

Una entrevista a Alexander García Düttmann¹

Gerard Vilar Roca

Universitat Autònoma de Barcelona
gerard.vilar@uab.es

1. Realizamos esta entrevista en una lengua, el español, que no es el vehículo habitual en el que das tus clases en Londres desde hace muchos años. Tampoco es tu lengua de expresión filosófica principal, que es el alemán, lengua de tu madre. El catalán es la lengua de tu padre y de tu infancia en Barcelona, donde aprendiste el español. Además estudiaste con Derrida en París y también dominas el francés. Ser políglota puede facilitar una especial conciencia del lenguaje, así que no resulta tan sorprendente que el lenguaje fuera tu primer gran campo de reflexión. Tu primer libro, *La parole donnée* (1989), traducido al inglés como *The Gift of Language* (2000), así como el libro derivado de tu tesis doctoral *Das Gedächtnis des Denkens* (1991), tienen al lenguaje como hilo conductor. ¿Cómo ves hoy esa etapa primera de tu itinerario filosófico y qué tesis todavía sostienes de esa fase?

Lo que me interesó en el momento en el que publiqué los dos libros que mencionas fue precisamente aquel elemento del lenguaje que en realidad no se puede traducir: el nombre propio, aunque es bien sabido que a menudo los nombres propios también se traducen. Si digo que no se puede traducir es pues en la medida en la que un nombre propio no tiene significado alguno; no forma un concepto. Entonces quizás debiera decir que no se puede traducir al lenguaje filosófico, o que en el lenguaje filosófico un nombre propio queda siempre en un plano secundario, abreviación para indicar un argumento pero no parte integral del argumento mismo. Sin duda hay filósofos herejes: Deleuze cuando habla del personaje conceptual o del nombre propio vinculado de manera intrínseca a un concepto o a una serie de conceptos; Nancy cuando habla del saludo, del nombre propio vinculado de manera intrínseca al «ser-con» que define una ontología que ya no lo es. Pero también se da que en filósofos tan ajenos uno a otro, tan antagónicos en su acercamiento a la filosofía como Adorno y Heidegger, el concepto quede preso o preñado de un nombre, por así decirlo, de un nombre que no es simplemente una placa cuya función sería identificar un ejemplo o un caso y de esta forma remitir de nuevo a

1. Esta entrevista se realizó a lo largo del mes de mayo de 2010 por correo electrónico.

un concepto. En Adorno toda filosofía debe concebirse como filosofía después de Auschwitz; en Heidegger o en cierto Heidegger de los años treinta, todo pensamiento se inscribe en una «misión greco-alemana» que lleva por nombre «Germanien». Me pregunto si el nombre propio del filósofo no nombra aquello que constituye la singularidad de una manera de pensar y que no se reduce nunca al concepto o al argumento, ya que cada pensamiento alumbrar un mundo, un mundo que es este y no otro. El nombre propio carece de significado pero lejos de ser una sigla, una placa, una etiqueta o un denominador rígido, apunta hacia lo que podría llamarse la inflexión o el gesto del pensamiento, gesto sin el cual no habría pensamiento alguno, no habría ni invención conceptual ni desarrollo de ideas y argumentos. Por ser el mundo algo que no está dado de antemano, por depender de un gesto o de un nombre propio, uno entra o no entra en él, y ese adentrarse en un mundo, ese enfrentarse con una resistencia, es el pensamiento como experiencia. Está claro que no entro, no me adentro, en un mundo porque alguien me explique una tesis, una conclusión, una idea que a raíz de esta explicación me parecerán inteligibles, convincentes, disparatadas o falsas. En filosofía, al igual que en el arte, toda comunicación, toda traducción, tienen que ser oblicuas, laterales, si el nombre propio puede entenderse como inflexión o gesto del pensamiento que se transforma en pensamiento al alumbrar un mundo, un mundo de ideas, un mundo poblado por ideas, un mundo que es la explicación de una idea sin estar sometido a ella en cuanto idea extramundana o en cuanto presuposición que ya siempre se ha adelantado al devenir del mundo. Las ideas no se anticipan al mundo al que pertenecen, no se desprenden por entero del mundo que requiere un entrar y adentrarse en él para ser el mundo que es, este y no otro.

2. Tu único libro traducido al español, por el momento, es una reflexión crítica —¿deconstructiva?— del lenguaje relacionado con el sida, *La discordia del SIDA. Cómo se piensa y cómo se habla acerca de un virus* (1995). ¿Qué queda de aquella *im-pertinencia* y aquella dosis de enfado y hasta rabia, ahora que hace mucho que ya no es el tiempo del sida? ¿Hemos aprendido algo o, como se dice en el Eclesiastés, al que citas al comienzo de tu libro, nada nuevo hay bajo el sol y todo es vanidad? ¿O realmente las cosas han cambiado mucho, por ejemplo la asociación del sida con el colectivo gay, que hoy sufre menos discriminaciones o, dicho de otro modo, goza de mayor reconocimiento?

En una reflexión reciente sobre la identidad, el filósofo francés Jean-Luc Nancy insiste en dos puntos. Por un lado, insiste en que toda identidad se debe a un devenir histórico. Es pues una creación artificial, una invención o el resultado de una construcción. Siempre se puede perder y a veces incluso elegir en un ir y venir entre identidad e identidad. Por otro lado, Nancy insiste en que también hay que entender la identidad como insistencia, precisamente. Lo que insiste cuando una identidad se afirma es un punto que precede a cualquier atribución o calificación: el punto de un «yo soy» o «yo existo», el punto de un nombre propio carente de significado. Si seguimos la pista de Nancy,

la identidad se define pues como punto de caída o inscripción que genera lo que él llama un trazado. No hay punto sin trazado pero tampoco no hay trazado que borre ese punto con el fin de darle una extensión o una dimensión, un sentido. El punto, el nombre propio, insisten, como si se tratara de una punta. Ante las tentativas, a finales de los años ochenta y principios de los noventa, de reivindicar una identidad cuya afirmación pública y privada parecía amenazada por los efectos del sida, tentativas que juzgaba reactivas y reaccionarias por mantenerme fiel a la idea que defender algo es perderlo, traté de demostrar en mi libro sobre el virus que en verdad la tarea consistía en exponer una discordia inherente a la identidad misma, una im-pertinencia, si nos atenemos al significado literal y figurado de la palabra. Por esta razón, en un punto dado del texto cito una frase que encontré en el ensayo de María Zambrano sobre la confesión. Dice que lo que el lector espera al leer una confesión es que aparezca lo que el sujeto no es, y no los rasgos que permiten identificarlo como tal sujeto. Así la confesión debe dar fe del carácter fragmentario de la vida. Al mezclar los discursos y cruzar el argumento conceptual con la forma literaria de la escritura, mi libro busca reflejar la im-pertinencia de la identidad, el no-ser en el seno del ser, del ser esto o aquello. De ahí que sea también un libro polémico, un *western* en el que no paro de disparar hacia todos los lados, caiga quien caiga. Cuando lo escribí pensaba que la imposibilidad de justificar una identidad gay sin recurrir en última instancia a la sexualidad como criterio constituía la prueba de la im-pertinencia de esta misma identidad. Recurrir en el contexto del que estamos hablando a la sexualidad como criterio, ¿no equivalía a referirse a una presunta esencia —a la afirmación de un vínculo esencial entre sexualidad y homosexualidad— que se prestaba a la deconstrucción? Hoy, tras aprender la lección de Nancy, diría que apelar a una identidad es apelar a un punto de existencia, a un nombre propio. Este punto de existencia provoca la reivindicación. Lo hace, a mi entender, por dos motivos contradictorios: por no permitir ningún tipo de objeción y también, aunque parezca paradójico, por mostrarse refractario a la reivindicación, como si el punto en cuestión se desvaneciera cuando tratamos de aferrarlo y suscitara entonces un deseo todavía más fuerte de captura, un deseo exasperado. La genealogía, la historia, la justificación de la identidad, su trazado, son el síntoma de esta im-pertinencia que genera la fuerza y causa la debilidad absolutas del punto de existencia. Ni tan siquiera nos permite distinguir con claridad y certeza entre una y otra.

3. Tus reflexiones me traen a la memoria las tesis de *La historia del nombrar* (Visor, 1990), el libro de Carlos Thiebaut, un importante filósofo moral, que indagaba cómo en el pasado los nombres siempre habían dependido de un texto y habían tenido un vínculo con alguna teología, pero que en la modernidad esas relaciones se habían disuelto en favor de una tarea de construcción de la autonomía y de la identidad sin ese tipo de referencias fundadoras; más bien el modelo se traslada hacia el texto autobiográfico.

¿En qué medida dirías tú que los textos de los filósofos contemporáneos responden al empeño de la construcción de la identidad de sus autores y quedan lejos de aquella divisa baconiana que Kant coloca como frontispicio al comienzo de la primera *Crítica*, «de nobis ipsis silemus», callemos acerca de nosotros mismos?

¿Y si fuera al revés? ¿Si el silencio autoimpuesto permitiera que surgiera algo así como una voz, mientras que el discurso reivindicado por un «yo» de forma explícita o por la firma patente de un nombre propio, encerrara también esa voz que rehúye la autoafirmación, como si tratara de proteger un elemento propicio y fuera un discurso mucho más discreto de lo que aparenta ser?

4. Benjamin, Adorno, Heidegger, Derrida fueron los filósofos de referencia de tus primeras reflexiones. Derrida y la deconstrucción es el objeto de tu último libro, *Derrida und Ich. Das Problem der Dekonstruktion* (2008). Parece claro que tu opción filosófica pertenece a la familia de la teoría crítica en sentido amplio, y dentro de esta más bien a la deconstrucción. Utilizar este tipo de etiquetas hoy es muy difícil; como en el mundo del arte, en el de la filosofía ya no hay tan claramente como antes ni escuelas ni movimientos. Todos somos un poco eclécticos. Aún así, te pediría que nos contaras algo acerca de tu posicionamiento ante los problemas filosóficos, la metódica con la que los aboradas, y, claro, que nos sintetices un poco el problema de la deconstrucción.

Si ser ecléctico significa agrupar y seleccionar material, es entonces precisamente del eclecticismo que pueden surgir las ideas. Siempre es bueno que haya una afinidad entre los ensayos o los libros que leo cuando escribo sobre un tema filosófico, ya sea que traten del mismo problema o que se trate de textos escritos por un mismo autor o una serie de autores cuyo pensamiento y cuya escritura me inspiran en ese momento. Pero también es bueno que las fuentes sean heterogéneas, no para fomentar la confusión, claro, sino por si se presenta la ocasión de darle un nuevo giro o un perfil distinto a una idea. Así, en la primera parte de mi libro sobre el problema de la deconstrucción no solamente me refiero a los conceptos introducidos por Derrida. También me refiero con cierta regularidad a una novela de Julien Green que se titula *Si j'étais vous...* ¿Por qué? Pues porque el problema de la deconstrucción no consiste simplemente en mostrar que X no es nunca X sin ser también otro, Y, sino en mostrar cómo esta división interna incumbe a X: X, dice Derrida, tiene que medirse con Y para merecer su nombre de X. Esto implica la relación de alteridad, pero una relación que no es ni una relación indiferente ni tampoco una relación dialéctica. Si, para que surja una idea, el filósofo tiene que saber ser ecléctico y suscribir a un eclecticismo que no descarte la heterogeneidad de las fuentes, se podría añadir que para llevar a cabo un trabajo filosófico el partir de una evidencia enigmática para desarrollar un argumento que nunca llega a aclarar por completo el enigma de esta evidencia puede ser tan necesario como puede serlo el descubrir y construir tensiones con-

ceptuales: entre el nombre y el concepto, entre un reconocimiento como confirmación y un reconocimiento como creación, entre un fin del arte como pérdida u omisión y un fin del arte como realización o cumplimiento, entre una exageración que paraliza la mente y una exageración que ayuda a discernir una diferencia, entre una intuición aforística y un pensamiento justificado por argumentos, entre una participación que se deja guiar por la conciencia del arte en cuanto arte y un participar en el arte «como si» fuera algo inmediato y natural. Descubrir y construir tensiones conceptuales es una forma de llevar un concepto al límite: en los casos o ejemplos normales la tensión suele quedar disimulada. En mi experiencia, cuando se escribe un libro, por ejemplo un libro de filosofía, todo puede servir ya que, por un lado, no hay método que permita dar con una idea, y, por el otro, una vez estimulado, el pensamiento prosigue siempre con su actividad, aunque no nos percatemos de estar pensando y aunque haya que hacer un gran esfuerzo para pensar, para llegar a ese punto en el que es el pensamiento que nos lleva.

5. En tu concepción de la tarea filosófica ¿cómo encaja la idea de un «yo»? El lenguaje nos hace pensar en las perspectivas de las distintas personas pronominales, pero ¿en qué sentido hay una primera persona, un *Ich*, para la deconstrucción? En definitiva, para tocar un viejo tema, también querido por Nancy, ¿quién ha quedado después del sujeto?

Lo que queda del sujeto es quizás una voz, no la voz que preserva la proximidad del objeto y la proximidad del sujeto a sí mismo, o la intuición y el acto, sino la voz que escuchamos por mucho que un discurso dependa de la neutralidad de una tercera persona invisible, y que hace que tomemos en serio ese discurso por mucho que el argumento sea convincente en cuanto argumento. Esta voz pone de manifiesto que el filósofo no ha tratado de eludir la complejidad y sobre todo la dificultad del argumento. Ha llevado el argumento hasta el límite. Pero si el yo nunca coincide simplemente con el yo, si el yo es siempre otro, o si es el otro en el yo quien toma una decisión, como Derrida no se cansa de repetir, y si al mismo tiempo la deconstrucción asume el legado de una crítica de la metafísica o del concepto de concepto puro, y pone en escena el «yo», el «yo» del amor apasionado en *La carte postale*, el «yo» de la autobiografía en *Circonfession*, para nombrar los títulos de dos libros de Derrida, entonces hay que preguntarse en qué medida la deconstrucción depende de una suerte de mala fe. Más bien que colocar el «yo» en una posición disimulada de anticipación y ventaja —domina el discurso por no estar nunca ahí donde cabe esperar que se encuentre—, el «yo» de la deconstrucción debe medirse con el otro que lo divide, así que en verdad no es ni sujeto trascendental o absoluto ni sujeto empírico o contingente: es, precisamente, sujeto; un sujeto que se afirma por quedar su afirmación intrínsecamente vinculada al otro que lo excede y que hace que se exceda a sí mismo. Es voz.

6. Algunos de tus maestros empleaban la exageración como método, el abordaje de los problemas por los extremos. Uno de tus libros más sugerentes, *Philosophie der Übertreibung* (2004), tiene como tema esta metódica filosófica. ¿Hasta qué punto es cierto que, como afirmó Hannah Arendt, «el pensamiento exagera siempre»?

Hay que distinguir entre los pensadores que desechan la exageración, es decir, el caso o el ejemplo excepcional, a fin de evitar la distorsión del pensamiento, y los pensadores que se atienen a la excepción a fin de entender mejor lo que fundamenta la normalidad de los casos o ejemplos. El pensamiento no se sitúa en el mismo plano que su objeto y quizás Arendt le atribuya una dinámica exageradora por esta razón, como si pensar fuera dibujar los trazos de una tendencia y no registrar hechos y casos particulares, o como si para llegar a descubrir algo y evitar la repetición de lo ya sabido, por virtual que sea este y a lo mejor incluso todo saber, hubiera que tocar un límite y así observar el mundo desde una perspectiva que amplía e intensifica. Al final de sus *Minima Moralia*, Adorno habla de una mirada que se instala en la perspectiva de la redención, no con el objetivo de reconocer las cosas en su integridad sino para discernir sus hendiduras. Para algunos filósofos un ejemplo puede ser un nuevo límite en lugar de presuponer un concepto y remitir a él. El límite de la exageración es pues el límite entre dos distorsiones, entre la ampliación que genera una intensidad propicia al discernimiento y un agrandamiento que encubre aquello que el pensador se esfuerza por discernir. En filosofía, cuando se toca un límite se toca siempre también este límite. Exagerar es por lo tanto correr un riesgo, poner en juego el pensamiento, lo que explica tanto la polémica como la fascinación que suelen provocar o suscitar los pensadores de la exageración. La palabra alemana *Übertreibung*, traducción de exageración, significa llevar algo hasta un límite y más allá. Una filosofía de la exageración buscará pues los límites para situarse en ellos mientras que una filosofía hostil a la exageración fijará los límites para poder mantenerse en este lado y no en aquel otro, y así proteger el entendimiento contra la ofuscación. En cierta medida no hay pensador que no toque un límite. Si es cierto que hay pensadores que niegan y pensadores que afirman las virtudes de la exageración, si esta doble relación al límite se debe a que todo pensador tiene que preguntarse por el lugar que permite divisar y discernir algo, el pensamiento como tal posee una noción del límite, a no ser que quede escindido en el punto en el que el límite es concebido o bien como una noción que el pensador posee o bien como una experiencia que rehúsa la posesión.

7. Hay quienes han defendido o defienden la existencia de una «experiencia filosófica». En tu opinión, ¿esa experiencia consistiría en ese tocar un límite, esa relación con un límite que siempre sería este límite? Pero ¿no es cierto que ese acercamiento a un límite y la operación de señalarlo tienen una dimensión productiva, de mostrar algo no visto anteriormente, de hacer pensable lo que era impensable? ¿No es la filosofía, pese a la posición que sostenía

Adorno, también creación o invención de conceptos? Es más, ¿la auténtica filosofía no ha sido siempre creadora de lenguaje y, en este sentido, una empresa literaria fundamental? Al fin y al cabo, ¿no es cierto que los grandes filósofos de todos los tiempos han sido en general potentes escritores?

Uno de los conceptos más enigmáticos del pensamiento de la creación, tanto en Kant como en Deleuze, por ejemplo, es el concepto de necesidad. Una creación, creación del artista como genio de la naturaleza o creación del filósofo como inventor de conceptos, es válida solamente si se impone como creación necesaria. La construcción —que presupone el aprendizaje de las reglas del arte o el estudio de los problemas de la filosofía— debe tocar ese límite que recibe el nombre de *necesidad*. Orientándose hacia este límite sin poder fiarse de un método, orientada pues por la necesidad desde el inicio, la creación busca su única justificación posible, la de llegar a ser un descubrimiento. Es como si se descubriera siempre algo que no estaba allí y que por eso no podía más que ser creado. ¡Exageración del arte, exageración de la filosofía!

8. Como a la mayoría de tus mentores filosóficos, la estética te ha resultado un campo de reflexión constante y productivo. Las reflexiones sobre las artes y la literatura son recurrentes en tu obra. ¿Cómo entiendes la relación de la filosofía y las artes, el cine o la literatura? ¿Hasta qué punto se necesitan? ¿O bien, según una frase célebre de Barnett Newman, la estética es al arte lo que la ornitología a los pájaros?

En su obra *La dádiva* el novelista Vladimir Nabokov hace el retrato de un joven emigrante ruso que se establece en Berlín durante los años veinte del siglo pasado para probar suerte como poeta. Su madre, emigrante ella también, vive en París. En el transcurso de una visita ambos se divierten con un juego. Imaginan un camino por el que solían pasear cuando pasaban los veranos en el campo, no muy lejos de San Petersburgo. En un mismo instante inician el recorrido mental de este camino. Al cabo de un rato y en un momento preciso ambos se detienen sin antes haber intercambiado palabra alguna. Es ahora cuando se dan cuenta de que su paseo los ha llevado al mismo lugar. Quizás la relación entre arte y filosofía tenga cierto parecido con la que Nabokov describe en estos párrafos; la diferencia es que en el caso del arte y la filosofía el camino debe ser inventado o creado a medida que el artista y el filósofo avanzan por él sin mirarse y sin comunicarse, juntos y sin embargo cada uno por su lado. También podría afirmarse que el recuerdo del camino es una actividad anamnética que se confunde con la actividad creativa, como si el pasado inmemorial de la contemplación de las ideas irrumpiera en el presente en el que inesperadamente surge una idea y nos arrastra. Arte y filosofía emprenden esta doble actividad por separado para de pronto comprender que los caminos se cruzan o que son un mismo camino, sin que exista, y sin que pueda o tenga que existir una evidencia objetiva para probarlo. El arte anda a su manera, igual que la filosofía. Ahora bien, el filósofo que reflexiona sobre el arte

utilizando conceptos sabe que la idea no es algo abstracto: es algo que irradia, que es inseparable de su resplandor, y por eso se siente atraído por una apuesta como la del juego que idean los personajes de Nabokov. Si no consigo pararme en el mismo lugar que el artista, se dice a sí mismo, mi doble actividad anamnético-poética se verá truncada y no iré a ninguna parte; pero para conseguir pararme en el mismo lugar, tengo que seguir adelante a mi manera, ir por mi lado y no mirar al otro de reojo, no imitar sus gestos y su expresión. Quizás sea esa la dádiva.

9. Tu campo fundamental en las artes creo que es el cine. Eres un cinéfilo empedernido y has escrito bastante sobre películas y cineastas. Pero el único libro que has dedicado enteramente al séptimo arte es tu estudio sobre Visconti, *Visconti: Einsichten in Fleisch und Blut* (2006), un cineasta que ha perdido enteramente la popularidad que tuvo a principios de los setenta, en tiempos de *Muerte en Venecia* o de *La caída de los dioses*. Nadie cuestiona la importancia de la obra de Visconti, pero ¿qué pensamientos potentes nos proponen sus filmes? ¿Qué hay de fascinante en las películas de Visconti, que tratan casi siempre de la decadencia y el desmoronamiento? ¿No es más potente Pasolini?

Que yo sepa, Adorno nunca se refiere a las películas de Visconti, aunque en una ocasión nombra *Il gattopardo*, la novela de Lampedusa. Y Visconti nunca se refiere a textos de Adorno, aunque tengo entendido que en su biblioteca figuraba un ejemplar del libro sobre Mahler. Ambos, sin embargo, se detienen en el mismo lugar. Aquí se encuentran la inteligencia conceptual y la inteligencia de carne y hueso, por así decirlo. Hay en Adorno una extraña idea: sería siempre lo posible que obstruiría el camino hacia la utopía, nunca lo real. Pues bien, esta idea se hace inteligible en el cine de Visconti, así como el cine del director italiano se vuelve inteligible si se tiene en cuenta la frase del filósofo alemán. ¿Cómo se puede entender esta frase viendo las películas de Visconti? Hay dos maneras de entenderla. Por un lado, cualquier intento de cambio que se oriente hacia una posibilidad para tratar de realizarla y transformarla en realidad está destinado a fracasar. Esto se debe a que un cambio que no sea simplemente una modificación de la realidad, se resiste a ser apropiado por un sujeto que se propone cambiar las cosas. Por muy desconcertante que nos parezca, un cambio que merezca ser llamado así es algo que ya siempre ha ocurrido. Se podría mantener entonces que el cambio consiste en el reconocimiento de un cambio que en cuanto tal no coincide jamás con el presente y pertenece solo al futuro y al pasado. En este sentido, el cambio es un aliado de la realidad, no de la posibilidad. Cuando Deleuze habla de Visconti afirma de manera un poco elíptica que su cine investiga una dimensión original del tiempo, el «llegar demasiado tarde». Llegamos demasiado tarde porque el cambio no coincide con el presente o porque la dimensión futura del cambio se vuelca inmediatamente hacia el pasado sin pasar por el presente. Pero también llegamos demasiado tarde porque no somos capaces de reconocer que un cambio ya ha

ocurrido, como el profesor en *Gruppo di famiglia in un interno*. Por otro lado, la obra misma de Visconti constituye un cambio y la tarea del crítico consiste en reconocer este cambio o este momento decisivo en el cine o en el arte del siglo XX. Como todo reconocimiento, el reconocimiento del cambio debe confirmar que el cambio ya ha ocurrido, que algo ha cambiado, y al mismo tiempo inventarlo, hacer que ocurra. Evidentemente el crítico hará que ocurra únicamente si su propia obra crítica causa otro cambio, que a su vez exigirá un reconocimiento más. La fuerza del arte y de la filosofía se manifiestan en este proceso interminable.

10. Últimamente también te has interesado por la fotografía, que ha pasado a ser de hermana pobre de las artes a una de las prácticas artísticas más cultivadas y reconocidas hoy. ¿Por qué este interés hoy, cuando todos somos fotógrafos y las nuevas tecnologías digitales ponen al alcance de cualquiera la calidad de la imagen? ¿Tiene algún sentido esta nueva filosofía de la fotografía que está desarrollándose velozmente en el presente o ya está dicho todo sobre la imagen?

Estudiando varios textos sobre fotografía de filósofos más o menos contemporáneos, y empezando por *La chambre claire*, el famoso último libro del semiólogo Roland Barthes, me he percatado de que a pesar de no existir citas o alusiones explícitas que permitan enlazar un texto con otro, cada uno propone de forma casi siempre implícita una tesis similar. En términos generales esta tesis podría enunciarse así: el arte de la fotografía radica en hacer que lo visible toque el límite de lo invisible. Barthes piensa que la fotografía se transforma en arte cuando es capaz de ir más allá de sí misma, de lo que la define como medio específico, dejando atrás su estructura referencial y concurriendo con la cosa misma. Derrida piensa que la fotografía encierra dos lecciones, a saber, que el deseo es infinito, pues consume un objeto que resulta ser un simulacro o una mera imagen, y que únicamente se accede al amor traspasando el umbral de una renuncia no menos infinita, de una renuncia a la apropiación del objeto. Cuando comenta dos versos del poeta John Donne en uno de sus últimos seminarios también propone que la vida es la huella, el archivo, la fotografía de la muerte, como si la muerte quisiera dejar fe de sí misma y para hacerlo tuviera que permitir que la luz entre por una abertura. Entonces la vida y la muerte ya no se oponen, y la fotografía se sitúa en el límite entre lo visible y lo invisible. Además el ojo que ve esta peculiar imagen o la cámara que toma esta fotografía inaudita no pertenecen ni a la vida ni a la muerte. Foucault piensa que la fotografía comunica un pensamiento al comunicar una emoción, y que este pensamiento está relacionado con el tiempo. En una conversación que mantuvo con el cineasta alemán Werner Schroeter ubica el momento de la creación apasionada en un espacio intermedio, como si en lugar de identificar y nombrar ideas, el artista tuviera que saber mantenerse entre las ideas. Voy a dar un ejemplo. Vemos la película *Le chant du styrène* de Alain Resnais y decimos que corresponde al género que llamamos cine industrial. Inmediatamente notamos

que esta manera de colocarle una etiqueta, de hacer que la película se vuelva visible o reconocible, no da en el clavo. Hay otra cosa mucho más importante. Entender la película, el arte cinematográfico, es ser sensible a lo que pasa en el espacio intermedio que separa las ideas, en lo invisible. Por último, Agamben piensa que una fotografía no es una copia de la realidad, sino una imagen que capta la figura, esto es, el cuerpo glorioso o el cuerpo de la resurrección. Prestar atención a la fotografía equivale pues a detectar una transformación transgresora de lo visible. Como puedes ver, lo que me interesa es la exageración de la fotografía.

11. Tú enseñas filosofía en un renombrado departamento de Cultura Visual. Sin embargo, eres muy crítico con toda la corriente dominante en los llamados Estudios Visuales. Por otro lado, en el Reino Unido domina la filosofía analítica en sus formas más académicas y escolásticas. ¿Cuál es tu visión del dominio de estas escuelas en el marco universitario? ¿Hemos de preocuparnos por la eventual extinción del verdadero pensamiento, si es que hay tal cosa?

La amenaza acecha por todas partes. Los ministerios de educación, las instituciones encargadas de otorgar becas y la administración universitaria imponen, como es bien sabido, una manera de pensar que nada tiene que ver con el pensamiento. Y los profesores no ven el momento de demostrar su docilidad, quizás para disimular lo mediocres que son y sin duda para beneficiarse del poder. Es el reino o el imperio del hombre unidimensional del que hablaba Marcuse a principios de los años sesenta. ¡Suerte que los estudiantes no siempre aceptan la falsificación que convierte la enseñanza en empresa, como prueba su respaldo a la gran campaña internacional para salvar el *Centre for Research in Modern European Philosophy* de la universidad inglesa de Middlesex y la ocupación de un edificio central de esta universidad durante doce días en mayo de 2010! Pero la filosofía también ha puesto el pensamiento en manos del enemigo: tanto en manos de los profesionales, filósofos convencionales y satisfechos de sí mismos, sin que importe mucho con qué tradición filosófica se identifican, como en manos de los sofistas, charlatanes que con su jerga inmundada, su simulacro de creación y su resistencia a un autoritarismo imaginario, plasmado según ellos en las terribles oposiciones binarias de la filosofía, paralizan cualquier intento de pensar. Un dato sociológico curioso: estos sofistas y charlatanes que tanto acometen contra el convencionalismo suelen tener una excelente relación con los administrativos. Su jerga suele estar predestinada a ser recompensada con becas y años sabáticos. Y es que la jerga es la jerga, por mucho que se pinte de colores anticonformistas.

12. Otrosí en el campo del arte. Uno de tus libros trata de la muerte del arte, *Kunstende* (2000). ¿Está el arte a las puertas de su defunción, o, al menos, la amenaza de la desaparición del arte es un pensamiento fundado, como lo era en Adorno y Heidegger?

No lo sé. Me pregunto si el arte puede haber tocado a su fin impidiendo al mismo tiempo que formemos su concepto, como si continuara a darnos mucho que pensar sin que este pensamiento denotara una impotencia conceptual, o como si el fin del arte fuera infinitamente ambiguo. Pero luego me encuentro con obras de arte recientes que también me dan mucho que pensar, por ejemplo, el video que la artista angloamericana Eve Sussman hizo en torno a *Las Meninas*, y entonces la cuestión del fin del arte me parece desprovista de interés. En el primer caso, me siento catapultado hacia un nominalismo extremo, hacia las obras mismas, ya sean recientes o no; en el segundo, me instalo en la perspectiva de este nominalismo a raíz de un encuentro con el arte contemporáneo sin preocuparme demasiado por la cuestión del fin. De ahí mi incapacidad por responder a tu pregunta. Adoptemos una doble estrategia: por un lado, proclamemos el fin del arte para acabar con la gran caca de los museos, las galerías y los «espacios» y cargarnos la jerga de los catálogos, los coloquios y los seminarios; por otro lado, celebremos el arte cada vez que consiga sorprendernos, entusiasrnos y darnos mucho que pensar.

13. Por último, hablemos de tus reflexiones en curso. ¿De qué tratarán tus próximos libros?

Mi investigación se centra ahora en el concepto de participación en el arte, tanto a nivel puramente conceptual como a nivel de la historia del concepto. Como punto de partida, elijo la definición kantiana del arte en la *Crítica del juicio*. Kant afirma que para poder referirse a una obra de arte, para participar en ella, hay que ser consciente de que el arte es el producto de una actividad intencional. Pero también hay que referirse a la obra como si fuera un producto de la naturaleza. En otras palabras, es imposible participar en el arte sin, por una parte, reconocer el trabajo del artista y, por otra, tener en cuenta el sentimiento que la obra provoca en el espectador, el oyente o el lector antes de prestarse a una evaluación más precisa. Es un sentimiento de placer, si nos acogemos a Kant; añadiría que se trata del sentimiento que nos hace exclamar «¡así es!» o «¡es así!» sin que dispongamos todavía de una explicación o de una justificación. Pienso que el argumento de Kant es convincente. Ahora bien, requiere una aclaración para serlo plenamente. Por tratarse de un producto artificial, no podemos participar en el arte si al hacerlo no sabemos qué es arte. Pero si participar en el arte significara tan solo hacerlo desde la perspectiva de un saber establecido y en vistas de un saber que todavía está por establecer, nos olvidaríamos de una característica fundamental del arte, a saber, que no es un objeto cognitivo determinado por un concepto. ¿Cómo reconciliar estos dos aspectos de la participación en el arte? Creo que la dificultad de reconciliarlos y la necesidad de mantener una tensión entre ellos remite al hecho de que el arte no es un hecho, no es algo que ya esté dado como lo está un objeto cognitivo.

Gerard Vilar Roca es catedrático de estética y teoría del arte de la Universidad Autónoma de Barcelona. Estudió filosofía en Barcelona, Fráncfort y Constanza. Ha sido becario DAAD y Humboldt. Su primer puesto fue en el Departamento de Teoría y Composición en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. Ha sido profesor visitante en el Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM, México (1991), en el Instituto de Filosofía de la Universidad de Potsdam (2001) y en el Departamento de Filosofía de la Northwestern University (2001-2002). Sus principales publicaciones son: *Raó i marxisme. Materials per a una història del racionalisme* (1979), *Discurs sobre el senderi* (1986), *Les cuites de l'home actiu. Fenomenologia moral de la modernitat* (1990), *Individualisme, ètica i política* (1992), *La razón insatisfecha* (1999), *El desorden estético* (2001), *Las razones del arte* (2005), *Desartización. Paradojas del arte sin fin* (2010).

Gerard Vilar Roca is full professor of aesthetics and art theory at the Universitat Autònoma de Barcelona. He studied philosophy in Barcelona, Frankfurt and Konstanz. He has been a DAAD and Humboldt scholar. His first faculty position was at the Department of Theory and Composition at the Superior Technical School of Architecture in Barcelona. He has been a visiting professor at the Institute of Philosophical Investigations, UNAM, Mexico (1991), at the Institute for Philosophy, Potsdam University, Germany (2001) and in the Department of Philosophy, Northwestern University (Chicago), (2001-2002). His main publications are: *Raó i marxisme. Materials per a una història del racionalisme* (1979), *Discurs sobre el senderi* (1986), *Les cuites de l'home actiu. Fenomenologia moral de la modernitat* (1990), *Individualisme, ètica i política* (1992), *La razón insatisfecha* (1999), *El desorden estético* (2001), *Las razones del arte* (2005), *Desartización. Paradojas del arte sin fin* (2010).
