

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
Herausgeber: Parkett
Band: - (1993)
Heft: 37: Collaboration Charles Ray / Franz West

Artikel: Die ästhetische Illusion = The aesthetic illusion
Autor: Baudrillard, Jean / Jauch, Ursula Pia / Aigner, Thomas
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680917>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DIE ÄSTHETISCHE ILLUSION

JEAN BAUDRILLARD

Wenn man es sich recht überlegt: Was eigentlich tun denn moderne Künstler? Machen unsere modernen Künstler im Glauben, Kunstwerke hervorzubringen, letztlich nicht etwas ganz anderes; so, wie die Renaissance-Künstler meinten, religiöse Malerei zu betreiben, aber in Wirklichkeit Kunstwerke schaffen? Sind die Objekte, die sie produzieren, nicht etwas ganz anderes als Kunst? Fetischobjekte zum Beispiel, aber entzauberte Fetsche, rein dekorative Objekte für temporäre Zwecke (Roger Caillois würde sagen: hyperbolische Ornamente): buchstäblich Objekte des Aberglaubens in dem Sinn, dass sie nicht mehr eine erhabene Eigenschaft der Kunst aufweisen und nicht mehr einem innigen Glauben an die Kunst entsprechen, aber gleichwohl die Idee der Kunst, ihren Aberglauben, in all ihren Erscheinungsformen perpetuieren. Fetsche also, die dem gleichen Antrieb wie der sexuelle Fetischismus folgen, der ebenfalls sexuell unterschiedslos ist: Indem er sein Objekt zum Fetisch erhebt, verneint er gleichzeitig die Wirklichkeit des Sexus und die sexuelle Lust. Er glaubt nicht an den Sexus, er glaubt einzig an die Idee

JEAN BAUDRILLARD ist Kulturphilosoph und lehrt Soziologie in Paris.

des Sexus (die ihrerseits natürlich asexuell ist). Ebenso glauben wir nicht mehr an die Kunst, sondern nur an die Idee der Kunst (die selbst natürlich nichts Ästhetisches an sich hat).

Deshalb hat die Kunst, die in ihrer subtilen Form nur noch Idee ist, damit begonnen, an Ideen zu arbeiten. Duchamps Flaschentrockner ist eine Idee, Warhols Campbell-Dose ist eine Idee; wenn Yves Klein in einer Galerie gegen einen Blankoscheck Luft verkauft, so ist das eine Idee. Das alles sind Ideen, Zeichen, Anspielungen, Konzepte. Das bedeutet gar nichts mehr, aber es bedeutet trotzdem. Das, was wir heute Kunst nennen, scheint Zeuge einer unheilbaren Leere zu sein. Die Kunst ist verkleidet in der Idee; die Idee ist verkleidet in der Kunst. Das Ganze entspricht einer Form, unserer Form der Transsexualität, der Transvestie, erweitert auf das ganze Feld von Kunst und Kultur. Auf ihre Weise transsexuell ist die Kunst, die durchdrungen ist von der Idee, durchdrungen von den leeren Zeichen der Kunst und durchdrungen schliesslich von den Vorzeichen ihres Verschwindens.

Alle moderne Kunst ist abstrakt in dem Sinne, dass sie von der Idee viel stärker durchdrungen ist als von der Formen und Dinge schaffenden Ima-

ginationskraft. Alle moderne Kunst ist konzeptuell in dem Sinne, dass sie im Werk das Konzept fetischisiert, das Stereotyp eines verstandesmässigen Musters von Kunst – genauso wie in der Ware nicht ihr tatsächlicher Wert, sondern das abstrakte Stereotyp des Werts fetischisiert wird.

Dieser fetischistischen und dekorativen Ideologie unterworfen, hat die Kunst keine eigentliche Daseinsform mehr. Aus dieser Perspektive liesse sich sagen, dass wir dem vollkommenen Verschwinden der Kunst als spezifischer Tätigkeit entgegengehen. Dies kann entweder zu einem Rück-Fall der Kunst in Technik und reines Handwerk führen, übertragen möglicherweise auf die Elektronik, wie es sich heute überall beobachten lässt. Oder dann hin zu einem primären Ritualismus, bei dem, egal was zum ästhetischen Gadget taugt, wo die Kunst im Universalkitsch endet, genauso wie die zu ihrer Zeit religiöse Kunst schliesslich im Kitsch von Saint-Sulpice endete. (Rund um die Kirche Saint-Sulpice in Paris wurde in bestimmten Läden religiöser Kitsch feilgeboten, Anm. d. Ü.) Wer weiss, vielleicht wird die Kunst als solche einmal nur eine Episode gewesen sein, eine Art ephemerer Luxus der Menschheit. Das Ermüdende daran ist, dass diese Krise der Kunst sich endlos dahinzuziehen droht. Und der Unterschied zwischen Warhol und all den anderen, die es sich vor dem Hintergrund dieser endlosen Krise bequem machen, ist, dass mit Warhol diese Krise der Kunst substantiell beendet ist.

Gibt es noch eine ästhetische Illusion? Und wenn nicht: Gibt es dann den Zugang zu einer transästhetischen

Illusion, zu jener radikalen Illusion vom Geheimnis der Verführung, der Magie? Gibt es noch, an den Rändern des Hypersichtbaren, Transparenz, Virtualität, einen Ort für ein Bild? Einen Ort für ein Rätsel? Platz für Wahrnehmungsereignisse? Platz für eine effektive Kraft der Illusion, eine wirkliche Strategie der Formen und des Scheins?

Dem ganzen, modernen Aberglauben von «Befreiung» muss entgegengehalten werden, dass man nicht die Formen und auch nicht die Figuren befreien kann. Im Gegenteil, man legt sie in Ketten; die einzige Art und Weise ihrer Befreiung besteht darin, sie in Ketten zu legen, das heisst jene Kettenglieder zu finden, die sie fast zärtlich miteinander verbinden. Im übrigen legen sie sich fast wie von selbst in Ketten; die ganze Kunst besteht darin, die Intimität des Prozesses zu verstehen. «Es ist besser für dich, einen einzigen freien Menschen durch Sanftmut versklavt, als tausend Sklaven befreit zu haben.» (Omar Khayyam)

Es gibt Gegenstände, deren Geheimnis nicht in ihrem «zentrifugalen» Ausdruck, in ihrer repräsentativen Form (oder Verformung) liegt, sondern im Gegenteil darin, dass sie zum Mittelpunkt streben und anschliessend im Zyklus der Metamorphosen auseinanderdriften. Es gibt in der Tat zwei Möglichkeiten, den Fallen der Darstellung zu entgehen: entweder jene der endlosen Dekonstruktion, bei der sich die Malerei in den Bruchstücken des Spiegels unaufhörlich beim Sterben zusieht, um schliesslich die Reste zusammenzulegen – immer in reziproker Abhängigkeit von der verlore-

nen Bedeutung, immer im Verlust eines Glanzes, einer Geschichte. Die andere wäre, ganz einfach von der Darstellung überhaupt abzukommen, jede Bemühung um Lektüre, Interpretation und Entschlüsselung zu vergessen, die kritische Gewalt von Sinn und Widsinn zu vergessen, um wieder zu jener Matrix zu gelangen, wo die Dinge erscheinen; dorthin, wo sie ganz einfach ihre Präsenz bekunden, aber in multiplen Formen, die sich dem Spektrum der Metamorphosen gemäss demultiplizieren.

Zum Spektrum vordringen, wo das Objekt gesprengt wird; zur Matrix, wo die Formen verteilt werden: Das ist die Form der Illusion selbst, des Ins-Spiel-Bringens (*illudere*). Eine Idee überwinden heisst, sie zu negieren. Eine Form überwinden heisst, von einer Form zur anderen zu wechseln. Das erste definiert die kritische intellektuelle Position, und sie gilt häufig auch für die mit der Welt hadernde moderne Kunst. Das zweite beschreibt das Prinzip der Illusion selbst, die für die Form kein anderes Schicksal kennt als die Form. In diesem Sinne brauchen wir Illusionisten, die darum wissen, dass Kunst und Malerei Illusion sind, also gleich weit entfernt von der intellektuellen Kritik der Welt wie von einer eigentlichen Ästhetik (die ja bereits eine reflektive Unterscheidung zwischen Schön und Hässlich voraussetzt). Illusionisten, die wissen, dass alle Kunst zunächst ein *Trompe-l'œil* ist, ein *Trompe-la-vie*, so wie alle Theorie ein *Trompe-le-sens* ist; Illusionisten, die wissen, dass die Malerei alles andere als eine ausdrucksvolle und damit wahrheitsgemässe Version der Welt ist, sondern als

Ganzes darauf beruht, Täuschungen hervorzurufen, auf die hereinzufallen die vorausgesetzte Wirklichkeit der Welt genügend naiv ist – genauso, wie die Theorie nicht darauf beruht, Ideen zu haben (und folglich mit der Wahrheit zu flirten), sondern Täuschungen zu produzieren, Fallen zu stellen, in die der Sinn, sofern er naiv genug ist, hineintappen soll. Das hiesse also, mittels der Illusion eine fundamentale Form der Verführung wiederzufinden.

Es ist gewiss eine delikate Aufgabe, nicht dem nostalgischen Charme der Malerei zu erliegen und an jener subtilen Linie festzuhalten, die mehr mit Täuschung als mit Ästhetik zu tun hat; die Erbin einer rituellen Tradition ist, die mit derjenigen der Malerei nie wirklich in Verbindung getreten ist: derjenigen des *Trompe-l'œil*. Eine Illusion, die – jenseits der ästhetischen Illusion – eine viel wesentlichere Form von Illusion wieder aufnimmt und die ich «anthropologisch» nennen würde, um damit jene generische Funktion der Welt und ihres Erscheinens zu bezeichnen, da die Welt uns erscheint, lange bevor sie einen Sinn angenommen hat, lange bevor man sie interpretiert oder darstellt, lange bevor sie real wird, was sie erst spät und gewiss nur vorübergehend geworden ist. Es geht nicht mehr um die negative und abergläubische Illusion einer anderen Welt, sondern um die positive Illusion dieser Welt hier, der operativen Szene der Welt, des symbolischen Eingriffs in die Welt, der lebendigen Illusion des Scheins, von der Nietzsche spricht – die Illusion als Urbühne, viel älter, noch grundlegender als die ästhetische Bühne.

(Übersetzung:

Thomas Aigner und Ursula Pia Jauch)

THE AESTHETIC ILLUSION

JEAN BAUDRILLARD

If you really think about it, what is it that modern artists do? Like the Renaissance artists who thought they were painting religious pictures but in fact were making works of art, are our modern artists, who think they are making works of art, actually doing something else? Are the objects they produce not perhaps something else entirely? Like fetish objects, for example?—Demystified fetishes, though, purely decorative objects for secular use (Roger Caillois might say: “hyperbolic ornaments”). Objects of superstition in the literal sense that they no longer depend upon the sublime nature of art and no longer correspond to a profound belief in art, yet continue nevertheless to perpetuate the idea, the superstition of art in all its forms. Fetishes, therefore, of the same inspiration as sexual fetish-

JEAN BAUDRILLARD is a cultural philosopher and teaches sociology in Paris.

ism, which is itself sexually neutral: by making its object a fetish, it simultaneously denies the reality of sex and of sexual pleasure. It does not believe in sex; it believes only in the idea of sex (which in itself is, of course, asexual). In the same fashion, we no longer believe in art, but only in the idea of art (which in itself, of course, has nothing aesthetic about it).

This is why art, being no longer but an idea, has taken to working on ideas. Duchamp’s bottle-rack is an idea; Warhol’s Campbell’s Soup can is an idea; Yves Klein selling air in a gallery for a blank check is an idea. All these are ideas, signs, allusions, concepts. They signify nothing any more, yet all the same they signify. What we call art today seems to bear witness to an irreparable void. It’s a form, our form of transsexuality, of transvestitism, enlarged to include the entire realm of art and culture. Art penetrated by the

idea, by the empty signs of art, and especially by the signs of its vanishing, is transsexual in its own way.

All modern art is abstract in the sense that it is penetrated by the idea much more than by the imagination of forms and substances. All modern art is conceptual in the sense that in the artwork, it fetishizes the concept, the stereotype of a cerebral model of art—just as what is fetishized in commodities is not real value but the abstract stereotype of value.

Doomed to this fetishist and decorative ideology, art no longer has an existence of its own. From this perspective, it can be said that we are on the road to the total disappearance of art as a specific activity. This may lead to art's reversion to pure technique and craftsmanship, transferred perhaps to the realm of electronics, as is happening everywhere today; or it may lead to an elementary ritualism where anything at all can serve as aesthetic gadget, with art ending up as universal kitsch just as religious art, in its day, ended up as the kitsch of plaster saints. Who knows? Art as such may well prove to have been but a parenthetical interlude, an ephemeral luxury of the species. The trouble is that this crisis of art threatens never to end. And the difference between Warhol and all the others consoling themselves at the heart of this endless crisis is that with Warhol the crisis is essentially brought to an end.

Does aesthetic illusion still exist? And if not, is there a way to a trans-aesthetic illusion, a radical illusion, of secret and seduction, an illusion of magic? Is there still room for an image at the boundaries of hypervisibility, transparency, virtuality? Is there room for an enigma, for events of perception, for illusion to exert an effective force, for a real strategy of forms and appearances?

Contrary to the modern superstition of "liberation," it must be said that one cannot liberate forms; one cannot liberate figures. In fact we bind them in chains: the only way to liberate them is to enchain them—that is, to find the chains that bind them, one to the other, with tenderness. They are, moreover, linked to one another and engendered by one another; the whole art is in getting inside this process. "It is better to have reduced one free man to slavery through tenderness, than to have freed a thousand slaves." (Omar Khayyam)

Objects whose secret is not in their "centrifugal" expression, in their representative form (or deformation), but rather in their attraction to the center and their subsequent dispersion in the cycle of metamorphoses... There are, in fact, two ways to avoid the trap of representation: that of endless deconstruction, where painting never stops watching itself die in the ruins of the mirror—even if this means tinkering with the remains—always negatively

dependent on lost meaning, always desperate for a reflection or a history. Or else one can quite simply abandon representation, forget all concern for reading, interpretation, deciphering, forget the critical violence of meaning and counter-meaning, and go back to the matrix from whence things appear, where they simply indicate their presence, though in multiple forms, geared down in accordance with the specters of metamorphoses.

To enter the specter of the object's dispersion, the matrix of the distribution of forms: this is the form of illusion itself, a bringing back into play (from the Latin *illudere*, from *ludus*, which means game). To transcend an idea is to deny it. To transcend a form is to go from one form to another. The former defines the critical-intellectual position, which is also often that of modern painting at grips with the world; the latter describes the very principle of illusion, whereby form has no other destiny than form itself. In this sense, we are in need of illusionists who know that art and painting are illusion—as far, that is, from the intellectual critique of the world as from aesthetics in the strict sense (which presupposes a deliberate distinction between the beautiful and the ugly)—illusionists who know that all art is first and foremost a *trompe-l'oeil* (an optical illusion), a *trompe-la-vie* (a life-illusion), just as all theory is a *trompe-le-sens* (a meaning-

illusion), that all painting, rather than being a kind of expression of the world (and therefore allegedly “authentic”), actually consists in setting lures, traps in which meaning would have to be rather naive to get caught. One must rediscover through illusion, a fundamental form of seduction.

It is not easy to avoid succumbing to the nostalgic charm of painting, and to remain poised on this thin line that has less to do with aesthetics than with lures, heir to a ritual tradition that has never really mingled with the tradition of painting—of *trompe l'oeil*. It is a dimension that links back up, beyond the aesthetic illusion, with a far more fundamental form of illusion that I shall call “anthropological”—meaning that generic function of the world and its apparition, by virtue of which the world appears to us long before it has taken on meaning, long before it is interpreted or represented, long before becoming real, which it only became rather late, and rather ephemerally at that. Not the negative, superstitious illusion of another world, but the positive illusion of this world, of the world's operative stage, the world's symbolic operation, the vital illusion of appearances that Nietzsche talks about—illusion as primitive stage, far older, far more fundamental than the aesthetic stage.

(Translation from the French:
Stephen Sartarelli)