

ERÓTEMAS: ENTREVISTA A FÉLIX DUQUE

“El arte público es aquel *revulsivo* destinado a convertir gente en individuos libres y autoconscientes”

Félix Duque. Uno de nuestro más reputados pensadores, aunque, como afirma en la entrevista, él prefiere considerarse un profesor de filosofía. Catedrático de Filosofía de la Universidad Autónoma de Madrid. Galardonado en el año 2003 con el IX Premio Internacional de Ensayo Jovellanos por su obra titulada *Los buenos europeos. Hacia una filosofía de la Europa contemporánea*. Entre sus obras más relevantes se encuentran *Contra el humanismo*, *Terror tras la postmodernidad*, *Arte público y espacio político*, *Filosofía para el fin de los tiempos. Tecnología y apocalipsis*. En esta entrevista, concedida con la más afable disponibilidad, expone alguna de las ideas cardinales de su pensamiento en materia de arte y estética y señala algunos de los fenómenos más interesantes en el panorama de la creatividad estética contemporánea.

REVISTA FEDRO: Últimamente se están publicando una serie de libros que replantean o intentan replantear de forma radical el significado de la noción tradicional de “obra de arte”. Se habla incluso, olvidando la prioridad que en este caso tuvo Hegel, de la “muerte del arte” ¿Considera que es necesario volver a definir esta noción?

FÉLIX DUQUE: Para empezar, sería necesario entender bien, primero, qué dijo en verdad Hegel, y qué quería decir con ello. Y luego, considerar si ese veredicto vale o no para nuestra época. Veamos lo primero, brevemente: Hegel afirma que la función *sacral* del arte (es decir: ser la presentación sensible de la Idea) ha desaparecido de las sociedades occidentales. El arte puede seguir existiendo como ornamentación, como *bibelots*, expresión de un determinado *status* social, en una palabra: como “decorado” de la casa del burgués, por un lado, o como “trofeo” (en el sentido romano del término): como despojos de la historia amontonados en un museo *nacional* para hacer ver quién *ha ganado* en la carrera por ser la *First Nation in the World* (es el caso de la

Smithsonian Institution, con sus 19 museos a lo largo del Mall de Washington). Pero, según Hegel, el arte habría perdido para siempre su función trascendente, a saber: vehicular y hacer visibles valores sagrados (una *Mitología de la razón*, como aún se pedía en el *Aeltestes Systemprogramm*, de 1797). Al final de sus días (y al final de una *epistéme* irrepetible), Hegel alaba –no sin ironía, creo– el *West-Östliches Divan* goetheano como expresión de esta banalización del arte, reducido en el mejor de los casos a aquello que curiosamente satisfacía el criterio del juicio de gusto kantiano: la mostración de una *pulchritudo vaga*, de una belleza *formal* sin contenido espiritual alguno (y por ende, desinteresada: el arte, como escapatoria de eso que Camus dirá como al desgaire: “Ya se sabe: la vida y sus crímenes”).

Lo que Hegel quería decir con el arte como manifestación en el pasado de la Idea lógica es bastante claro, si pensamos que él se sentía, primero, filósofo, y luego luterano (y piadoso, de creer en sus declaraciones al respecto). La filosofía ordena *absterben zum Sinnlichen*, “morir para lo sensible” en lo sensible mismo (Hegel no cree en trasmundos); y el protestantismo es *iconoclasta*: prohíbe representar a la divinidad mediante imágenes (no en vano arremete contra el arte romántico, viéndolo como una revitalización epigonal del catolicismo). Así que por ambos lados el arte (y sobre todo, las bellas artes: la *plásticas*) dejan de tener sentido dentro del esquema enciclopédico hegeliano. De hecho, tanto en la *Fenomenología* como en la *Enciclopedia* de 1830 (en pleno auge “reaccionario” de los nazarenos), el arte viene englutido dentro de la religión.

Más allá de Hegel, obviamente el arte no ha muerto, sino que se ha transfigurado hasta extremos que serían irreconocibles por Hegel. Y sin embargo, paradójicamente, si entendemos por obra de arte aquella que deja transparecer lo Sagrado (¡no lo divino!), seguramente ninguna época ha sido tan prolífica en arte como la de la segunda mitad del siglo XX, en adelante. Claro está: la idea misma de “obra” está hoy en entredicho. Desde el *happening* a la *performance* y a la *instalación*, el carácter agresivo y a la vez efímero de las manifestaciones artísticas dejan en claro que ni siquiera es necesaria la materialidad física (o incluso virtual) de una obra-cósica para que podamos hablar de “arte”. Basta con que una acción colectiva produzca reacciones en el espacio público, cargando de *insignificatividad* determinadas zonas *funcionales* de ese espacio, basta con que se inyecte eso que vengo llamando “tierra” como una *manera* de desbaratamiento de lo disponible social o científicamente: basta –digo– esa doble función de transgresión y de indicación (en cuanto *indicio* o *vestigio*) de un fondo que quebranta todo

fundamento para que pueda hablarse de “arte”. ¿Un ejemplo? Piénsese en la irrupción siempre diversa, nunca del todo planificada, de ese *fuzzy group* que sería *Reclaim the streets!* Piénsese en la intervención *Who’s on the line? Call for free!* Y antes, p.e., baste recordar los bigotes que le plantara Duchamp a la Monna Lisa, de tan caliente culo.

R.F.: Algo parecido ocurre con la disciplina estética: se da la paradoja de que nos encontramos en una sociedad cada vez más estetizada, pero, al mismo tiempo y pese a su consabida autonomía ilustrada, la dependencia que ha tenido tradicionalmente con respecto a la filosofía de la historia o incluso con respecto a la metafísica, parece colocarla en apuros. ¿Nos encontramos ante una crisis de legitimación de esta disciplina filosófica?

F.D.: Bueno, ya sé que lo que voy a decir va a sentar mal entre algunos colegas míos, pero yo creo que la Estética debiera desaparecer de los planes de estudio, porque de la vida real del arte ha desaparecido hace tiempo. Si Hegel certificó el carácter de *pasado* del arte (así como Nietzsche lo hizo con respecto a Dios), ya Gadamer advirtió de la falta de sentido de la Estética, hoy. Que la sociedad esté “estetizada” quiere decir que se ha entregado de hoz y coz al *design* (cosa que no me parece mal, desde luego): ha decidido insuflar belleza de manera industrial en los objetos de uso cotidiano. Todavía quedan algunos viejos francotiradores como Claes Oldenburg (pero, ¿qué va a hacer ahora, cuando su compañera -en todos los sentidos del alma- se le ha muerto?): gente de sano espíritu lúdico empeñada en sacarle los colores y desbaratar las escalas de esos objetos (como, en el ámbito de los medios de comunicación, hicieran Picabia –con las revistas pornográficas- y Liechtenstein –con los cómics). Pero ellos son nuestros venerables “apaches”. Que el funcionalismo minimalista se haya adueñado de la arquitectura de fábricas y almacenes (*pace* el grupo SITE: otros inofensivos y hasta tiernos transgresores), que todos los restaurantes que se precien (y más, con la crisis) se apunten a lo sobrio y austero, que la gente entregue sus pequeños ahorros a un banco con tal de que le den a cambio (¡gratis!) una vajilla de Swarovski: todo ello son síntomas de que el *design* ha ocupado todo el territorio del arte ornamental de antaño, con lo cual se ve una vez más cómo, a pesar de todo, Hegel tenía razón: la extensión omnímoda del ornamento y el arabesco usurpa en el mundo burgués capitalista la función que otrora poseía el arte. Con lo que él no contaba (aunque sí su mejor discípulo indirecto: Karl Rosenkranz, con su *Estética de lo feo*) es con que el arte iba a abandonar su campo tradicional: la encarnación del Ideal, para hacerse “salvaje” (ya con Hoffmann

y con Berlioz, en vida de Hegel) y reivindicar las zonas oscuras de la existencia humana. Hegel creía demasiado en el cielo (aunque fuera un cielo “lógico”) y demasiado poco en la tierra (aunque sea una tierra de *recusación* de lo sensible). Schelling sí se acercó a ese continente, con su *Filosofía de la Mitología*: pero también él relegó esa ferocidad a la prehistoria humana (lo cual no estaría mal, si por “pre-historia” entendemos los bajos fondos subconscientes del alma: aquello que no puede ser [d]escrito).

Ahora bien, ¿qué era la Estética, desde Baumgarten, Burke y Kant? Pues lo que ya era desde Gracián y Addison, aunque todavía no se llamara así: la recepción que el *hombre de gusto* hacía de objetos bellos, fueran suntuarios (piénsese en la *Saliera* de Bellini, conservada en el *Kunst-Historisches Museum* de Viena) o condensadores del poder (las regordetas diosas alegóricas de Rubens o Tiépolo, llenando de vaporosos cendales y de rotundas carnes rosadas los *soffitti* de los palacios barrocos). Una recepción que implicaba una suerte de conversación por tercio interpuesto entre el creador y el espectador, de modo que el goce estético confirmaba la distinción arquitectónica (presente en los edificios grandburgueses de las no menos grandes *allées* modernas) de las facultades del alma. Había que “salvar” una parcela de lo sensible, si habitado por la armonía formal y matemática, para introducirlo en el entresuelo, normalmente ordenado según los cánones del entendimiento. Y hasta podía permitirse cierta dosis de “revuelta” de la naturaleza, siempre que esa insurrección viniera “traducida” y “reducida” a la obra artística, y puesta al servicio de la “voz de la razón” (Kant *dixit*), como prueba de que la naturaleza no es sino nuestra “madrstra”, siendo su función arrancarnos de su propio seno para llevarnos a la casa del Padre (o de la Madre República) y su destino el darse muerte a través de su ingrato hijastro (Hegel *dixit*). Lo más que se le consentía –por parte del joven Marx- era “naturalizar” al hombre, a cambio de que éste “humanizase” a la díscola naturaleza (trasunto fabril e industrial de la faena que ya estaban llevando a cabo las potencias coloniales decimonónicas).

En fin, caída la teoría del conocimiento y la epistemología burguesas, que reflejaban en el “interior” cognoscitivo la ordenación social y la necesidad de “dominar” lo salvaje y de reducir a sus hijos al estadio de un benévolo “protectorado”, caída con ello también la distinción entre clases bajas y altas (Kant parangonaba a los sentidos con el *ignobile vulgus* y al entendimiento con el soberano), caída en fin la otra distinción entre cultura refinada (las bellas artes) y la subcultura o contracultura o *popular arts*, la estética deja de tener sentido, incluso etimológico. ¿Qué tiene que ver el *concept art* con

la sensibilidad, y qué el *pain art* con la *pulchritudo vaga*? ¿Quién defendería hoy que el arte tiene por función hermostrar lo cotidiano? ¿No están ahí las diversas oleadas de post- trans- hiper-vanguardias para probar lo contrario? Hablemos, pues, en buena hora, de *filosofía del arte* o incluso de *cultura audio-visual* (ya que la poesía y la literatura han tomado rumbos propios desde el siglo XIX), y dejemos de lado la *Estética*, ya que hoy con el arte nadie *goza* (más bien goza despreocupándose de la existencia de Dios, etc.) y menos *sensiblemente*. Y además, la idea misma de espectador está en entredicho, como se aprecia patentemente en las distintas direcciones que ha tomado el arte público (*site specific art, new genre art, etc.*).

R.F.: Las nuevas tecnologías de la información y la comunicación están alterando sobremanera las prácticas artísticas contemporáneas: ¿cree que hay replantear las viejas categorías estéticas, como la de artista, la de público o la de belleza, o siguen siendo útiles para afrontar estas transformaciones?

F.D.: Yo, en este caso, me considero –no sin cierto desasosiego- algo “aristocrático”, lo cual, para algunos de mis oyentes jóvenes en charlas no estrictamente académicas, se ha traducido en ocasiones en que, según ellos, yo ya soy viejo (lo cual es irremediamente cierto) y, por ende, estoy algo anticuado (lo cual, curiosamente, implica un sentido “moderno” de la historia como progreso indefinido e imparable, como si la consigna fuera –a estas bajuras o basuras- “estar a la altura de los tiempos”: consigna por cierto, y de manera no menos irremediable, bien decimonónica). Al respecto, me gusta repetir eso tan “reaccionario” de Novalis. “Allanad las montañas, y el mar os estará agradecido.”

Por seguir conmigo, dado que me tengo tan cerca: yo no me siento a gusto cuando se me denomina “filósofo” (y para que no se crea que es modestia: menos a gusto me siento aún cuando se tilda de tal guisa a mis colegas): soy un profesor de filosofía (sería imposible, pero tan deseable, reavivar el viejo sentido del término *dilettante*...). Pues bien, por decirlo con toda la agresividad posible: conozco no pocos estudiantes de Bellas Artes (por no hablar de los de Ciencias de la Imagen, de la Comunicación y demás) que gustan de presentarse así mismos como “artistas”, ya desde el primer semestre de carrera. Se ve que ya desde el principio hay que cuidar efectivamente de la “imagen” y de su “venta”. En lo que no se cae es en que la facilidad actual de asimilación de las *técnicas* audiovisuales e informáticas hace de cada uno de nosotros, redundantemente, un buen *técnico*; sólo que, precisamente por ello, ahora es

cuando resulta más difícil generar una genuina obra de arte. He ahí, de nuevo, una paradoja: antes, el mero hecho de tener un pulso firme y cierta habilidad (que yo envidiaré siempre, por cierto) para el dibujo o el esquema arquitectónico ya levantaba una cierta admiración en el lego, de manera que el público apenas pedía del pintor o del escultor algo más que, si acaso, alguna originalidad para destacarse del resto en la seguridad de los trazos, en el empleo del color o, sobre todo, en la reproducción “exacta” de la realidad (véase, como buen ejemplo del dibujante habilidoso considerado como excelso artista el ciclo *The Course of Empire*, de Thomas Cole).

Por cierto, y enlazando con lo anterior, si de lo que se trata es de producir *belleza*, y si ésta tiene que ver al menos (por no entrar en definiciones y disquisiciones más enjundiosas) con la armonía y la *claritas* del conjunto y con la *distinctio* entre las partes (que es lo que exigía nuestro padre Descartes para toda intuición que se precie), y si esa buena hechura apacigua el alma sin que deseemos otra cosa que gozar de su contemplación (como decía el otro padre: Kant –tenemos muchos); y si, en fin, al objeto fabricado en el que brilla ese buen hacer lo consideramos arte y, a su hacedor, artista, entonces cualquier diseñador gráfico de mediana reputación (o sea, que reciba encargos para el etiquetado de botellas o para el *logo* de un ministerio) es más “artista” que todos aquellos personajes cuyas obras llenan los museos (hasta hace unos 30 años, todavía se llevaba que fueran raros; actualmente, muchos parecen economistas... de sí mismos, y se “venden” como tales). Yo creo que ello se debe a un hecho que, tengo para mí, no tiene ya vuelta de hoja y es irreparable (y además, me parece muy bien), a saber: que, tras el fracaso de los *purismos*, asesinados por así decir a fuerza de someterlos a un fuego granizado de irrisión por parte de surrealistas y dadaístas, el arte se ha desprendido de la *ganga* de la belleza (como desde el romanticismo se desprendiera de toda *mímesis*; no del figurativismo, que es otra cosa) y pone de relieve cada vez con más fuerza aquello que yo considero su esencia, a saber: revolver de tal modo la perfección técnica (en esto, como en tantas otras cosas, Max Ernst fue un pionero y un maestro difícilmente igualable) que ésta se volviera contra su propio destino y función, esto es: contra la *servicialidad*. No se trata, adviértase, de sustituir la belleza por la fealdad (hay obras del feísmo que merecen con creces ser expulsadas a palos del ámbito artístico), sino de dejar que aflore –insisto, en el interior mismo de la perfección cabal, técnica- la *indisponibilidad* de la obra: eso que Schelling llamaba el *Denkmal* de lo inconsciente en lo consciente mismo (en lo hecho a conciencia; por lo demás, entiéndase *Denkmal* –ordinariamente, “monumento”- en su sentido literal de “ocasión que da qué pensar”).

Yo prefiero llamarlo “tierra”: no algo místico que esté ahí “debajo”, y que pudiera descubrirse tras ímprobos ejercicios ascéticos o hermenéuticos, sino una *maniera*, es decir: la “correspondencia” recíproca del material y la mano (o la grabadora, la cámara, etc.), de tal suerte que se manifieste en ese contacto a la contra (los italianos dicen, admirablemente: *scontro*) el carácter a la vez brillante, resonante, áspero, acre, etc. del material y, conjuntamente, la *retracción* del mismo en el acto de ser puesto de relieve por el artista. Retracción inesquivable, como propia de un contacto de lo radicalmente *ajeno*, *alienum* con el cuerpo vivo del hombre o con su *Ersatz* tecnológico. Una retracción cuya hosquedad, sin embargo, viene por lo común paliada por la *servicialidad* que la técnica insufla en la “cosa” tratada, convirtiéndola en un *producto*. Toda obra de arte sabe a tierra, y es tanto más artística cuanto más enfrentadas están en ella sabiduría técnica e indisponibilidad del “material” (lo escribo así, entrecomillado, porque lo “material” está en los *píxels* y en el *flatus vocis*, en el pigmento y en la instalación o la *performance*: el material artístico no tiene por qué plasmarse en una materia física o en una cosa “a la mano”). De nuevo, intentaré precisar tan esquivo concepto: por *scontro*, en el cual –por seguir con el italiano– se produce un *spaesamento* que “libera” lo artístico de toda pretensión de utilización, de toda ansia de dominio (*spaesamento* mienta una pérdida, un difuminarse el país y el paisaje; algo semejante a la “angustia” en Heidegger, pero sin ribetes patéticos, aunque no creo que esa visión vulgar y dolorida sea justamente heideggeriana: la “carencia de suelo hogareño” puede darse en la máxima alegría, como sabía Spinoza con su *laetitia* y repitieron a su modo ayer Baudelaire y hoy Deleuze con la noción de *joie*).

Y lo anteriormente dicho creo que ilumina por su parte lo que yo pienso del “público”: ni espectador pasivo y fruidor (en plan Yabba the Hut, con Leia de odalisca con cadena) ni protagonista y hacedor... dirigido por el animador cultural (en plan Mary Jane Jacob, la creadora del “concepto” –ahora se habla así– de *Culture in Action*, cuya traducción más exacta sería el *Auxilio Social*; una señora que “piensa” que el arte actual tiene como función contribuir a la calidad de vida *-sic!:* *quality of life-*, enriqueciendo vidas para salvar vidas”), pero tampoco al contrario: sufridor de las extravagancias del artista genial, aunque esto se acerque algo más a lo que yo pienso. Paradójicamente (se ve que soy amante de las paradojas, pues que me doy cuenta de que estoy repitiendo el término frecuentemente), la función del arte, y especialmente la del arte *público*, es hacer desaparecer al *público* (esa masa diferenciada que se haya a gusto en su irrelevancia, y sobre todo si paga por ello), para devolver al individuo su *dignidad* a

través de una desazón (no digo malestar) inicial: porque el arte, si es de tierra, obviamente ha de *sacar de sus casillas* a la gente, en lugar de halagarla: ha de conmocionarla y sacudirla, haciéndola cuestionar sus prejuicios y su tranquilidad. En este sentido –creo que se va adivinando- el más grande artista de la Antigüedad no fue Fidias (aunque las venas hinchadas de la cabeza del caballo y los paños mojados de los *Elgin Marbles* tendrían mucho que decir al respecto), sino... Sócrates (o mejor: el “Sócrates” de los primeros diálogos de Platón), que sabía desconcertar y hasta irritar al interlocutor, haciéndole caer en la cuenta de la banalidad o incluso falsedad de sus presuntos conocimientos, para al cabo de su vida exigir del Areópago, como castigo por su “impiedad”, que le concedieran una pensión vitalicia, en vez de condenarle a beber la cicuta. Artista altísimo es Paul Celan, cuya poesía en alemán descoyunta por dentro ese idioma, lo hace sudar lodo y ceniza y palpar con la callada implicación del *yiddish* (*‘s ist nur ein Jud!*: “no es más que un judío”, dice de sí mismo), pero se niega a jurar la bandera en Massada, alegando ante las autoridades del Estado de Israel que él *no se merecía eso*. Arte público es el de Serra, con su plancha de acero corten que cierra una de las veredas de la Fundação Serralves, en Oporto, o el de Isomi Nogushi, colocando grandes piedras sin labrar ni desbastar en medio del distrito comercial de Seattle. En una palabra: el “público” está compuesto por ciudadanos agrupados por un interés común, y que resulta descompuesto al contacto –como por un ácido- de una obra de arte *público*. El arte público –antimonumental, contrario a la historia y a sus fastos, ajeno a todo ensalzamiento del régimen y de la “buena gente”- es aquel *revulsivo* destinado a convertir gente en individuos libres y autoconscientes.

R.F.: Forma parte de su interés académico el estudio de las metamorfosis tecnológicas experimentadas por el cuerpo y sus repercusiones en la identidad del ser humano. ¿No considera que muchas de las publicaciones al respecto tienen un tono excesivamente apocalíptico?

F.D.: Bueno, la paradoja es curiosamente bastante simple: a mayor carga apocalíptica artística (o mejor: mediática), mayor tranquilidad en quien la recibe. La exageración es tan grande que acaba por producir un efecto sedante y, a veces, incluso cómico, con lo cual se refuerza el *status quo*. Algunas obras de arte, hoy, tienden a ejercer un efecto parecido, quizá en contra de los intereses de sus creadores. Ver los vídeos de Paul McCarthy lleva a mucha gente a ver vídeos de Paul McCartney, como compensación: es

la ley del *contrapasso*, que diría el Dante. Sin embargo, no todo se reduce a ese *nihilismo pasivo* por saturación hiperestética que conduce irresistiblemente a la *anestesia* (el “budismo europeo”, del que avisara ya Nietzsche). Sobre todo el cine -y más el de ciencia ficción- es capaz de introyectar la violencia -*sublimada*- en las venas de nuestras ciudades, produciendo por lo demás un curioso -e inquietante- efecto de *feedback*. Por ejemplo: el terrorismo, la violencia real, fascinada como todos por la elocuente presentación de catástrofes en las películas, empieza a copiar los modelos de un “arte agresivo” surgido de las factorías más boyantes de esa misma forma de vida (o de organización política) que los terroristas pretenden destruir. Como señala H.-M. Enzensberger, esos luchadores están: “inspirados por la lógica simbólica de las imágenes, propia de Occidente, que escenifica la masacre como espectáculo mediático.”

Ello, con respecto al ámbito colectivo de eso que antes llamábamos “historia”; en el plano personal, el pavor al Otro, a lo ajeno en general, sigue nutriéndose de aquello que en las novelas de Philip José Farmer se presentaba, *a sensu contrario*, como posibilidad de una metamorfosis emocional, en virtud de la cual pudiera llegarse a ver como “normal” el que un hombre hiciera el amor con una mujer-insecto y engendrara en ella su prole, convertida por lo pronto en larvas: la exageración (y la repugnancia, a veces) es tal que suele producir el efecto contrario: el *uomo qualsiasi* se lanza entonces a buscar cualquier chica sin élitros, aunque no sea tan hermosa (aparentemente) como Jeannette; o mejor: *con tal de que* no sea tan hermosa como la lalitha.

Por cierto, es interesante observar a este respecto cómo cambia el miedo en los hombres con la evolución tecnológica. En los años ochenta, repugnantes monstruos extraterrestres resultaban *cyborgs* munidos de alta tecnología (*Depredator*, 1987) o babeantes cucarachas que se engendraban (guiño feminista sarcástico) en el vientre de un varón (*Alien*, 1979, como homenaje inverso a la preñez a la que he hecho alusión en *Los amantes*, de Farmer). Pero la palma seguía llevándosela la larga progenie de cacharros antropomorfos, herederos del hombre de hojalata de *El mago de Oz* y, algo más atrás, de la inquietante máquina femenina de *Metrópolis* (1927-28). Baste recordar aquí *Terminator*, con sus distintas versiones, y el primer *Robocop* (posiblemente, el mejor film de la serie, gracias a su director: Paul Verhoeven). Sin embargo, en 1982 un terremoto conmocionó no solamente el mundo del cine, sino la cultura finisecular en general: *Blade Runner* presentaba, dentro de un universo cerrado, sucio y lluvioso (producto de la contaminación ambiental), “replicantes” que atacaban en el interior mismo del corazón el último reducto de lo específicamente humano: las emociones

(incluyendo el sentimentalismo y la amistad) y la memoria. Desde ese momento, todos supimos que el “enemigo” estaba ya dentro, y que no podía ser diferenciado –como en el conductismo ingenuo- por su cuerpo, sus rasgos y su conducta. A partir de entonces, la pregunta crucial es más bien: ¿cuál es el criterio de demarcación de lo humano, si han dejado de serlo tanto el cuerpo como la psique? Yo sólo veo una posibilidad –latente por demás en el film de Scott-: “hombre” sería aquel ser capaz de solidarizarse, no con su grupo identitario (eso lo hacen desde las hormigas hasta los androides), sino justamente con lo ajeno a ese “hecho diferencial”: con lo otro, y con los otros. Ser capaz pues de “cuidar del Todo”, como exigió ya del hombre uno de los Siete Sabios de Grecia: Ferécides de Siro.

R.F.: Hoy día, la palabra creatividad, que, pese su origen teológico, se asocia sobre todo a la práctica artística, ha alcanzado una extensión que desborda los límites de esa actividad. Los publicistas, los cocineros y los peluqueros se hacen llamar “creativos”. ¿Es esto un síntoma más de la disolución postmoderna de lo artístico y de la desaparición del aura, en el sentido que estableció el omnipresente Walter Benjamin?

F.D.: Bueno, creo haber respondido hace poco a la pregunta, aunque me centraba entonces en el mundo (o mundillo) de las “artes plásticas”. La inflación del término “creatividad”, la banalidad-en-la-distinción de quienes se cuelgan tamaño atributo, deja ver la amplitud de nuestra miseria “creadora”, ya que ni siquiera saben esos tales utilizar bien el idioma. Más que de Benjamin (dudo de que esté “omnipresente”, salvo en la boca de los engullidores de canapés en cócteles y aperturas de exposiciones), es del prefuncionalismo de William Morris y de su *Art & Crafts* (naturalmente, sin que los moscones, rondadores, críticos y catalogadores lo sepan), mezclado con la *Bauhaus* (todo ello, dentro de la más extrema degeneración, claro), de donde sale toda esa marabunta de “creatinos” (atención: no es errata). Bueno: tienen su público. Ellos *hacen* público, mientras el arte intenta denodadamente deshacer al público y a lo público. Cuestión de distinción.

R.F.: La Tate Modern de Londres ha dedicado recientemente una exposición al graffiti. ¿Qué concepto le merece esta forma de creatividad urbana en relación a sus teorías sobre el arte público?

F.D.: Ésta es una pregunta realmente difícil, porque choca con mis lamentables experiencias cotidianas de habitante de Tres Cantos (un suburbio de Madrid, cerca de la Universidad Autónoma), con las paredes de las casas llenas de firmas distorsionadas, de grafos imposibles ante los que Klee se quedaría estupefacto (o quizá, más bien, pasara displicente y elegantemente de largo... siempre que no viviera allí). Evidentemente (al menos, es evidente para mí) los repetidores de firmas, grafos y garabatos variados (sospechosamente parecidos entre sí, *ad nauseam*) son neuróticos compulsivos, jóvenes noctívagos a los que, supongo, la “vida y sus crímenes” les obligarán a dejar de pintarrajear casas ajenas y a manchar el paisaje público en cuanto entren en uso de razón (retardado). Bien, es posible y deseable que eso no sea *graffiti*, y que el *graffiti* venga constituido en cambio por esas suntuosas, anchurosas oleadas cromáticas que hacen vibrar muretes y paredes de edificios abandonados; es posible que el *graffiti* sea la expresión *naif* de un mundo que no debiera haberse desprendido tan torpemente de la infancia como para dejar constancia de ella a través de esos “cromos”, de esos frescos de quienes transportan el mundo de los cómics y de sus dudosos héroes a lugares más bien siniestros: pero es ahí, entonces, quizá, en medio de la indigencia y de la incitación al crimen y a la droga, junto a la mierda y el vómito, ahí es donde empieza –de nuevo, qué quieren, la paradoja- a chisporrotear el *graffiti* como arte. Y si no, échense una ojeada a los muros traseros de la sin par *Piazza d’Italia*, de New Orleans, donde el fuste de las columnas metálicas y horteras de la plaza ha sido sustituido por robustos penes pintados, con la hermosa divisa: “Fuck, ya, ya”. Ahí, en esa canción desesperada de los detritus, ahí empieza a abrirse un genuino arte público del *graffiti*. Lo demás son –con perdón- chorr(e)adas.

R.F.: En alguna de sus intervenciones públicas así como en sus libros y artículos sostiene la teoría de que la obra de arte en los espacios públicos puede producir una interrupción o ruptura en los automatismos que el poder, por medio de la tecnología, introduce en los mecanismos de la percepción; ahora bien ¿no habría igualmente ciertos automatismos ideológicos en muchas de esas propuestas artísticas que se presentan como arte político?

F.D.: Sí: nos movemos en el filo de la navaja. Y ello porque el arte público se mueve entre tres factores que pueden prostituir su función (y de hecho lo hacen, en muchos casos) propiamente artística (en mi concepción: desveladora de *tierra*). Son los mismos factores que concurren en su producción, de manera que el “enemigo” por así decir está

dentro. Ya no sorprenderá que, según lo que yo creo, el peor enemigo del arte público pueda ser justamente el público mismo, a saber: ese grupo social que tantas veces confunde sus reivindicaciones sociales y políticas (muchas veces, justas) contra el Poder, sea municipal o regional, con la perentoriedad de verse *conmovido* en sus más hondos estratos por la presencia (si es genuina, siempre *incómoda*) de una manifestación (no necesariamente “pétreo” o duradera) capaz de arrancarlo por un tiempo de sus vivencias y prejuicios cotidianos, cuestionando justamente una existencia conformada según patrones de tradición. Así, no son lo mismo las Saturnales en la antigua Roma o el Carnaval en la muy puritana y pacata Lucerna, que las manifestaciones lúdico-festivas de las peñas falleras valencianas o la celebración del Carnaval en Tenerife, Cádiz o Brasil. El segundo potencial “enemigo” es el poder municipal o el “generoso” donante o patrocinador de una *performance* o una instalación (ya no quedan monumentos, salvo en el Madrid de Álvarez del Manzano y de su sucesor, aunque éste sea menos mostrenco y hortera que el *violetero*). Su peligro –muy al contrario del “enemigo público”- es el de la (pseudo)sacralización por mimesis. Basta darse una vuelta por Pamplona para tener una visión de casi todas las producciones de arte público, *outdoor sculpture*, *site specific art* y hasta *plop art* que en el mundo han sido, a fuerza de copias más o menos descaradas, a veces con su correspondiente cambio de escala, perpetrada por el propio artista (Oteiza, con su *Gudari* o su *Memento*). Se trata de “vender” ciudad, ¿no? Por lo tanto, si no hay dinero y sí muchos artistas locales o de amistad cercana, hay que poner *algo así como* un Calatrava, un Foster, un Nouvel, un Yan Kersalé, etc., hasta lograr que la ciudad sea un *cliché* parecido a cualquier otra: una ciudad con *empaque*. Y el tercer enemigo, ya se habrá adivinado, es el propio artista, deseoso de ser *original*, olvidadizo de lo que ya Siah Armajani ha dejado bien claro, a saber que se acabó la época del *genio*: ahora adviene la de quien sabe *auscultar* y *palpar* las exigencias de un terreno mil veces batido, la época de quien sabe *sentir* cómo operan las *tácticas* de un conjunto nómada y heteróclito de gente que nunca, por definición, *es del lugar*, que no ocupa, sino que deja trazas, y que va así segregando una estela de interacciones de las cuales la obra (o la instalación efímera) debiera ser catalizador primero y condensador después; ¿un ejemplo?, ahí está la *Crown Tower* de Plensa, en el el *Millenium Park* de Chicago, en donde se reflejan (en el sentido literal) las caras de mil ciudadanos, cada una con sus variables minutos de gloria, para acabar dejando escapar un hilillo de agua recogido en una somera superficie

como las de Mies van der Rohe, pero que, aquí, sirve de improvisada piscina para que todo el mundo chapotee alegremente, fundiéndose en un abrazo de agua.

Es obvio: no puede haber *stásis*, interrupción y hasta insurrección sino allí donde se logra y “cuaja” la *sorpres*a (entre gozosa e inquietante) de que todo podría ser de otra manera. De otra manera bien distinta, incluso de la que, con la mejor buena fe (seamos ingenuos, ya que para el caso da igual y uno se queda mejor), sueñan munícipe, representantes vecinales y artista. Una manera en la que de pronto se rompen las convenciones establecidas, ya sea por arriba (un “arriba” que suele ser bastante rancio, por cierto; y si no, vean la “estatua” [objeto ecuestre bien identificado] levantada en honor -¿¿- de Carlos III en la Puerta del Sol madrileña), o por abajo (un “abajo” que, de tan original que quiere ser, acaba por copiar malamente un film de *ovnis* de la Serie B, como en las dos plataformas elevadas con que se dará empaque al centro de Sevilla). La genuina obra de arte público consiste en esta conjunción inesperada entre los factores aludidos cuando, súbitamente, los elementos de “tierra” se ven correspondidos a través del artificio. No es arte público, sino chafarrinón que avergüenza a los Andes (como que en los alrededores no ha quedado ni un árbol, retirada toda vegetación por simple pudor y buen gusto) el Monumento a la Santandereidad (*sic!*) en las cercanías de Bucaramanga, en Colombia (aquí los tenemos más cerca: basta con ver el conjunto “arquitectónico” neo-neo-neo-mudéjar de la antigua Universidad Laboral de Sevilla: hoy, Universidad Pablo de Olavide).

¿Por qué el Poder tiene tan mal gusto, por lo común? Porque le obsesiona la grandiosidad y magnificencia de las construcciones y monumentos de la vieja Roma, reformulados mil y una veces, y siempre para peor. ¿Por qué el pueblo tiene tan mal gusto, por lo común? Porque extrapola y generaliza *ad extra* la necesidad (ganada por lo común con duro esfuerzo) de lo disponible, servicial y a la mano, de modo que la calle o el parque sean una prolongación del salón de estar. Y así, ayudado benévolamente por sus munícipes (que para eso está la democracia), un parque se convierte en *zonas verdes*, una encrucijada de caminos en mingitorio canino o en área de recreo infantil, y papeleras, bancos, bocas de riego y “obras de arte” se engloban en el beatífico término de “mobiliario urbano”. Y en fin, ¿por qué los artistas dedicados al arte público tienen tan mal gusto, por lo común? Porque, o bien oscilan entre el halago al Poder o la muy progresista identificación (en plan, ya lo dije, de Auxilio Social) con la *buena gente del pueblo*, o bien pretenden *dejar huella* imperecedera con sus producciones *originales*, olvidando que no hay más origen que la *voz de la tierra*. Ya sé que algunos verán en mi

actitud un componente mítico, y hasta místico. Pero estamos llegando a tal extremo de *oclocracia* (y si no, dense una vuelta por el Aljarafe o por Tres Cantos, con su “Monumento a la Peseta” y sus *graffiti* enaltecedores del analfabetismo compulsivo) que quizá esté llegando el momento de repetir aquello que decía Paul Celan en Bremen: *Es ist Zeit, umzukehren*. “Es tiempo de cambiar de rumbo”: pero no hacia delante (¡el progreso de nuestras No-Ciudades, a la altura de los tiempos... de la especulación inmobiliaria y la ramplonería arquitectónica) ni hacia atrás (el regreso alvarezdelmanzaniano a la buena escultura en bronce y a los juegos florales), sino *al margen*, hacia eso que Celan denominaba “la majestad del Absurdo”.

R.F.: En su libro *Terror tras la postmodernidad* establece una diferencia radical entre la virtualidad del horror posmoderno frente a la efectividad trágica del terror: ¿Podría afirmarse a partir de estas categorías que queda clausurado desde un punto de vista estético, aunque no sólo, el periodo histórico que hemos conocido como postmodernidad?

F.D.: Bien, yo diría para empezar que esa virtualidad del horror ejerce efectos bien visibles, y hasta “positivos” (positivos para el Poder, claro), sobre una población sobre todo joven que, sin futuro pero tampoco sin penuria, oscila entre *V de Vendetta* (hasta para rebelarse hace falta que todo el mundo se ponga la misma máscara) y los *Watchmen* (hasta para ejercer de superhéroe hay que ser un poco idiota), consumiendo entre medias productos *gore* mientras se deja invadir por de dentro los fines de semana con drogas basura. Esta *exposición pasiva*, ante violaciones y mutilaciones siempre más repugnantes (y siempre cada vez más deglutidas sin esfuerzo por estómagos mentales convertidos en elásticos sacos biempensantes) le alisan al joven inapetente su ya bien castigado cerebro (disponiéndolo a pasar la prueba horizontal del encefalograma), y a la vez halaga con sus “denuncias” la inteligencia de los adultos acomodados, dispuestos a incomodarse... *en la butaca* y con palomitas y Pepsi, de lo mal que está el Imperio que le sirve las mismas bazofias que dicen condenarlo: porque ahora pensar “bien” es discutir donosamente sobre las diversas maneras narcotizantes de embrutecerse. No, por caso, porque el film *Revolutionary Road* (con su aborto y todo: ¿para cuándo un aborto provocado en directo?) quiera mostrar en su propio título, sarcásticamente, que ya no hay más “revolución” que la del chaletito y la cuenta bancaria –ahora dizque amenazada-, sino porque necesita echar mano de un loco “sabio” para explicarle al espectador de qué *va* la película, de manera que entran ganas de repetir con Alberti –

pero ya sin retranca- que “yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos”. Y es que, al tratarme de retrasado mental “memo” –y por ende precisado de un retrasado “listo” que esté en el secreto-, las más “sublimes” producciones del séptimo arte no sólo ofenden a mi inteligencia, sino que la ponen en remojo y la ablandan hasta hacerla apta para que se impregne de olor a berza, o sea, de un *reality show* cualquiera: “Porque todos somos _____.” (rellénesse *ad libitum*). O lo que es lo mismo: “Porque nadie es ya nadie” (salvo, por un lado, el asesino, el cual, *sans le savoir*, logra por un momento la hazaña de que el público vuelva a ser el *pueblo unido*, dispuesto al linchamiento; y por otro, el artista, gozosamente presto a *solemnizar* la tragedia con un buen *monumento* aleccionador y conmovedor).

Por cierto, ese período ha sido ya casi totalmente digerido, precisamente por la repetición insulsa de supuestas barbaridades cada vez más estúpidas, mas también y sobre todo por la súbita reaparición del *terror*. Y no me refiero con ello simplemente al fenómeno del *terrorismo*, pues, si nos quedamos en la superficie espectacular del mismo, no hay duda de que los distintos movimientos terroristas utilizan o buscan el apoyo y difusión de los *mass media* (existen casi exclusivamente en la transmisión, *on line*), y copian –y a su vez inspiran, en una dinámica circular un tanto tediosa- la escenografía y los encuadres de las superproducciones de ese mismo *Satán* al que pretenden destruir.

Así las cosas, la *epidermis* del terrorismo muestra más bien la exacerbación del *horror mediático para todos los públicos*, con sus efectos colaterales de buena conciencia (¡qué malos son los israelíes bombardeando Gaza, y qué buenos somos nosotros lamentando el destino de ese pueblo mártir, siempre que no tengamos cerca un *moro* dispuesto a seguir con sus costumbres molestas y hasta criminales en mi propio barrio). No. Lo que el terrorismo, y no sólo él, deja ver es la aparición *espectral*, como de *brillo por ausencia*, del Otro que estamos empezando a ser vicariamente nosotros mismos, al hacernos máscara sustitutoria de esa alteridad *exorcizada* y a la vez *conjurada* (nunca se ha escrito tanto sobre el/lo Otro como en esta época de centrifugación de la *alienidad*). Alienados de toda alienación, superficialmente convertidos en el/la Otro/a (¡Apadrine un Niño y, con él, a toda una comunidad del Tercer Mundo! ¡Participe en el Día del Niño, de la Mujer, de las Ballenas, y hasta de la Filosofía!), vamos lavando cotidianamente un rostro que, a cada ablución, va llevándose jirones de nuestro semblante hasta dejarlo *en blanco*, como los maniqués de De Chirico: superficies de inscripción de un Poder, más que amorfo, estúpidamente

polimorfo (que cada minuto tiene su afán... y su *spot*). Pero en esa rugosa superficialidad va aflorando, casi diríamos que *supura*, el terror primigenio: el que hace percatarse de la pérdida, no de la identidad –esa farsa sangrienta-, sino de la capacidad de sentir *lo que en nosotros, y en nuestro hipócrita semejante, está de más, de sobra*. La capacidad para palpar los residuos... de individualidades, de singularidades que ya sólo parecen presentarse como irreductibles en el momento de la inmolación atroz e ininteligible: el asesinato en masa. Ahora es cuando se muestra lo Incomprensible e Inesquivable; ahora, cuando quedamos mudos ante la absurda manifestación de Nada: una irrupción *que no encuentra caracterización estética ni encasillamiento lógico*. ¿Estamos tocando fondo? ¿Podemos oír, todavía, el gemido de Virgilio cuando atendía, no a las lágrimas de los vencidos, sino a las lágrimas destiladas por las cosas mismas? *Sunt lacrimae rerum*. ¿No se avergüenza el arte –que también él parece hoy residual, pero por excrementicio- de su incapacidad para oír ese llanto intestinal?