

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 4 • 2017 • ISSN 2386-8449

CONVERSANDO CON

“Más allá, pero aquí mismo”, Entrevista con José Jiménez, por **Miguel Salmerón Infante**

UT PICTURA POESIS

Apuntes (1993-1998), **Antonio Campillo**

Dichoso aquel que no tiene patria, Poemas de Hannah Arendt, versiones de **Anacleto Ferrer**

PANORAMA: ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS Sección coordinada por **Antonio Notario Ruiz**

TEXTO INVITADO: O silêncio do tempo do silêncio, **Fernando José Pereira**

TEXTO INVITADO: Ética y poética en el juego teatral de *Reikiavik* de Juan Mayorga, **Zoe Martín Lago**

El problema de la autonomía del teatro, **Adrián Pradier Sebastián**

¿Qué hubiera sido de Edipo sin Aristóteles y sin Freud? **Sebastián Gámez Millán**

Como actores en el gran teatro del mundo, **Roger Ferrer Ventosa**

Mahagonny: surrealismo y dialéctica de la anarquía. Apuntes desde T.W. Adorno, **Marcelo Jaime Teruel**

Nauman, Mirecka, Rainer: entre el cuerpo y el signo, **Laura Mailló Palma**

El espacio relativo de Newton y la transformación de las prácticas escénicas en el teatro moderno, **Raúl Pérez Andrade**

Sturm und Drang. El drama del genio y Shakespeare, **Milagros García Vázquez**

MISCELÁNEA

Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, **Carlos M. Madrid Casado**

Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, **Andrea Carriquiry**

Alegoría barroca e imagen dialéctica: el esfuerzo de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno para pensar la dialéctica de la naturaleza y la forma estética, **Vanessa Vidal Mayor**

La idea de tradición en la estética de Jan Mukařovský, **Raúl Sanz García**

De la visión y el espanto: el tacto suspendido y la experiencia ante el límite, **Rayiv David Torres Sánchez**

Desrealizando el mundo objetivo: sobre la inmanencia de lo artístico en la fenomenología estética de M. Henry, **Jaime Llorente Cardo**

Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen, **Sergio Martínez Luna**

Épica en el arte: el caso de la canción de autor, **Gustavo Sierra Fernández**

El cine más allá de la narración de Lisandro Alonso, **Horacio Muñoz Fernández**

Perdidos en la isla de los prodigios: *Lost* o el abismo alegórico del drama barroco, **Ainhoa Kaiero Clave**

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 4 • 2017

PRESENTACIÓN	7-8
CONVERSANDO CON	9
“Más allá, pero aquí mismo”, Entrevista con José Jiménez, por Miguel Salmerón Infante	11-21
UT PICTURA POESIS	23
Apuntes (1993-1998), Antonio Campillo	25-35
<i>Dichoso aquel que no tiene patria</i> , Poemas de Hannah Arendt, versiones de Anacleto Ferrer	37-49
Ilustraciones de Laocoonte n. 4, Jante (Javier Infante)	50

PANORAMA

ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS	51
¿Qué hubiera pensado Wagner? Antonio Notario Ruiz (Coordinador)	53-55
TEXTO INVITADO	57
O silêncio do tempo do silêncio, Fernando José Pereira	59-63
Ética y poética en el juego teatral de <i>Reikiavik</i> de Juan Mayorga, Zoe Martín Lago	64-72
ARTÍCULOS	73
El problema de la autonomía del teatro, Adrián Pradier Sebastián	75-92
¿Qué hubiera sido de Edipo sin Aristóteles y sin Freud? Sebastián Gámez Millán	93-108
Como actores en el gran teatro del mundo, Roger Ferrer Ventosa	109-125
Mahagonny: surrealismo y dialéctica de la anarquía. Apuntes desde T.W. Adorno, Marcelo Jaume Teruel ..	126-133
Nauman, Mirecka, Rainer: entre el cuerpo y el signo, Laura Maillo Palma	134-145
El espacio relativo de Newton y la transformación de las prácticas escénicas en el teatro moderno, Raúl Pérez Andrade	146-156
Sturm und Drang. El drama del genio y Shakespeare, Milagros García Vázquez	157-168
MISCELÁNEA	169
Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, Carlos M. Madrid Casado	171-181
Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, Andrea Carriquiry	182-198
Alegoría barroca e imagen dialéctica: el esfuerzo de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno para pensar la dialéctica de la naturaleza y la forma estética, Vanessa Vidal Mayor	199-213
La idea de tradición en la estética de Jan Mukařovský, Raúl Sanz García	214-231
De la visión y el espanto: el tacto suspendido y la experiencia ante el límite, Rayiv David Torres Sánchez	232-240
Desrealizando el mundo objetivo: sobre la inmanencia de lo artístico en la fenomenología estética de Michel Henry, Jaime Llorente Cardo	241-256

Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen, Sergio Martínez Luna	257-271
Épica en el arte: el caso de la canción de autor, Gustavo Sierra Fernández	272-289
El cine más allá de la narración de Lisandro Alonso, Horacio Muñoz Fernández	290-304
Perdidos en la isla de los prodigios: <i>Lost</i> o el abismo alegórico del drama barroco, Ainhoa Kaiero Claver	305-317
RESEÑAS	319
Teorías del arte desde el siglo XXI, Pedro Lecanda Jiménez-Alfaro	321-325
Rimada Botánica, Xaverio Ballester	326-327
Sobre ciudades y arquitecturas, Jürgen Misch	328-332
Esbozo de una amistad sempiterna. Sobre Fuster y Alfaro, Raquel Baixauli	333-336
Cómo se analiza una obra de teatro, Teresa Aguado Garzón	337-338
Vuelan las imágenes, Verónica Perales Blanco	339-341
Mudanzas Espacio-temporales. Imagen y memoria, Raimon Ribera	342-345
Qué quieren las imágenes? Una crítica a la cultura visual, Esther González Gea	346-349
Zoos humanos, ethnic freaks y exhibiciones etnológicas, Lurdes Valls Crespo	350-353
España de la Guerra, Amanda del Rey Mateos	354-356
Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía, Jorge Martínez Alcaide	357-360
Arte escrita: texto, imagen y género en el arte contemporáneo, Óscar Ortega Ruiz	361-363
Sobre el futuro del estudio del pasado, Ana Meléndez	364-366
Conducir a una diosa, Sergio Requejo Pérez	367-370
Cioran en los Archives paradoxales. (Tome III), Joan M. Marín	371-372
Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo, Raquel Baixauli	373-375
La eternidad de un día, Carmen Martínez Sáez	376-378
Releer a Rilke, Javier Castellote Lillo	379-381
Lo diabólico, lo demoníaco, lo fáustico en la literatura, la música y el arte, Mauro Jiménez	382-384
Imágenes del hombre, Miguel Ángel Rivero Gómez	385-387
Circuit Circus. Circo, Intelectuales y Payasos, Ricard Silvestre	388-390
Precariedad y resistencia del arte y la estética hoy, Rosa Fernández Gómez	391-393
RESEÑAS DE EXPOSICIONES	395
Hijo del Laocoonte. Alonso Berruguete y la Antigüedad pagana, María Luisa Barrio Maestre	397-405
Ilustraciones de Jante (Javier Infante) .	
Fotografía de portada de Tamara Djermanovic intervenida con ilustración de Jante (Javier Infante) .	

LOCOONTE

CONVERSANDO CON



“Más allá, pero aquí mismo” Entrevista con José Jiménez

por Miguel Salmerón Infante



La invitación del director de *Laocoonte*, Anacleto Ferrer, a entrevistar a José Jiménez produjo en mí sentimientos encontrados. Por una parte, entendía que suponía un estímulo poder intercambiar impresiones con una figura de indiscutible relevancia en el panorama de la Estética. Por otra, se despertó en mí la inquietud de no saber si, por tratarse de un maestro y un amigo, iba a conseguir una conveniente distancia para estar a la altura del reto. José me recibió en su despacho y la conversación fue tan sustanciosa como agradable. Sentí su bienestar al poder hablar de una impresionante trayectoria y un prolongado compromiso con la Estética y la Teoría de las Artes, que ha ido mucho más allá de la estricta dimensión académica.

— **Miguel Salmerón:** Quiero empezar hablando de cómo surge tu vocación filosófica.

— **José Jiménez:** Mi interés por la filosofía surgió muy pronto. Estudiaba bachillerato y en el primer año de bachillerato superior, en quinto de bachillerato, leí

* Universidad Autónoma de Madrid, España. miguel.salmeron@uam.es

un libro de introducción a *La Filosofía de Kant*, de Manuel García Morente¹. Aunque en un principio había elegido la opción de ciencias, ese libro fue para mí una motivación especial para adentrarme en la filosofía, y así en sexto cambié mi elección por la del bachillerato de letras. A partir de entonces, mi atención estaba ya muy centrada en la filosofía.

— **M. S.: Y entonces, comenzó tu periplo de estudiante universitario.**

— **J. J.:** Sí, fue en la Universidad Complutense. Cursé y superé los exámenes de comunes allí. Mi radio de acción, aparte de la filosofía, abarcaba más campos. Me interesaba mucho la filología, sobre todo lo relacionado con los textos clásicos y la literatura en todos los ámbitos. La situación que entonces había en la Universidad Complutense era desigual. Hablé con uno de los profesores que tuve en los años de comunes: Luis Cencillo, para que me orientara sobre cómo se podía estudiar bien filosofía en España, leyendo en profundidad a los clásicos: de la Antigüedad griega y latina, la filosofía medieval, clásicos de la modernidad... El consejo de Cencillo fue que estudiara Filosofía en la Universidad Pontificia de Comillas, que estaba instalándose en Madrid. Yo era laico, he sido laico toda mi vida, y estudiar en una institución de identidad religiosa me chocaba. Sin embargo, tomé esa decisión y pienso que fue acertada, pues mi formación de tres años allí me permitió un acceso y un estudio riguroso a los clásicos de la filosofía. Además, en la Universidad de Comillas tuve la suerte de conocer a un profesor y a un estudioso que marcó mucho mi trayectoria: José Gómez Caffarena. Caffarena era uno de los mejores expertos en el conocimiento de la filosofía de Kant, un autor muy importante en la evolución de mi línea de trabajo.

A la vez que trabajaba: siete horas al día, estudiaba. Después, cumplí mi servicio militar en Melilla y a la vez cursé estudios de Antropología de América en la Universidad Complutense. Algo que también pasa a incorporarse a mi trayectoria intelectual, pues siempre me he planteado desarrollar una filosofía antropológica, o, si se quiere, una filosofía no metafísica.

En el año 74 comienzo mi desempeño como docente. Concretamente en un Instituto de Enseñanza Media, y como profesor de una asignatura de Filosofía de la Historia en la Universidad Pontificia de Comillas en Madrid. En el 75 obtengo una Beca de la Fundación Juan March en Filosofía, con vistas a la realización de mi tesis doctoral. Ese mismo año, entro como profesor en la Universidad Autónoma de Madrid, y en ella se produce mi encuentro con otra de las figuras referenciales en mi vida: Carlos París. París había puesto en marcha un Departamento de Filosofía interdisciplinar, que significaba un gran cambio en la organización de la filosofía académica en España.

— **M. S.: Si hubiera que ubicar en tu obra una noción o concepto-eje es el de “imagen”, es decir, y según tu propia caracterización: “forma simbólica de conocimiento e identidad”. Al hilo del estudio de tu obra, entiendo que la lectura de varios filósofos ha sido importante para tu concepción de esa categoría. Aparte de aquellos a los que tú puedas hacer alusión y que me hayan pasado inadvertidos, quisiera empezar por Platón. ¿No es sorprendente que tu diálogo filosófico en torno a la imagen comience por un autor que no parecía tener gran aprecio por la producción de imágenes, tal y como queda constancia de ello en *República*, VII y**

1 Manuel García Morente (1917): *La filosofía de Kant. Una introducción a la filosofía*. Introducción y revisión Antonio Fernández-Galiano; Editorial Victoriano Suárez, Madrid, 1961.

República, X?

— **J. J.:** Platón fue el primer filósofo que elaboró una teoría de la imagen. Es cierto que en su pensamiento la imagen queda por debajo del conocimiento de la verdad, y que estaría situada en el ámbito de lo sensible. Sin embargo, su concepción filosófica de la imagen constituye un punto de partida imprescindible. Es la primera vez que el término “imagen” se unifica, y se convierte en materia de reflexión filosófica. Imagen es para mí una categoría filosófica y antropológica, y a mi juicio la teoría de Platón es muy importante como primera aportación. Tras ese punto de partida, inmediatamente después, me parece decisiva la complementariedad que aporta teóricamente Aristóteles a Platón. Posteriormente, hay otras aportaciones, aunque, para mí, la de Kant es absolutamente central. Y ya en una época más cercana a nosotros, considero que lo que Walter Benjamin plantea cuando habla de “imágenes del pensamiento” [*Denkbilder*] tiene una gran relevancia. Yo reformulo la expresión de Benjamin como “pensamiento en imágenes”, y es que la reflexión filosófica también produce imágenes. Para pensar filosóficamente la imagen le doy igualmente una gran importancia a Ernst Cassirer y su “filosofía de las formas simbólicas”. Y ya algo después, en el terreno específico de la antropología cultural, al conjunto del pensamiento de Claude Lévi-Strauss. En síntesis, con todas estas referencias teóricas activas como trasfondo de mis libros y de mi trayectoria, desarrollo una teoría filosófico-antropológica de la imagen que conecta con el sentido de reflexión crítica de la modernidad que abren Kant y los filósofos de la Ilustración. Concretamente, con la consideración de la filosofía como filosofía crítica y comprometida con nuestro tiempo. Toda esta línea teórica permite pensar la imagen y los distintos tipos de imagen en el mundo actual y habilitar una crítica de las mismas.

— **M. S.:** **Y finalmente, en torno a los pensadores con los que has mantenido un diálogo para abordar la “imagen” me gustaría que nos hablaras de Wittgenstein, de sus *Investigaciones filosóficas* y su noción de “juegos de lenguaje”.**

— **J. J.:** Para mí Wittgenstein también es una referencia muy importante. Es un filósofo al que voy y al que vuelvo continuamente. Los *Sprachspiele*, los “juegos de lenguaje”, me parecen un planteamiento muy interesante. Primero, de autocritica de lo que fue su periodo de integración en la filosofía analítica y de la consideración del lenguaje como una relación unívoca con la realidad observacional. Lo que Wittgenstein estructura con los *Sprachspiele* es una consideración del lenguaje como efecto pragmático en relación con el contexto en el que se sitúa, y aquí las significaciones son muy abiertas. El poder que tiene esta aportación de Wittgenstein me parece hasta tal punto importante, que hace unos años organicé una exposición con el título *Juegos de lenguaje*². En ella, situaba los juegos en relación con el arte contemporáneo, en el mismo sentido en el que los niños cuando juegan estructuran una significación. Así como en un juego infantil un sofá puede convertirse en un castillo, o una silla en un león, los artistas actúan sobre estructuras y pautas de significación a las cuales les dan un sentido o sentidos alternativos. Además, el concepto es muy importante para comprender la dinámica ficcional de la imagen.

— **M. S.:** **Quizás es señal de que para ti el pensamiento filosófico consiste en abordar contradicciones, el primer ensayo de calado que haces es un estudio de la “imagen” del ángel caído. ¿No se trata de un tema de connotaciones excesivamente**

2 *Juegos de lenguaje. Una introducción al arte de nuestro tiempo*. Fundación Helga de Alvear, Cáceres, 26 de octubre de 2012 - 5 de mayo de 2013.

trascendentes para ubicarlo en una filosofía como la tuya que describes como un materialismo antropológico?

— **J. J.:** A mí me interesaba mucho algo muy presente en la literatura, en las artes visuales, y también en el propio pensamiento filosófico en el siglo XX. Se trata de posiciones que en un ámbito de cultura eminentemente laica siguen manteniendo la pervivencia de una imagen procedente de un contexto religioso. Los ángeles sólo existen como figuras simbólicas en un contexto cristiano, no en otras religiones. A mí me interesaba la figura del ángel, pero, en particular, la figura del ángel caído, que aparece casi a modo de réplica en el espejo en la cultura occidental a partir del romanticismo. Esta figura significa el deseo de elevación que existe en todos los seres humanos y, sin embargo, la inevitable caída. Porque, aunque nos gustaría poder volar, no podemos volar. Sin embargo, esa voluntad de elevación permite una actitud de confrontación con todo aquello que limita, sojuzga, e impide una realización más plena de la humanidad. Por eso, para mí la imagen del ángel caído representa rebeldía y voluntad de ir más allá de las cosas tal como están.

— **M. S.:** **Bloch y Marcuse nos hablan del poder que tiene la utopía, del necesario concurso de ella para la anticipación de una situación humana de plenitud. Schiller, dentro de una tradición mentora tanto de Bloch como de Marcuse, nos habla de una educación estética de la humanidad. A través del contacto con el arte y el ejercicio de éste se alcanzaría un estado de formación ¿No sería esta propuesta desvirtuadora en dos sentidos? ¿Desvirtuadora del cambio social, que se acomete desde la asunción de las condiciones objetivas y no de las ficciones estéticas, y desvirtuadora del propio arte que parece desde estos parámetros condenado a ser arte político o de tendencia?**

— **J. J.:** Creo que no hay contradicción. Afirmar la intensidad utópica de la experiencia estética es algo que tiene que ver con el concepto de imagen. A través de la experiencia estética, se formulan alternativas a lo que hay en términos de imagen. Lo que ocurre es que esa formulación a través de la experiencia estética puede ser más profunda o menos, más o menos lograda. Desde el punto de vista filosófico, a mí me parece muy importante la elaboración de Ernst Bloch, porque sigo pensando en la relevancia de mantener la dinámica de lo que él formula como *Principio esperanza*, es decir proyectar un pensamiento crítico sobre lo que hay, voluntad humana de ir *más allá*. El pensamiento de Herbert Marcuse, que inaceptablemente está hoy algo entre paréntesis, me parece también muy importante, porque en él se establece una síntesis de utopía y de crítica. Por ejemplo, su reflexión en torno al consumismo en *El hombre unidimensional*, que se publicó en 1964, es de una profundidad notable. De hecho, el fenómeno del consumismo no ha hecho sino intensificarse en los últimos tiempos. Y resulta curioso que pensadores que se ocupan de ese fenómeno no sean capaces de mencionar a quien fue todo un pionero en el abordaje de este problema.

Igualmente me parece muy importante el antecedente que has mencionado de Schiller. Sus Cartas sobre la educación estética del hombre (1795), cuya motivación es doble: por una parte, la lectura atenta de las críticas de Kant y, por otra, la de la decepción que produce en él, y en muchos otros intelectuales europeos de la época, el periodo del Terror en la Revolución francesa. Lo que plantea Schiller es muy importante porque nos revela algunas de las razones fundamentales del fracaso de las sociedades en las que se intentó implantar el comunismo. ¿En qué sentido? En el de que, si no hay una educación en la forma, una educación que conlleve la aceptación del respeto a todos los seres humanos, así como todo juego tiene normas y tiene reglas,

es imposible construir una sociedad moralmente justa: una sociedad moral y de seres humanos libres. Creo que la reflexión de Schiller abre una dinámica muy importante en el pensamiento, y a la vez también en los procesos artísticos. Porque lo que él plantea en sus Cartas tiene que ver con llevar a cabo una práctica libre del juego en las artes, y esa práctica del juego de las artes permitiría la educación formal, y a través de la educación formal la posibilidad de ir a una sociedad de seres humanos libres.

— **M. S.:** **En tu libro *Cuerpo y tiempo*, pones muy de relieve la importancia de la experiencia del cuerpo, y cómo esta sustenta la relación existente entre la noción de metamorfosis y la fuerza metafórica del lenguaje ¿Podrías abundar sobre la cuestión?**

— **J. J.:** Ése también es un hilo conductor de la trayectoria de mi pensamiento. Incluso en imágenes contenidas en mitos y en imágenes de las máquinas, la experiencia del cuerpo es sumamente importante. El cuerpo es el primer soporte que se utiliza para proveer de espacios de representación a los seres humanos. El tatuaje o la escarificación implican vestir el cuerpo para que el cuerpo se convierta en espacio de representación. El primer soporte, el soporte básico de toda representación, es el cuerpo. Naturalmente, lo que ocurre es que se cruza la experiencia individual del propio cuerpo con la experiencia cultural de la misma. De ahí que todas las experiencias del cuerpo, a lo largo de los tiempos, hayan interactuado con el contexto de cultura en el que vivimos. Así, la configuración de las pautas de representación tiene que ver con la concepción de las pautas de temporalidad desplegadas en cada cultura. En ese sentido, era muy importante para mí la consideración del cuerpo bajo las pautas de la temporalidad en la Antigüedad Clásica, según una concepción cíclica del tiempo. Ciclos temporales que son el sustrato de concepción del tiempo en la cultura de aquella época. ¿Qué es lo que eso tiene como trasfondo? Un reflejo que se ve muy bien en la metamorfosis. El cuerpo es cambiante igual que los ciclos temporales, que van y vienen: retornan. Cuando, por el contrario, se abre la concepción lineal del tiempo, la metamorfosis se ve ya como algo privado de significación, como algo situado en un contexto que ya no sigue viviendo. Y desde ahí se abre un concepto de tiempo homogéneo y lineal, que se apoya también en una experiencia del cuerpo. ¿Cuál sería? A partir de creencias religiosas la que considera que el cuerpo pasa por la tierra, y después su espíritu o reflejo se prolonga en el más allá en un sentido positivo o negativo, en el Cielo o en el Infierno, con sus respectivas pautas de representación. Creo que ésta es una cuestión muy central y no suficientemente estudiada, porque las formas en las que se concibe el dibujo de nuestro cuerpo están enormemente determinadas por pautas determinadas por una concepción compartida de la temporalidad. Pienso que desde el pensamiento filosófico hay que prestar mucha atención a estas cuestiones.

— **M. S.:** **En la nueva edición del que probablemente sea el libro en el que hasta ahora más se despliega tu pensamiento filosófico, *Imágenes del hombre. Fundamentos de Estética*, llama la atención que, entre otras ampliaciones, incluyas un capítulo sobre lo sublime. Me gustaría saber los motivos teórico-filosóficos de esta inclusión.**

— **J. J.:** Ya cuando apareció el libro en su primera edición tenía intención de elaborar un capítulo específico sobre la categoría de lo sublime. Pero, a veces, los proyectos no se consiguen llevar completamente a cabo. Y aunque en la primera edición haya una serie de referencias e indicaciones sobre la categoría de lo sublime, no había llegado a plantear lo que hubiera querido hacer: poner de relieve la relación de complementariedad entre la categoría de lo bello y la categoría de lo sublime. Complementariedad que ya fue retomada, de nuevo como en un juego de espejos, en la

Crítica de la facultad de juzgar, de Kant. Debido a que el pensamiento filosófico ha de ser siempre un planteamiento abierto, tenía la voluntad de hacer un estudio detallado de la categoría de lo sublime, poniéndola en el mismo plano que la categoría de lo bello, en el plano de la representación. Hay algunas derivaciones de la reflexión en torno a la categoría de lo sublime en la época contemporánea que me parecen muy poco convincentes. Lo que quería era recuperar la categoría de la sublimidad en una línea que remite a un acercamiento a Kant y Schiller, referenciales en mi trabajo filosófico, y cuyo núcleo es *la voluntad de ir más allá, pero aquí*. Lo que no comparto es la visión metafísica y trascendente de lo sublime. Me identifico con la propuesta de *ir más allá, pero aquí mismo*.

— **M. S.: Me consta que tienes pensado seguir avanzando en tu Teoría de la imagen con una publicación que se antoja poco menos que definitiva en torno a esa noción, ¿podrías avanzarnos algo de ella?**

— **J. J.:** Es un nuevo libro, que tengo en preparación. Intenta ser primariamente, una vez más, un diálogo con Kant. Si Kant escribió tres críticas, lo que yo pretendo hacer ahora es algo que podría llamarse “la cuarta crítica”. Mi reflexión intenta entablar un diálogo con la *Crítica de la facultad de juzgar*, de 1790. Creo que en ella Kant abre el camino a la fundamentación del pensamiento estético sobre la base de la crítica en general. Entiendo que el reto más importante de nuestro tiempo sería una crítica filosófica de la cultura, y una crítica de la cultura en la que vivimos sería *una crítica de la imagen*. ¿En qué se ha convertido la imagen en el siglo XXI? Se ha convertido en *una imagen global*. ¿Cómo pongo esto de manifiesto en mis libros? Señalando que las pautas primarias de la estética en la modernidad se transmiten a través de tres grandes vías de experiencia estética, no artísticas: el diseño (en sus diversas variantes), la publicidad, y los medios de comunicación tienden desde hace ya más de dos siglos a la integración de los estímulos en imágenes de carácter masivo. Este proceso se ha visto intensificado por la más reciente síntesis de estas tres vías de esteticidad masiva en las redes digitales. Lo que ha dado lugar a lo que llamo *un mundo-imagen*. Por ello, en esta época de incertidumbres generalizadas, considero sumamente importante desarrollar una crítica del mundo-imagen. La crítica de una imagen global, pasiva, envolvente, configurada en la inmediatez, y la oposición a ésta de una imagen que sea diferenciación, singularización, y por tanto pregunta y posibilidad de pensar.

— **M. S.: Ahora vamos a hablar de un nombre propio, y de lo que para ti supuso en la renovación de los estudios de Estética en España: José María Valverde.**

— **J. J.:** Considero una experiencia decisiva en mi vida el encuentro con José María Valverde, que fue un excelente poeta, un gran pensador, y una persona plenamente comprometida, moral y políticamente. Valverde, como es bien sabido pero tal vez no suficientemente recordado, abandonó su Cátedra de Estética, cuando el franquismo expulsó de la universidad a los catedráticos José Luis López Aranguren (con quien también he mantenido una gran amistad, y distintos espacios de colaboración), Enrique Tierno Galván y Agustín García-Calvo. Valverde le envió una carta a Aranguren en la que estaban estas palabras: “Nulla Æsthetica sine Ethica, así que apaga y vámonos”. Con ello expresaba que abandonaba su Cátedra en solidaridad con los tres catedráticos expulsados, poniendo en primer plano que no puede haber Estética, digna de tal nombre, si no hay Ética. Valverde se marchó de España, y sólo volvió cuando se abrió la democracia. Para mí esto es fundamental: los estudios de pensamiento estético tienen siempre un trasfondo moral, como puede apreciarse en los escritos de

Platón, Aristóteles, Kant, Schiller... Valverde era un hombre extraordinariamente sutil y abierto. Era una persona que conocía en profundidad los distintos registros del lenguaje y la historia del pensamiento estético. Además, en él yo encontré un apoyo decisivo a la voluntad que a mí me animaba: el intento de crear un área de Estética importante en el ámbito académico y en los distintos espacios editoriales y de comunicación. Él estaba muy interesado en ello. Todo lo que se pudo lanzar en cierto momento, él lo apoyó firmemente. Sigo manteniendo por José María Valverde un gran reconocimiento y una gran admiración. Y, eso sí, no puedo evitar un cierto desapego hacia quienes trabajando en Estética lo tienen tan relegado y tan olvidado.

— **M. S.:** Es muy interesante que a la crítica de arte la llames “filosofía aplicada”. Sobre esta cuestión, tres preguntas: ¿No ha sido vista con hostilidad esa orientación tuya entre los historiadores del arte?, ¿Cómo la ven en general los artistas?, ¿Ves un número apreciable de buenos críticos de arte que se rijan por ese “criterio filosófico”?

— **J. J.:** Éste es mi planteamiento teórico que he expresado, he explicado, y lo he justificado con mis escritos, y claro: hay gente que lo apoya. Para mí el sentido de la crítica artística, inaugurada como tal con Baudelaire, es el del diálogo del pensamiento con la práctica artística. Por eso, en lugar de situar la crítica artística en el ámbito de la filología o en el ámbito de la historia del arte, creo que la crítica artística, que se hace como compromiso con el tiempo que vivimos, es básicamente pensamiento aplicado y, desde ese punto de vista, filosofía. Y cuando digo pensamiento, no lo digo en un sentido académico, sino en el sentido de pensamiento teórico que se aplica en un diálogo con la práctica. El iniciador: Baudelaire, no era un filósofo “académico”. Yo tengo el máximo respeto por la Historia del Arte y por las elaboraciones teóricas en el marco de esa disciplina, y por mi parte no hay ningún tipo de menosprecio hacia la misma. Sin embargo, creo que la crítica artística como tal, al tener un compromiso con nuestro tiempo, no conlleva el carácter de historia que tienen los estudios de Historia del Arte. La crítica es desafío, es atreverte a decir cómo ves las cosas. Y esto yo lo he experimentado encontrando pautas de diálogo con las obras y con los artistas. Pienso que uno siempre se siente bien reconocido en su trabajo desde la libertad, cuando uno no plantea normativamente lo que es el arte y no dice al artista tú debes hacer esto o tienes que hacer esto, sino que entabla un diálogo aceptando la libertad sin límite de los creadores.

— **M. S.:** Dentro de las vanguardias históricas siempre hay una que ha suscitado especialmente tu querencia: el surrealismo. Es mi impresión que, al menos en el ámbito de la filosofía, pocas presencias o ninguna de ellas, obedecen al azar, sino a una meditada decisión. ¿Por qué valoras el surrealismo y sientes esa identificación con él?

— **J. J.:** Valoro mucho el conjunto de las vanguardias artísticas. Todas las vanguardias han sido importantes para comprender las profundas transformaciones del arte de nuestro tiempo. Pero me interesa especialmente el surrealismo porque, además de ser un importante movimiento literario y artístico visual de las vanguardias, además de eso, plantea un horizonte o un panorama de configuración emancipatoria de la vida. El surrealismo propone *una perspectiva de libertad plena*: superar la dominación de carácter racionalista y rechazar también toda pauta constrictiva en el plano moral. La afirmación de la libertad es algo que desde el punto de vista filosófico a mí me interesa, desde mi lectura de Platón, Aristóteles, Kant y Schiller y, por otro lado, se plantea

hoy como una exigencia crítica. De todos modos, es llamativo que el surrealismo, con todo, caiga en contradicciones. Así en su afirmación de la libertad personal, en su trato a la mujer cometieron contradicciones desde mi punto de vista inaceptables. Concebían a las mujeres como amantes, compañeras, musas... André Breton empleó incluso una fórmula para caracterizarlas: “eternas adolescentes”. Es decir: mujeres y, por eso, siempre “niñas”. Me parece una contradicción inaceptable. Por ello, acabo de dar un paso más en mi atención crítica y teórica al surrealismo con una importante exposición: “*Somos plenamente libres. Las mujeres artistas y el surrealismo*”³. Esta exposición presenta la obra de dieciocho mujeres artistas que durante años han estado marginadas y olvidadas. Mujeres artistas, que estaban en la órbita del surrealismo, que no formaban parte del grupo, pero que, en el contexto de reclamación de la libertad, renunciaban a ser musas o acompañantes, y querían ser mujeres libres y mujeres pensantes. El surrealismo debe ser conceptualizado siempre como reivindicación de la libertad.

— **M. S.: ¿Qué papel desempeña en la historia del arte y en la cultura occidental Marcel Duchamp?**

— **J. J.:** Un papel decisivo. Después de desarrollar una importante trayectoria como pintor de la vanguardia, tras un proceso de acercamiento al impresionismo, al cubismo, y al simbolismo, Duchamp comprende, en 1912: en lo que yo llamo “El año uno de la Galaxia Duchamp”, que estamos viviendo ya en una época de imagen libre. Comprende que el arte no puede seguir desempeñando una posición de jerarquía en la producción de imágenes. Hay imágenes por todos lados, Duchamp lo comprende, y el planteamiento artístico que en consecuencia despliega no justifica los ataques que ha recibido. Duchamp no fue como algunos han dicho “el asesino de la pintura”: Duchamp *no dejó de pintar nunca*, lo hizo hasta el final de su vida. Póstumamente aparece el diorama, *Étant donnés: 1º La chute d'eau, 2º Le gaz d'éclairage*, una instalación, pero una instalación en la que la práctica pictórica permanece, está viva, eso sí: en un soporte expresivo diferente. De modo que lo que Duchamp plantea es una situación del desplazamiento del lugar anteriormente ocupado en la historia por el arte, y *no la muerte del arte*. Y esto es muy importante, porque si se comprende la nueva situación, lo que el arte tiene que hacer es confrontarse con la imagen mediática, sabiendo que en la propia propuesta artística va a estar, en buena medida, introducida como reverberación, ella misma: la imagen mediática. Comprender todo esto, ya en 1912, es la anticipación de un gran pionero, tanto en la desde el punto de vista del pensamiento, como desde el punto de vista de la práctica artística. Hay que tener en cuenta que el gran texto teórico de Walter Benjamin *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, se escribe en los años treinta, y su última versión es de 1936. Duchamp, ya en 1912, tuvo esa comprensión profunda y con ello cambió el modo de entender el arte, de concebir el arte, y de hacer arte.

— **M. S.: En tus clases en la actualidad consideras fundamental que, en el contexto de la cultura digitalizada y las tecnologías de la información, los alumnos manejen *in situ* textos impresos, los lean de viva voz, y den cuenta de sus reflexiones en torno a ellos. De algún modo tu propuesta quiere paliar un déficit de comprensión lectora. Esa práctica la introduces en el ámbito de una sociedad que se llama a sí misma “de la información y el conocimiento”. Parece que no estás en la línea de considerarla**

3 Museo Picasso Málaga, 10 de octubre de 2017 – 28 de enero de 2018.

ni de llamarla así. ¿Es negativo en la cultura el impacto de las tecnologías de la información y el conocimiento (TIC)?

— *J. J.*: El impacto de la tecnología digital tiene una dimensión muy positiva y otra no tan positiva. Lo que intento es evitar la confrontación puramente instintiva, simplemente inmediata, con el lenguaje. El problema de cómo se configuran las tecnologías digitales en las redes de comunicación es que no dejan prácticamente la mínima pauta de *distanciamiento* respecto a aquello que se recibe, como lenguaje, o como forma, que es lo único que permite un juicio respecto a ello. La gente va pasando con el “clic” de una palabra a otra palabra, de una imagen a otra imagen. Lo que queda de esa experiencia es un flujo ante el que *no hay distancia* para saber si aquello que se transmite es algo que tenga consistencia. Esto implica un doble efecto. Por un lado, aumenta la velocidad de lo que recibimos. Pero, por otro, a la hora de configurar la forma del pensamiento sobre lo que recibimos, nos falta la estructura de su configuración. Lo que hago en las clases es desplegar esa línea de trabajo: distanciamiento y análisis de la estructura de configuración del lenguaje y de las formas. Es impresionante ver cómo muchachos que llevando ya unos años estudiando filosofía, y a los que por tanto se les supone cierto nivel de elaboración del pensamiento, en muchas ocasiones no comprenden lo que están leyendo, por el hábito de esa aproximación instantánea, ese clic-clic-clic que elude su aproximación crítica al lenguaje y a las formas. En cualquier caso, todo lo que digo no supone que sea “alguien contrario a la tecnología digital”: todas las tecnologías se acaban imponiendo, y no podemos renunciar a ellas. Lo que sí podemos, intentando avanzar en la filosofía, y es lo que yo procuro como profesor, es introducir pautas de pensamiento que posibiliten pensar y juzgar, abiertas a la reflexión en el marco digital de nuestra cultura.

— *M. S.*: **La última parte de esta entrevista quiero dedicarla a tu dimensión más institucional de tu trayectoria. ¿Qué significado entrañó el Instituto de Estética y Teoría de las Artes, y qué supuso éste personalmente para ti?**

— *J. J.*: Para mí fue un proyecto con el que estuve muy comprometido. Era poner en relación el pensamiento sobre arte con los ámbitos plurales y diversos de las distintas prácticas artísticas. Significó constituir una plataforma académica, no académicamente organizada. Allí estaban presentes, críticos, historiadores del arte, filósofos, periodistas, artistas de todas las disciplinas, cineastas, poetas, novelistas, músicos... Creo que es lo que hay que pedirle a la Estética: *interdisciplinariedad*, respecto a las distintas especialidades teóricas y respecto a las distintas artes. Para mí, la última palabra sobre la producción artística la tiene el tiempo, el paso del tiempo, que acaba situando las cosas “en su sitio”. Pero la interrelación abierta entre las prácticas artísticas y la reflexión filosófica permite comprender en profundidad hacia dónde pueden ir las cosas, cómo se va configurando el horizonte cambiante de las artes. Pienso que el Instituto de Estética y Teoría de las Artes era una de las mejores plataformas para avanzar en esa dirección. Funcionó durante cinco cursos académicos, y sus alumnos recibieron la formación pertinente, lo que capacitó a muchos de ellos para un desempeño profesional notable en distintos planos de actividad en torno al universo de las artes.

— *M. S.*: **En tu política como Director del Instituto Cervantes de París (2004-2007) consideraste muy importante poner por delante que la lengua, en este caso la española, es un vehículo de difusión de la cultura. A su vez, hiciste hincapié en la importancia de la institución como plataforma de culturas latinas europeas y como**

vínculo con la latinidad americana. ¿Cómo se desarrolló tu labor en París? ¿Estás de acuerdo con las orientaciones que viene tomando el Instituto desde tu marcha?

Bueno...Esa es una cuestión delicada. El Instituto Cervantes es una idea muy positiva para la proyección y la reestructuración de los diversos ámbitos de la cultura de España hacia el mundo. Y desde ese punto de vista, es una institución a la que hay que apoyar siempre. En mi opinión, lo que ha pasado en distintas ocasiones es que se ha concebido esa institución de una forma reductiva. Cuando yo estuve en el Instituto Cervantes de París, además de esa idea de que España es la antigua Hispania, no se debe olvidar su dimensión americana. Por otra parte, yo abrí, las clases de catalán, además de las clases de español. También abrí el diálogo de culturas y arte con Francia, con Italia y con el resto de Europa. Y esa es la pauta que, en mi opinión, debe seguir el Instituto Cervantes, una pauta de *diálogo abierto*, que reconozca la pluralidad de contextos culturales y lingüísticos en la España actual, y una proyección abierta y plural de España en el contexto global del mundo de hoy. Pienso que debe haber más medios para que la actividad del Instituto no se reduzca a la enseñanza de la lengua, y que debe ser también una institución sólida de proyección de la cultura en sus diversas manifestaciones: pensamiento: filosofía y ciencias, las diversas artes, etc.

— **M. S.: ¿Qué nos puedes decir de tu labor como Director General de Bellas Artes (2007-2009)? ¿Qué crees que está correctamente puesto en valor en España en este ámbito, y qué piensas que debe ser notablemente modificado o, incluso, radicalmente transformado?**

— **J. J.:** Bueno...Yo no soy un político profesional. Eso es lo primero que hay que decir. Yo accedí a un puesto de carácter político cuando una persona que tengo en gran estima: César Antonio Molina, entonces Ministro de Cultura, me pidió que le apoyara en ese ámbito. Para mí era entrar en un terreno, por decirlo así, “minado”. Era un terreno lleno de problemas, pues nunca he querido ser una persona que ocupase una posición jerárquica y dominante, y parto de la base del máximo respeto a todo ser humano, pues pienso que todo individuo lo merece. Era un momento en el que la sensibilidad en los distintos ámbitos de la cultura apuntaba a la necesidad de un cambio, a que la cultura no siguiera sometida a la jerarquía externa de los profesionales de la política. Y esa fue la línea central de mi trabajo como Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Mi responsabilidad recaía sobre las colecciones artísticas del Estado y el patrimonio de España. En consecuencia, para mí era un imperativo moral la aplicación más estricta de códigos de buenas prácticas en los distintos ámbitos de las instituciones artísticas y culturales bajo mi responsabilidad. Creo que ahí avanzamos mucho, convocando concursos abiertos, con jurados constituidos por profesionales, para la elección de cargos públicos, en lugar de la nominación “a dedo” por parte de los políticos, o por parte de patronatos controlados políticamente. Lo que pusimos en marcha fue que los nombramientos de directores de las instituciones culturales y museísticas debían fundamentarse en criterios profesionales. Además de ello, impulsé un proyecto para que se consiguiera un sistema unificado que garantizara la colaboración de las instituciones artísticas y museísticas más relevantes de España: la creación de una “Red de Museos de España”, que fue aprobada formalmente en una reunión del Consejo de Ministros en julio de 2009, pero que, sin embargo, lamentablemente, *nunca se ha aplicado*, a pesar de que los acuerdos en dicho órgano de gobierno conllevan su aplicación. Aparte de la posibilidad de desarrollar proyectos en colaboración, la creación de la “Red de Museos de España” permitiría algo de una gran

importancia: que todas las instituciones integradas en esa Red pudieran disponer de la garantía de seguros del Estado para la realización de exposiciones temporales, lo que sigue estando reservado tan sólo para los museos estatales de mayor relevancia. Y ahí se encierra un gran problema: la unidad de España, en la diversidad, tiene uno de sus más relevantes soportes de despliegue en la unificación del rango de las instituciones culturales de toda la nación.

— **M. S.: Y, para acabar, dos preguntas que sin duda están muy relacionadas ¿Cómo ves la situación actual de la Universidad? Y ¿cuál es la situación institucional del Área de Estética y Teoría de las Artes en España?**

— **J. J.:** Pienso que en España se ha producido un intensísimo reflujó de la educación universitaria y de la educación en general, motivada por unas prácticas demasiado pragmáticas de los políticos que nos gobiernan. Las universidades españolas no tienen ni las dotaciones económicas ni el respeto institucional que merecen, y eso implica que personas con una sólida trayectoria no puedan ejercer su tarea docente con tranquilidad y estabilidad, e incluso que no puedan acceder a un escalón siguiente en su categoría, a pesar de estar debidamente acreditados y preparados para ello. Esto forma también parte del menosprecio generalizado de la cultura que seguimos viviendo. Así, en España en especial ser profesor casi no significa nada, cuando el profesor es quien transmite unas pautas de educación, de pensamiento, y por tanto del ejercicio de la libertad. Aquí hay una tarea muy importante por hacer que es responsabilidad de las universidades, pero también de los políticos, que limitan las posibilidades de gestión de éstas. Y dentro de esta pauta general, lo que ha ocurrido en concreto en nuestra área universitaria es un reflujó dentro del reflujó. Si ha habido un reflujó en el conjunto de la universidad para nosotros ha habido un reflujó doble. En nuestra situación no cabe ser muy optimista. Áreas con más poder y más numerosas han ido eliminando y reduciendo la presencia de áreas más pequeñas. Desde mi punto de vista eso es muy negativo para esas otras áreas, pues se cierran y pierden interdisciplinariedad. Nosotros, por nuestra parte, debiéramos luchar por tener más presencia en las instituciones, para alcanzar en todas ellas más consistencia y reconocimiento. Se ha perdido mucho respecto a lo que en un determinado momento llegamos a conseguir. La última década hemos experimentado un retroceso notable, pero es preciso “levantarse”, hay que luchar para recuperar al menos lo perdido e, incluso, *avanzar*.

— **M. S.: Muchas gracias, José.**

— **J. J.:** Muchas gracias a ti, querido Miguel.