en la palabra y diálogo. Por ello agradezco al espíritu de mi amigo Felipe a sus investigaciones y diálogos a Noris por sus alegres y a la vez negros pensamientos y acontecimientos.

Quiero agradecer a mi asesor Luis Duarte y al profesor Nelson Hurtado, cuya profesionalidad, teoría y pedagogía abrieron la ventana a varias preguntas de lo que me rodea desde el orden estético. Este trabajo no es más que una pequeña profundización de sus enseñanzas.

También, a todas las conductas y expresiones manifiestas en el seno del hogar y familia de mi tío Eleazar y su esposa Isabel, sus hijos y sus nietos, en cuyas relaciones y relatos debajo de este cielo “popayanejo”, tanto me hallo representado. A mi papá Carlos, mi madre Flor y mis hermanos que, estando lejos, tan presente he sentido su ausencia.

Todos los oftalmólogos sabemos que la visión es esencialmente cerebral y que el ojo es solo un instrumento.

Carmen Fernández. (2020). *Cézanne, o la miopía como inspiradora del cubismo.*

Ya no somos espectadores, sino actores de la performance, y cada vez más integrados en su desarrollo. Podíamos afrontar la irrealidad del mundo como espectáculo, pero nos hallamos indefensos ante la extrema realidad de este mundo, ante esta perfección virtual.

Jean Baudrillard. (1996). *El crimen perfecto.*

Caminos en la Era del Vacío. La Pérdida del Valor del Arte (PVA).	4
---	---

Índice

Agradecimientos	2
Introducción	5
1. La Representación y el Fin del Arte Retiniano	9
2. Realización de un Producto Vacío	14
3. ¿Referente Sustituido por la Simulación y/o la Desaparición?	20
Conclusión	25
Bibliografía	26

Introducción

El presente ensayo analiza la pérdida del valor en el arte moderno (en adelante PVA). En este sentido Jean Baudrillard (2012) nos comparte la idea de que los límites de la representación estética pueden orientarse, teniendo en cuenta la difícil condición de abordar un juicio del gusto, a abandonar las ideas tradicionales de la estética misma y desplegar la apuesta de una reflexión en lo social virtual. Establecido en el intercambio simbólico de los objetos descontextualizados como de su provocación irónica para pensar la ausencia del arte y su efecto en lo virtual.

La PVA asume su concepción y origen en las relaciones sociales, las dinámicas culturales abordadas por los valores de intercambio simbólico, en tanto que el arte se comprende en Baudrillard (1984), bajo estas relaciones, como una sola dimensión visible de lo estético. Es decir, los valores del arte en la sociedad están perdidos, dado que en la actualidad todo es arte y así su valor es transparente, invisible.

En ese sentido, “la realidad” son modelos, información y códigos de comportamiento autorreferencial, o, dicho de otra manera, existe una simulación que está constituida por sistemas de signos organizados: ¿estos producen una simulación de la realidad y/o ésta se vuelve vacía por su transparencia? Así, ocurre un “éxtasis de la comunicación” total en las redes de influencia, los no acontecimientos y las imágenes que no dicen nada.

Este ensayo expone y discute la PVA en lo social virtual en Baudrillard (1988), además permite una reflexión y planteamientos estéticos orientados por preguntas como las siguientes: ¿es necesario el arte? ¿Se pueden hacer obras que no sean de arte? ¿la brecha de lo que se considera como arte o la afirmación, todo puede llegar a ser arte, en el arte moderno, puede repercutir en el ámbito de la comunicación? ¿ha llegado en fin de la historia del arte?

Estas indagaciones y análisis dados en los tres apartados ofrecen como punto en común la PVA y parten con algunos argumentos sobre el arte señalados con Gombrich (1995) a manera de base para comprender el desarrollo teórico de la estética. De esta manera se identifica que la PVA en Baudrillard, es caracterizado por los siguientes argumentos que se expondrán de manera evidente en este trabajo: A) intento de realización del acto «creador» del arte como éxtasis del objeto o su misma desaparición para repetir esa desaparición. B) lugar donde los acontecimientos ya no evolucionan y terminan siendo información y se reducen a cero. C) la simulación total en las redes de influencia o donde lo más visible que lo visible, dado por los signos, se vuelve transparente y donde se agotan las formas de diferencia.

De esta manera el autor se basa en problematizar a la estética pensada paradójicamente, fuera de ella misma, es decir, en una simulación que ocupa el lugar de un referente. Esta propuesta está basada en Marcel Duchamp y su obra *la fuente* (1917) porque al observar esta obra o un “mingitorio” expuesto bajo otro contexto como una galería de exposiciones pasa a renovar su significado, este acto de ironía afirmativa o su idea, es una nueva vía de *creación* artística. En ese sentido, Baudrillard (1998) se pregunta si a la sociedad virtual actual le acontece lo mismo que a *La fuente*, señala al respecto el historiador de arte Horrocks (2004):

El famoso “mingitorio” de Marcel Duchamp, sustraído del mundo para convertirse en una obra de arte “ready made”. Del mismo modo un sinnúmero de individuos son sustraídos de sus vidas cotidianas para representar en televisión el drama del sida o sus problemas maritales (p.44).

La sociedad moderna sumergida en un arte total, en donde los acontecimientos se van produciendo uno tras otro y aniquilando en la diferencia, es una notable y posterior característica

a los límites de la representación del arte como de su oscuro panorama de origen histórico para definir una idea estética, así este marco permite interrogar: ¿se puede perfilar una reflexión del mundo, lo virtual social desde la rama estética? ¿es el paradigma de lo virtual y la tecnología una línea investigativa que no puede pensarse en relación a lo humano o separado de lo humano? ¿es una victoria solo de la tecnología?

Los análisis que componen el trabajo de esta tesis, están sustentados en tres apartados. De esta manera, en el primer apartado, se realiza una perspectiva estética en la imposibilidad del juicio del gusto dado en las formas del mecanismo sensible, para generar encuentros teniendo en cuenta los cambios que emergen a partir de Paul Cézanne, «padre del arte moderno» en base a una crítica al arte retiniano y la “*Réalisation*” (producción) del arte, donde el arte representado se pone en cuestión y se “democratiza”.

El segundo apartado muestra cómo la postura del arte conceptual indica una interpretación distinta frente al sentido “natural” del arte, porque se ha colocado en fuerte cuestionamiento, identificada desde la reflexión de la obra de *La Fuente 1917* o “cosa ya hecha” de Marcel Duchamp. Se inician unos planteamientos problemáticos en donde se genera una renovación de la naturaleza del arte a partir de su concepción abstracta, alejándose de lo meramente físico de la obra y asumir una postura mental. También, señalar que el objeto del arte “no cree en su propio deseo (...) no cree que nada le pertenezca en propiedad, y no cultiva ninguna fantasía de reapropiación y de autonomía. No intenta basarse en una naturaleza propia” (Baudrillard, 1984, p.124). En este orden de ideas Baudrillard (2012), asume una interesante interpretación de los ready made de Duchamp. Expone sus argumentos sobre al arte, en donde está “distante” del objeto pero que a la vez parte del mismo, es decir, si todo objeto es

potencialmente creativo, es también “antiarte”. Así, corre una insignificancia e ironía que parte paradójicamente de principios estéticos.

El tercer apartado, refiere a que una vez el arte haya sido forzado a interpretar su propia desaparición, todas las cosas, como en el museo de exposiciones, remiten el mismo criterio de mostrarse y reproducirse de manera seriada como arte y a la vez a volverse transparentes e invisible y su intento. De tal manera, que en el arte ya no existe el misterio, lo oculto y la sorpresa, porque “hasta lo más marginal lo más banal, incluso lo más obsceno, se estatiza, se culturaliza, se museifica. Todo se dice, todo se expresa, todo adquiere fuerza o manera de signo” (Baudrillard, 1991, p.22)

Así, el autor refiere a una interactividad de relaciones en términos simbólicos del “arte” o su valor, en donde en la sociedad contemporánea se ve inmersa en ese abandono, vacío y entrega de estos valores. Baudrillard (2000), señala que la virtualidad permite que las imágenes virtuales (o su valor) se refieran a ellas mismas, o que en el espacio de la comunicación ofrezca a la percepción un exceso de datos en donde quede difícil diferenciar su referente original; teniendo en cuenta que en la virtualidad, las imágenes se auto referencian a sí mismas y se anulan sobre la continuación de una serie de códigos, información, algoritmos que se reproducen, para la verificación de acontecimientos reales o el ocultamiento de la realidad por el simulacro total.

Por otro lado, se tiene en referencia que el pensamiento de Baudrillard (1996), sugiere la presentación de un argumento decadente o pesimista, (como una de entre muchas reflexiones e interpretaciones sobre la filosofía del arte moderno), además, que comparte acercamientos y perspectivas con temas sobre la tecnología y la hipertransparencia de Byung-Chul Han, o La estética de la desaparición de Paul Virilio. Campos de análisis sobre el arte contemporáneo que

dan lugar a varios e interesantes cuestionamientos y encuentros actuales en los que puede profundizar el lector.

1. La Representación y el Fin del Arte Retiniano

Cabe poner en consideración que, si bien este ensayo no aborda los criterios de una historia del arte o su reconocimiento, sí obedece al concepto de la sensibilidad en la época moderna y/o a las condiciones de las sociedades postindustriales (donde se encuentran varias interpretaciones y autores), como punto clave para la interpretación de la PVA en Baudrillard (2012), teniendo en cuenta un cuestionamiento a la estética de la representación o sus límites.

Es decir, se presentará un punto de quiebre donde se sienta la base del arte moderno en comparación a versiones “tradicionales” como por ejemplo el realismo del arte en Botticelli caracterizado por su correspondencia entre creación y realidad social (figura 1)¹. Dado que la PVA surge en parte como una postura de análisis estético y social frente al planteamiento abordado en parte por Kant (1970) sobre la incapacidad de abordar un juicio del gusto². Así, estas investigaciones realizadas por Baudrillard, consisten de alguna manera en cuestionar algunas ideas sobre el posible lugar del arte en el área de lo tecnológico y social.

Entonces es la influencia del conocimiento experimental y descubrimientos científicos del siglo XIX los que generan algunos cambios de comprender la naturaleza del arte. De esta

¹ Tomo la obra señalada como un referente de la representación del arte por la expresión de hechos considerados convencionalmente importantes desde el orden social y religioso, en este caso, personalidades de la familia Médici, como principal característica del arte realista.

² Refiero al planteamiento de Kant en *Critica de la facultad de juzgar* (1970) solamente al problema sobre la indeterminación de las ideas estéticas o que su búsqueda conlleva a que ningún concepto determinado sea adecuado, el autor se refiere a ellas como: “una multitud de representaciones emparentadas, las cuales dan qué pensar más de lo que se puede expresar en un concepto determinado mediante palabras” (p.259).

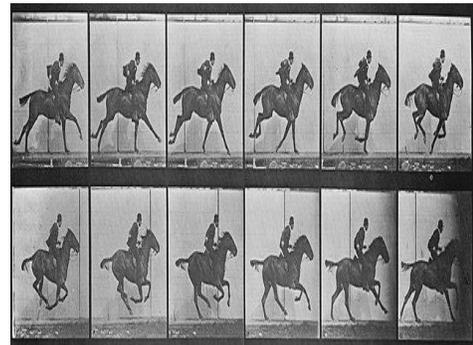
manera, por ejemplo, el inventor Joseph Nicéphore Niépce, ejerció varias pruebas con sustancias químicas que interaccionan o se estimulan de modo particular con la luz sobre placas de peltre y posteriormente, logro fijar parcialmente una imagen, sobre un material de lámina cubierta de cloruro de plata. Este proceso emprendido en 1826 dio como resultado una primera imagen heliográfica (posteriormente fotográfica) que el físico y científico francés denominó como *procedimiento de reproducción de imágenes*.

Es el proceso heliográfico y su reproducción mecánica, el que genera gran contraposición a la forma de representar el medio social y aparente del arte realista y cuestiona tanto su concepción de su técnica, como el tiempo que se emplea en hacer una obra, de esta manera señala Gombrich en *La historia del arte* (1995) frente al estilo realista de expresión: “cuando la cámara fotográfica se perfeccionó lo suficiente como para poder tomar instantáneas de caballos en plena carrera, quedó demostrado que tanto los pintores como su público se habían equivocado por entero” (p. 28).

De modo particular es Gombrich mediante esa sentencia quien permite denotar las falencias del arte de la representación y que la experimentación científica demuestra, a saber, la naturaleza del movimiento y la duda de su existencia objetiva como también el problema de la expresión de lo real que el arte pictórico tradicionalmente señalaba. Por ejemplo, para Eadweard Muybridge en su obra *Caballo al galope* (figura 2) era imprescindible insinuar que el movimiento era solo una creación del pensamiento subjetivo y lo que se muestra como “kinesis” es solo la *persistencia retiniana*, una secuencia fotográfica.

Figura 1.*Adoración de los Reyes Magos (Botticelli, 1476)*

Fuente: Wikimedia Commons

Figura 2.*Caballo al galope (Muybridge, 1872)*

Fuente: Wikimedia Commons

Así, con la crítica a la estética de la representación y con la irrepresentabilidad de un juicio de lo bello de una manera universal y moral, el arte empieza a decantarse hacia el análisis de problemas relacionados con la sensación, la memoria, lo simbólico o la percepción y es en ese sentido que éste busca otras opciones para su creación teniendo en cuenta la parte sensible como la epistemológica.

Entonces tanto la crítica del juicio del gusto como también los criterios para la interpretación cultural y social para saber lo que muestra una obra de arte, es donde emerge la postura del francés Paul Cézanne, padre del arte moderno, caracterizado por un nuevo significado de hacer o realizar el arte, es decir, señalar por vía del arte otra manera de interpretar o dar cuenta de la realidad, crear otras formas y posibilidades, entre otras, que el *concepto* es más importante que el objeto artístico y que este a la vez se construye así mismo.

Este autor que desarrolló sus pinturas a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, sitúa las bases para la posterior consideración del arte moderno. El interés gira pues en dar cuenta de esos cambios y entender mejor la interpretación de su arte. En ese caso, lo primero que

se ofrece en la técnica del autor es interpretar la “realidad” como “sensaciones vibrantes” y la crítica del arte retiniano: en determinar la belleza teniendo en cuenta la relación de Gasquet: “En el pintor hay dos cosas, el ojo y el cerebro, los dos deben ayudarse mutuamente a trabajar, el ojo produce la visión natural y el cerebro las sensaciones organizadas que dan los medios de expresión” (Fernández, 2020, párr.7) y no tomar la primacía de la imagen o su sentido estrictamente visual denominada como una suerte de engaño³ o “inocencia del ojo”.

Así, una impresión de la naturaleza o su información es vista por el sujeto arbitrariamente parcial. La intención de Cézanne, en su obra *Naturaleza muerta con cerezas y melocotones* (1885-7)⁴, era llevada a cabo por una técnica no convencional. Por ejemplo, priman las formas de objetos, como la hendidura de la vasija que vista desde una perspectiva frontal, se contrasta simbólicamente con el bosquejo del resto de la vasija, sin obedecer a la coherencia de la obra, observada en dos dimensiones.

De la misma manera en la obra *Mont Sainte-Victoire* (figura 3) se observa en las formas de los objetos dadas por contrastes de tono del color, pues, “El color tenía valor por sí mismo, más tarde lo usa de alguna forma muy personal, como nadie ha usado todavía el color, solo para obtener con él el objeto. El color queda totalmente absorbido en esta realización” (Rilke, 1985, p.41), y la representación de la luz con la sombra son un lenguaje inestable e ininteligible.

Visto así, no se imitan los objetos en la mesa, sino que se tiene un concepto, una idea del significado de esos objetos. Este es un cambio en que el autor permite pensar el arte bajo unos criterios epistemológicos: *la filosofía como pintura*, y, a la vez, surge un campo contradictorio

³ Ver sala de Ames: http://www.anarkasis.net/percepcion/2600_sala_de_ames/

⁴ Ver imagen: <https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Paul-C%C3%A9zanne/376929/Naturaleza-muerta-con-cerezas-y-melocotones,-1885-7.html>

sobre la forma de asumir los objetos o el medio, en base a la representación como lo denota el arte realista, con relación a la unión frente a la naturaleza porque lo que busca en el arte según Rilke (1985) es: “lo convincente, el ‘hacerse cosa’, la realidad que, gracias a su propia vivencia del objeto, llega hasta la indestructibilidad ” (p.33).

Parece que la sensibilidad permite más que una comunicación de lo que se observa, una manera que denota en mayor medida una comprensión de lo que se ve: un horizonte lleno de posibilidades de ser, una vía abierta hacia otros caminos especulativos del pensamiento, devenidos por la sensibilidad que no solo aprecia de otra manera, sino que permite una creación, es decir, forma una idea o concepto, así:

Las obras de Cézanne, más que cuadros, reflejan pensamientos. La belleza, según Cézanne, tal como el alma de otra persona, no se puede poseer, sólo puede apreciarse, y para aquellos que tienen la voluntad, compartirla de alguna manera misteriosa. Su visión, más allá del impresionismo, queda reflejada en su afirmación (Miranda, 2017, p. 509).

De esta manera muestra como el arte se realiza en la misma obra, la definición parte de su misma creación, no hay un punto, hay una búsqueda que solo se da en el cuadro. No hay representación, el arte se hace en sí reflejando ideas e interpretaciones.

Así, el arte en el artista Frances atraviesa o se concibe por producir su contenido, en palabras de Cézanne, ocurre en el acto la “*Réalization*” de la obra. De esta manera el autor presenta las bases para fin del arte retiniano y sus cuadros abren una nueva era de la estética: en la disolución de las formas y contornos precisos, en el color de las sombras por solo el color porque el arte moderno ya no refiere ni pinta la apariencia de las cosas.

Entonces, el giro teórico de Cézanne genera un preámbulo para sentar las bases del arte moderno/conceptual. Por consiguiente, se establecen nuevos paradigmas de los límites del arte representativo. Como la concepción del arte en los ready made (o “cosa ya hecha”)⁵ de Marcel Duchamp, en donde su obra *La Fuente* (figura 4) deja en evidencia cómo el arte habla de los objetos fabricados sin añadir ninguna información, sentimiento o gesto.

En ese sentido ¿se pueden hacer obras que no sean del arte? ¿Todo objeto puede ser una obra de arte? En este punto el arte empieza a ser superado por su mismo valor y a la vez a sumergirse en una totalidad de ese valor, dice Baudrillard (1998) que lo que ocurre “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 (...) están maximizados simultáneamente” (p.21).

2. Realización de un Producto Vacío

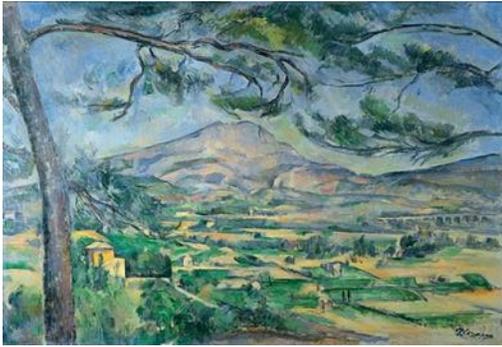
En relación a la obra de *La fuente*⁶ de Duchamp se puede indagar ¿qué criterios estéticos se deben tener en cuenta para determinar cuándo un objeto es una obra de arte? Y en ese sentido frente a la pregunta ¿qué es arte? Se podría afirmar que ¿todo es arte? De esta manera el Dadaísmo, corriente artística de vanguardia a la que el autor en mención pertenecía en un inicio, consideraba la posibilidad que el arte era cualquier objeto que decida el autor, por su elección

⁵ También llamado “arte encontrado” que utiliza objetos (convencionales, de uso cotidiano o “útil”, como ruedas de bicicleta, planchas, taburetes, etc.) que otrora no tenían una relación con el arte o no eran afines al ámbito artístico.

⁶ La obra permite interrogarse la naturaleza del arte, y, por el contrario, su insignificancia e ironía, el estado inacabado e indefinido del arte.

más no por su “elaboración” y la búsqueda de este no podía ir más allá de su misma creación, de ahí su *ironía afirmativa* del ready made: “objeto ya hecho”.

Figura 3.



Mont Sainte-Victoire (Cézanne, 1887)

Fuente: Wikimedia Commons

Figura 4.



La fuente (Duchamp, 1917)

Fuente: Wikimedia Commons

Entonces el autor con su obra *La fuente*, no afirma en ningún momento, al igual que la creación artística de Cézanne, una definición o paradigma del arte, sino que solamente se pregunta por una nueva creación artística. Así no prima la finalidad de la obra y su función retiniana, sino por el contrario, es en el concepto o la idea donde parte y a la vez es dada en el mismo objeto.

De esta manera, son importantes en Duchamp los momentos como el gesto de elegir antiartísticamente un objeto cualquiera, firmarlo y además descontextualizarlo, es decir colocarlo en una galería de arte, exponerlo; para provocar una idea des-definida del arte, además, hacer emerger así ese proceso conceptual del arte, es decir, en donde el significado es el que cambia, más no cambia el objeto y en donde en ese momento el artista ni siquiera interviene.

La “cosa ya hecha” no representa ningún proceso, por consiguiente, no hay ninguna ironía (de causa) solo de efecto. Así, es en esa ironía afirmativa y esa creación artística conceptual, donde parte la desaparición del artista o de su influencia, pues Duchamp nunca firmo la fuente ni otra obra con su nombre, sino, solo para este caso con “R. Mutt” cuyo significado se excluye en tanto que el acto de crear se desconoce, se basa en la indiferencia, es R. Mutt quien “se escoge a sí mismo”. El autor menciona refiriéndose a esas provocaciones y “éxtasis” del objeto, el artista y el arte de Marcel Duchamp: “ahora sin objeto girará sobre sí mismo y en cierto modo desaparecerá, no sin ejercer en nosotros una fascinación definitiva. El arte solo ejerce actualmente la magia de su desaparición” (Baudrillard, 1998. p.8).

De esta manera se puede observar como la PVA, a través de la provocación irónica de los objetos en Baudrillard (1984) se decanta por el cambio de significado e intentar, por la vía del antiarte, un registro banal que por su repetición con las demás “obras” u objetos mismos, consiguen en el intento su desaparición. Entonces el arte se convierte en ese proceso de búsqueda de una definición y todas las relaciones se sumergen, en ese sentido en arte total o su éxtasis, pues “así es como el arte actual intenta salir de sí mismo, negarse a sí mismo, y cuando más intenta realizarse de ese modo, más se hiperrealiza, más se trasciende en su esencia vacía” (Baudrillard, 1984, p.8).

Es decir, el intento de realización del acto «creador» del arte como éxtasis del objeto o su misma desaparición, se da precisamente en repetir esa desaparición. Por ejemplo, hay un éxtasis de este proceso en todos los cuerpos, como en el teatro que intenta a través de los movimientos, la perfección de la imitación de los acontecimientos cotidianos. Esa es su banalización. De la misma manera con las formas de la moda y su repetición casi serial de todas sus intenciones estereotipadas que se vuelven generales y luego vacías porque se anula la diferencia.

También en el intento del mismo artista por “hacer” arte desaparece, como en Andy Warhol y sus obras de reproducciones de productos industriales que se observa en *Latas de sopa Campbell* (figura 5), pensado de esa manera, desaparece al volverse solo máquina de reproducción de obras, “Éste sostiene la exigencia radical de volverse una máquina absoluta, más máquina que la máquina (...), ya que Warhol apunta a la reproducción automática, maquina, de objetos ya mecánicos, ya fabricados, así sea una lata de sopa” (Baudrillard, 1998, p.22).

Ahora bien, los análisis de Baudrillard (1984) permiten indagar como esa ironía afirmativa y creadora puede situarse también en el campo de la comunicación y reflexionar si ocurre también como en Warhol, en donde sus obras son una representación de una imagen serial como en la fotografía que se reproducen y que permiten al espectador -como pasa en la actualidad- estar inundado por imágenes o su significado. En efecto, esa repetición también se hace efectiva en lo que Baudrillard (1988) llamó “el éxtasis de la comunicación” (p. 9) en donde toda la información basada en datos individuales o en conjunto (ver figura 6) permiten una realización general y “estética” inmersa en un mundo en donde todo se comunica por información como en el código estándar “ASCII”.

En este sentido se podría preguntar con el autor en mención y la relación con la estética y el análisis de la PVA teniendo en cuenta el área de la información ¿se puede perfilar una reflexión del mundo, lo virtual social desde la rama estética? ¿es el paradigma de lo virtual y la tecnología una línea investigativa que no puede pensarse en relación a lo humano o separado de lo humano? ¿la afirmación, todo puede llegar a ser arte, en el arte moderno, puede repercutir en el ámbito de la comunicación virtual? Así la PVA abajo este contexto se encuentra en problematizar el éxtasis del “arte” en la comunicación y comprender que el “arte” es una idea o forma es decir información (de latín *informationis* que es idea) que se intercambia por otras.

Figura 5*Latas de sopa Campbell* (Warhol, 1962)

Fuente: Wikimedia Commons

Figura 6*Ascii_full.png* (Mpolo, 2005)

Fuente: Wikimedia Commons

De esta manera las “cosas ya hechas” o los objetos virtuales que se traducen a información, signos o datos buscan, como “*La fuente*”, su proceso de realización artística y en ese sentido se ven transparentes por esos mismos objetos banales multiplicados en los mass media. Así, se puede afirmar que en el mundo se vive en plena realización del arte o por el contrario que es el éxtasis del arte el que permite no ver lo que acontece detrás de ese tejido de la información, entonces dice Baudrillard (2012) “El arte no muere porque no haya más arte: muere porque hay demasiado. Lo que me desespera es el exceso de realidad y el exceso de arte cuando se lo impone como realidad” (p.98).

Como consecuencia el autor siempre juega en dos sentidos, a saber, en el total simulacro de lo social dado por las redes de influencia y por otro lado el ocultamiento y la ironía de la desaparición de la realidad detrás de la tecnología, por consiguiente, ambos sentidos demuestran que hay en común la PVA, es decir, una sociedad orientada por caminos del vacío y/o la transparencia. Esto puede notarse por ejemplo en los sondeos y los signos.

Los sondeos toman una muestra de las preferencias de un grupo de personas específico, a través de una minuciosa recolección de datos o información ya sea de fuentes primarias o secundarias. El análisis sistemático de datos muestra de alguna manera como las personas o su comportamiento, gusto o preferencia política un proceso similar al que le acontece al mingitorio (La fuente de Duchamp), es decir, el sustraerse de su significado “común” del mundo, para devenir en una supuesta obra de arte y permitir retomar la pregunta por el arte como simplemente “cosa ya hecha” o un estado de arte: el ready made.

De un modo muy semejante muchas personas de un grupo específico de la sociedad, se sustraen de su actuar diario y su significado para representar la ironía de su vida en los dramas del reality show (telerealidad) o siguiendo el ejemplo, para mostrar la información producto del sondeo, en su lugar, señala Baudrillard (1984) frente al manejo de esa información, que retrata la profunda indiferencia al principio de realidad, “respondemos a la simulación con simulación, nosotros mismos nos hemos convertido en unos dispositivos simuladores” (p.92).

Esta “objetivación” informativa o en palabras del autor, esa “superinformación inútil” que pretende ilustrar las conductas y los comportamientos, ha permitido que toda la técnica de lo social sea vencida por esa misma técnica objetiva de lo social, ese es el destino de los sondeados e informados; permanecer en la misma trampa del *médium*. De manera que, siguiendo esa lógica, la legitimación de los comportamientos del mundo, actos y acontecimientos, se ven representados por estados mediáticos y temporales de información cambiante dada en una frecuente renovación de datos.

De esta manera en Baudrillard (2000), la opinión referente a lo social, bajo un contexto de información exacerbada, sobrepasa ese paradigma del “mito de la libertad”. Porque todas las

relaciones de datos y su mensaje se vuelven instantáneos, ejerciendo de la libertad una “credibilidad instantánea”. Así caminos en la era del vacío representan ese sinnúmero de posibilidades que ofrece el campo mediático y es en este *médium* en donde se establece el éxtasis práctico de una plena realización de la libertad, pero ésta carece de contenido y es demasiado efímera. Antes era una utopía, hoy se realiza en lo social virtual como una imagen colectiva vacía.

Al respecto de la libertad y un panorama de la sociedad en la era del vacío señala el historiador de arte Christopher Horrocks, en *Baudrillard y el milenio* (2004) “la libertad es aniquilada por la liberación; la verdad es eliminada por la verificación; la comunidad es liquidada por las comunicaciones, las formas son sofocadas en la información y la historia muere a manos del acontecimiento” (p.64). Así todos los comportamientos se representan en datos y noticias en códigos y signos de información. La ilusión del arte, basado en signos, permiten que sea posible el éxtasis de la comunicación en lo social.

3. ¿Referente Sustituido por la Simulación y/o la Desaparición?

La PVA invita a una reflexión sobre la información y ese rango sensible de considerar o no belleza en el arte moderno, teniendo en cuenta que el problema de definición del arte siempre denota un panorama complejo. En ese sentido la PVA es una instancia de la estética y también una propuesta y discusión sobre la pregunta: ¿se puede perfilar una reflexión del mundo, lo virtual social desde la rama estética? Como consecuencia la estética se traslada a otras áreas de pensamiento, como lo social virtual, que es el enfoque de Baudrillard. Así, ésta se ve inmersa por

su incapacidad de definirse pero que a la vez no puede desprenderse totalmente de las relaciones humanas y/o sociales.

En ese sentido, con el autor en mención, la relación de la estética con lo virtual permite indagar si ¿es el paradigma de lo virtual y la tecnología es una línea investigativa que puede pensarse en relación a lo humano o separado de lo humano? Sin duda es una unidad de análisis de bastante consideración para la rama de la filosofía del arte moderno teniendo en cuenta el marco de análisis que invita la “figura 4” en donde precisamente esos signos que se observan son de orden virtual y que se multiplican infinitamente en las redes de influencia, son los que representan al objeto o que representan un referente (como en los sondeos) al respecto señala Christopher Horrocks (2004) sobre Baudrillard que: “ni defiende lo humano frente a la máquina o código, ni da victoria a la tecnología” (p.43).

La percepción del historiador de arte Horrocks, tiene relevancia si se analiza desde la perspectiva de los signos, datos o información “virtual” y su carácter de representación, el cambio de los símbolos o su éxtasis de la realidad. Pues de esta forma según Baudrillard (1998) esta organización sígnica permite que “estos sistemas de signos no solo esconden la realidad, sino que la producen a través de modelos y códigos de los medios masivos de comunicación” (p.14).

La idea o concepto del arte como forma, es una noción muy cercana a la máxima pragmática de Charles Sanders Pearce: sobre la idea como signo y permite reflexionar cómo puede formarse un tejido sígnico y su significado, también seguir una interesante línea de

análisis simbólico que Baudrillard (1974) amplió en *Crítica de economía política del signo*⁷. De esta manera los datos son una idea, pero ¿qué es entonces una idea? ¿en qué consiste? La idea es, según Baudrillard (1974) algo que está basado en su forma y el significado es dado convencionalmente (como en el arte popular), aunque las convenciones actuales las determinan una sociedad intercomunicada.

Entonces, ¿cómo buscar un significado cuando todo verdaderamente está significado? Al respecto, Baudrillard señala que cuando los valores de un objeto están en comparación con otro, estos se anulan a sí mismos al interactuar unos con otros, quedando un objeto vacío. Es como si el objeto mismo se permitiera desaparecer. En ese orden de ideas, “estamos en un mundo donde la función esencial del signo es hacer desaparecer la realidad, y, al mismo tiempo, velar por esta desaparición. Detrás de cada imagen algo desaparece. Detrás de cada información desaparece un acontecimiento” (Baudrillard, 2000, p.134).

El valor de los objetos es no tener ningún valor, se intercambian así mismos, vacíos. Es decir, en el arte ocurre un *crimen perfecto* (1996), según Baudrillard (1996), en donde el valor de las imágenes que se refieren a ellos no dicen nada, porque se refieren a su mismo valor y encontrándose con una pérdida de referencias reales y del acontecimiento.

Entonces estos objetos banales, estos objetos técnicos, estos objetos virtuales, vendrían a ser los nuevos a-traedores extraños, los nuevos objetos de más allá de la estética, transestéticos, objetos-fetiches, sin ilusión, sin aura, sin valor, algo así como el espejo de

⁷ El autor señala al respecto, “así como la mercancía es a la vez valor de cambio y valor de uso [...] el signo es a la vez significante y significado, y el análisis de la forma/signo ha de instituirse a los dos niveles” (Baudrillard, 1974, p. 166).

nuestra desilusión radical, objetos puros, objetos irónicos, como lo son las imágenes de Warhol, (Baudrillard, 1998, p. 32).

Es evidente, entonces, que el autor diagnostica en términos sociales, un comportamiento de características muy similares a las que hacía revelar Foucault (1990) sobre el concepto de “sujeto sujetado”, en relación a los “dispositivos”. Es decir, de un control que se distancia del tema bélico o de la violencia, permite un control desde los signos, de los datos de los sondeos y las referencias de/sobre los prototipos de las modas conquistadas o cooptadas por monopolios y el mundo publicitario. Indica, al igual que Baudrillard (2012), la sustentación de una sociedad consumista y mediática.

Pensar bajo estos contextos la noción de sujeto es bastante complejo, Agamben decía al respecto que lo que sucede con los dispositivos de Foucault no es una subjetivación, sino, por el contrario, una desubjetivación. Y, especialmente, se complica si se piensa bajo el contexto de la información apropiada por la web en todas sus expresiones: correo, redes sociales, buscadores, videojuegos, entre otros. En ese caso, si con Baudrillard las relaciones sociales empiezan a superar al sujeto, a nivel social, estético ¿cómo identificar el referente, la voluntad y las repercusiones de su actuar? ¿Pueden los comportamientos de interacción en la web, como la manipulación estratégica de los Mass Media, reemplazar la realidad?

Por ejemplo, en la sociedad interconectada el valor sígnico de una referencia como cosa, acto o comportamiento, puede, en tanto que se “presenta” en dichos contextos, reemplazar nuestro sentido o valor original o entre otros casos el de suplantarlos. Este paradigma, desde luego, puede contextualizarse en otras áreas de las relaciones sociales y económicas, incluso desde el punto de vista de las relaciones cotidianas: como una cuenta bancaria que virtualmente

simula a la verdadera, el perfil falso en redes que se usa para la calumnia, el acoso, el bullying o el delito cibernético, señala el autor frente a este problema:

El hecho de que la identidad sea la red y nunca lo individuos, el hecho de que la prioridad se dé a la red más que a los protagonistas de la red, conlleva la posibilidad de disimularse en ella, de desaparecer en el espacio impalpable de lo virtual y no estar localizable en ningún lugar (Baudrillard, 2000, p. 207).

Entonces, bajo términos teóricos, Baudrillard (2000), lleva hacia una reflexión del arte conceptual (desde un carácter muy individual) a determinar una economía social. Esto es, desde el valor que constituye al objeto y que, en ese sentido, el valor estético no posee un *valor sensible*, sino un valor simbólico de cambio. De la misma manera como acontece con la mercancía y su valor, existe hoy en la sociedad contemporánea un reemplazo los valores que, de hecho, como los datos del sondeo representaban al sujeto; también sucede en el caso del valor del dinero (referente) y que, actualmente, su reconocimiento es virtual como en el caso de la criptomoneda bitcoin.

En ese sentido, pregunta Baudrillard (2000) “¿y si el signo no remitiera ni al objeto ni al sentido, sino a la promoción del signo como signo?” (p. 217). De esta manera, la dinámica que constituyen a la subjetividad, (que es, en parte, relaciones sociales, objetos virtuales, que conducen a sí mismos), pueda que se configure, como se ha visto, un registro “real” de una materialidad, no solo que la reemplace, sino también que su constitución pueda referirse a sí misma. Esto es, por tanto, un paradigma dicotómico de lo social que Baudrillard indica entre la *desaparición* y/o la *simulación*, dos posturas según el autor irreconciliables y verdaderas.

Conclusión

En resumidas cuentas, el contenido de este ensayo plantea, discute la PVA y problematizó los límites de la representación estética, cuya definición desde un orden teórico forma una suerte de imposibilidad para ser determinado. Bajo este paradigma, se postula una apuesta de pensar el arte fuera de sus convenciones habituales, es decir, por una postura antiarte, esto con una crítica a la destreza retiniana en Botticelli y la influencia de la técnica de la fotografía para reproducir imágenes y criticar el realismo del arte por las imágenes en movimiento.

La reproducción serial de las imágenes son, al igual que la obra *La fuente*, sustraídas del mundo para realizarse por el proceso del acto creativo en la ironía afirmativa de buscar repetidamente una concepción estética. Tal proceso, manifestado según Baudrillard en todos los objetos, se realiza también en los datos concebidos por ejemplo en la información.

Todos los datos de la información individuales o en conjunto hacen parte de una representación simbólica simulada que hacen denotar, paradójicamente un sentido de realización absoluta del arte. De esa manera se manifiesta la transparencia de la interacción de datos que no tienen referencia, por un lado, y la inmersión de la simulación en un éxtasis de la comunicación por el otro, que “oculta” a un referente. Una forma de la PVA es el intercambio de los signos de información frente a otros creando su desaparición o su vacío en estas relaciones.

En este sentido, es el área de lo social virtual en donde el arte busca una realización o una definición, en efecto, existen en la actualidad caminos en la era del vacío porque todas las posibilidades del arte están sumergidas en una realización o que busca ser realizada, como el valor de la libertad o la representación de “teatro” y su imitación o en los datos de los sondeos,

así, existe el factor común de que los acontecimientos y hechos devenidos en información sean el simulacro de búsqueda o realización humana.

Bibliografía

Baudrillard, J. (2012). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. (I, Agoff, Trad. Primera edición). Amorrortu editores. (Trabajo original publicado 1997).

Baudrillard, J. (1998). *La ilusión y la desilusión estéticas*. MonteÁvila Editores.

Baudrillard, J. (1996). *El crimen perfecto* (J. Jordá, Trad. Primera edición.). Editorial Anagrama, Barcelona. (Trabajo original publicado en 1995).

Baudrillard, J. (2000). *Pantalla total*. (J, del Solar, Trad). Editorial Anagrama, Barcelona. (Trabajo original publicado en 1997).

Baudrillard, J. (1974). *Crítica de la economía política del signo*. (A, Garzón, Trad). Siglo veintiuno editores. (Trabajo original publicado en 1972).

Baudrillard, J. (1984). *Estrategias fatales*. Editorial anagrama. España.

Baudrillard, J. (1998). *El otro por sí mismo*. Editorial anagrama. España.

Baudrillard, J. (1991). *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Editorial anagrama. España.

Bolívar Trujillo. L.P. (2018). *El arte como creador de realidad: cuatro discursos alrededor del arte moderno*. [Tesis de grado. Universidad de los Andes].

Castells, M. (1996). *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*. Vol. 1 México siglo XXI.

Corredor, F. (2013). *J. B. Watson y la Publicidad, los Inicios de la Psicología del Consumidor*. Revista Colombiana de Psicología, 22(2), 401-406.

Debord, G. (1967). *La sociedad del espectáculo*. (J, Pardo, Trad). Revista Observaciones Filosóficas.

Fernández, C. (2020, 7 de febrero). *Cézanne, o la miopía como inspiradora del cubismo*. The cityZen. <http://thecitizen.es/cultura/cezanne-miopia>.

Foucault, M. (1998). *Estética, Método y Epistemología. Obras esenciales de Foucault, 1954-1984, vol. 2*.

Foucault, M. (1990). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. (M, Allende Salazar, Trad). Ediciones Paidós Ibérica. (Trabajo original publicado en 1981).

Gadamer, H.G. (2016). *Estética y hermenéutica*. Tercera edición. Editorial Tecnos (Grupo Anaya S.A)

Gombrich, E. (1995). *La historia del arte*. Editorial Diana y Conacultura.

Horrocks, C. (2004). *Encuentros contemporáneos. Baudrillard y el milenio*. Editorial Gedisa S.A. España.

Kant, I. (1992). *Crítica de la facultad de juzgar*. Monte Ávila Editores. Caracas.

Lyotard, J. (2008). *La condición postmoderna: informes sobre el saber*. Madrid. Cátedra.

- Lupiáñez López, N. (2002). *El pensamiento de Tristán Tzara en el periodo dadaísta* [Tesis doctoral presentada en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Barcelona el 6 de febrero de 2002]. Archivo digital.
- Marcuse, H. (1993). *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Editorial Planeta-De Agostini, S. A.
- Marx, K. (1980). *Contribución a la crítica de la economía política*. Siglo XXI Editores.
- Miranda, M. (2017). *Paul Cézanne, el solitario padre de la pintura moderna*. Rev Med. (508)
- Moral, A. (2014, 14 nov). *Onlinelicor. "Los jugadores de cartas" (1894-95), de Paul Cézanne*.
<https://onlinelicor.es/los-jugadores-de-cartas-1894-95-de-paul-cezanne/>
- Paz, O. (1994). *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Alianza forma.
- Restrepo, D. (2014, 25 de octubre). *La realidad representada: De la crisis de la representación en el arte contemporáneo al retorno a lo real*. Wiki Estudiantes. Org.
<https://www.wikiestudiantes.org/la-realidad-representada-de-la-crisis-de-la-representacion-en-el-arte-contemporaneo-al-retorno-a-lo-real/>
- Rilke, R. (1985). *Cartas sobre Cézanne*. (N, Ancochea, Trd). (Trabajo original publicado en 1952). Ediciones Paidós.
- Tatarkiewicz, W. (s.f.). *Historia de la estética. I. La estética antigua* (D. Kurzyca, Traducción del polaco. R. Mariño Sánchez, E, García Romero, Traducción del latín y griego). Akal.
- Tzara, T., y Picabia, F. (2015). *7 manifiestos Dada Tristan Tzara*. Austral.
- Universidad de Navarra. (2011, 29 de marzo). *Anna María Guasch inauguró el ciclo 'Dadaísmo & Arte Conceptual' en la Universidad de Navarra* [Video].