

El malestar de la crítica: entrevista a Ricardo Ibarlucía

Emilio Garbino

En el marco del II Simposio de Arte y Crítica¹, con el objetivo de propiciar un espacio de debate sobre el estado de la crítica en artes, tuvo lugar la conferencia inaugural a cargo del especialista en estética, Dr. Ricardo Ibarlucía (UNSAM). A propósito de su enfoque en su charla “El malestar de la crítica”, lo invitamos a dialogar con ARTilugio.

Editorial: ¿Se te plantea la pregunta con respecto a la vitalidad del arte? ¿Tiene sentido hacerse esta pregunta en relación con la función del arte en la vida de nuestra sociedad, en el mundo hoy? Para reducir un poco la amplitud de la pregunta: ¿notás que hay una especie de ausencia de sentido vital en la dinámica de todo lo que tiene que ver con el arte, como si no fuera importante para el hombre? Acaso como si estuviera pasando algo que no alcanza la relevancia que uno, en algún sentido, cuando se plantean las cuestiones teóricas

respecto del arte, pretende encontrar en él (intensidad, sentido, profundidad, etc.).

Ricardo Ibarlucía: Creo que si hay una pérdida de vitalidad y de función en algún campo de la cultura humana, no es en el arte donde podemos ver esos síntomas, sino en el campo de las llamadas humanidades o ciencias del hombre. Esto en parte toca a la filosofía o al discurso filosófico, sobre todo cuando este discurso queda preso del mismo desorden conceptual y categorial que encontramos hoy en los estudios literarios, en los estudios culturales, en las ciencias sociales... Me parece entonces que podría reconducirse la pregunta al hecho de que una parte considerable de lo presentado

¹ Organizado en septiembre de 2013 por la Secretaría de Extensión, la Secretaría de Investigación y Producción, la Secretaría de Posgrado, el Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA) de la Facultad de Artes y el Área Artes del CIFYH.

como estética o filosofía del arte en nuestros días no está, quizás, a la altura de las producciones artísticas y continúa demandando al arte cosas; continúa preguntándose por el arte en términos predominantes en otros siglos, ante otras realidades, ante otras facticidades artísticas y otros horizontes.

No creo que haya especialmente una pérdida de vitalidad del arte. Esto no significa que no advirtamos o no podamos reconocer los problemas particulares (institucionales, políticos, sociales) que afectan a la producción y a la circulación de las artes hoy en día.

No me parece que sea un problema inherente al arte. Y, si existe la llamada crisis de legitimación, crisis de identidad y función del arte contemporáneo visto especialmente en el campo de las artes plásticas, me parece que es un debate propio de ese espacio. Y no es legítimo extrapolarlo a otros campos de la producción artística.

Esa misma crisis institucional, que tiene que ver con la legitimidad y la pérdida de identidad de las artes plásticas contemporáneas, es al mismo tiempo una crisis de la teoría del arte. La crisis de una teoría del arte que ha perdido por completo su objeto y que está, por lo tanto, a merced de una doxa, en nombre de la cual se busca favorecer o legitimar ciertas prácticas artísticas en un plano institucional, en el

sentido más estrecho, digamos. Me refiero a la práctica del arte mucho más amplia, que no hace solamente a los museos y los curadores de museos, la crítica de arte especializada, galerías, etc. Me parece que el arte ha pasado por fenómenos de refuncionalización, desde el siglo XIX hasta la fecha, y ese proceso de refuncionalización general del arte (dentro del cual estamos) probablemente no haya concluido aún. Pero no me parece que, además, ese fenómeno de refuncionalización necesariamente implique, en todas las artes, una pérdida de vitalidad o algo que se le parezca.

E.: La palabra vitalidad tal vez amerite una ampliación. Pensaba cómo en otras disciplinas lo político se ejecuta con tanta facilidad en lo real que muestra ser un mecanismo, por decirlo de algún modo, con una fluidez garantizada. Al arte, del cual siempre se suele pretender desentrañar su costado político, noto que le es mucho más difícil lograr la coherencia en la combinación con lo político sin hacer cosas, digamos, forzadas o groseras; pareciera que uno de los dos termina subordinándose al otro, perdiendo sustancialidad; lo político a lo artístico o viceversa. Vos decís “crisis de la teoría”...

R.I.: Sí, particularmente de la teoría en el campo de las humanidades: las ciencias del hombre y las ciencias sociales. Porque si no va a parecer que estamos

hablando de la historia, que está menos afectada en realidad que las ciencias sociales o los estudios literarios.

E.: Hoy en la conferencia hablabas de cierta doxa; eso me interesa mucho. Vos hacías referencia a este espacio donde se reúnen lugares comunes de opinión, o donde transitan juicios que no necesariamente responden a algo, digamos (para no hacer la oposición con algo consciente en el sentido ilustrado), donde esa doxa está siendo empujada por cuestiones que no le dan autonomía. Pero más allá de eso, creo que el arte de alguna forma lidia con esa doxa. Vos nombrabas algunas oposiciones que se dan: argumentos vs. intuición, o espontaneidad, o sensibilidad en un sentido no racional. Y en ese sentido pensaba, como fue motivo de la conferencia, el tema de la crítica: el rol de la crítica y qué tipo de parentesco se establece, en definitiva, entre esto que hacemos (o haríamos) los no-artistas; pero muy emparentados e imbricados con lo que los artistas hacen. A veces me da la sensación de que se generan dos mundos que no necesariamente concilian; a veces, están escindidos o hay inclusive una adversidad o diferencia extraña. Se genera una especie de inmunidad ante todos los discursos tremendistas con relación a que el arte murió, o el arte se acabó... Yo escuchaba a un artista, en una entrevista, que decía:

mientras que los que se valen de la teoría afirman que esto en lo que estaríamos los artistas ya se terminó, ya murió, nosotros los artistas transformamos y producimos...

R.I.: Bastante razonable la respuesta de este artista que mencionás, porque en el caso de que haya diferencias de ambas partes, del lado de los de la teoría, filosofía y crítica de arte, en un extremo; y el arte o los artistas, en el otro; esa segregación recíproca no tiene la misma "imputabilidad", por así decirlo. Es mucho más condenable la falta de atención por parte de aquellos que pretenden hacer filosofía de, teoría de o crítica de un objeto que no conocen o al que deciden darle la espalda; o con cuyas prácticas pretenden no familiarizarse. No creo que los artistas tengan que leer filosofía o teoría para producir mejor, ni creo que la formación artística pase principalmente por ser una formación de tipo especulativa.

Me parece que una de las doxas que circulan es este residuo posmoderno del fin de la historia, de las utopías, de las ideologías del arte. Ese pensamiento crepuscular que tomó fuerza en ciertos ámbitos de las ciencias sociales y que se ha expandido al periodismo, a las prácticas de la actividad profesional de la crítica, es siempre una manera de queja y es también una manifestación del malestar y de la impotencia, sobre todo de la impotencia...

Y es una manera también de resolver rápida y fácilmente la cuestión del arte: si el arte está terminado, sólo cabe esperar su extinción porque ya no cumple una función (que no sabemos tampoco cuál es, porque no se la define o se la remite a épocas como la antigüedad griega o a una función religiosa, que más bien se sitúa en la prehistoria del arte que en su historia). Me parece que es una manera de hacer una teoría autorreferencial. Creo que ahí está el problema. Me parece que es la tendencia fundamental, al menos dentro de este campo de la filosofía del arte o de la estética contemporánea. Es evidente que esto es lo que se consume masivamente como discurso filosófico sobre el arte, y que tiene tradiciones filosóficas de otro momento, atravesadas por problemáticas propias de mediados del siglo XIX (si no anteriores), en la medida que esas repetían en algún punto, como un eco, preguntas de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX, como la muerte del arte o la huida de los dioses, la nivelación, etc.

Me parece que ese discurso juega siempre con la ventaja de ser inmune a los hechos. Y las obras de arte, las prácticas artísticas son del orden de los hechos. Nunca se ha leído tanta poesía en las sociedades occidentales como hoy; ¿vamos a hablar de la muerte de la poesía? Esto es demostrable empíricamente. Po-

demostramos hablar de la transformación de los formatos: la poesía, que siempre estuvo en los márgenes de la industria del libro, probablemente se haya retirado para siempre de ese circuito, al menos en la innovación, quedando reservado simplemente para obras completas u obras consagradas. Pero tenemos nuevos formatos, la poesía circula en internet, hay sitios de poesía, se siguen celebrando reuniones e incluso más que en otros tiempos. Uno diría que hasta hay dinero, porque todavía financian festivales internacionales de poesía, que no existían en 1924 cuando los surrealistas lanzaron el manifiesto. ¿Cuál sería la crisis? ¿La lectura? Los niveles de alfabetización hoy son los más altos que hemos conocido. Es decir, todos los índices nos llevarían a echar por tierra esa afirmación; o bien relativizarla, formularla en términos cualitativos y no cuantitativos.

E.: Yo pensaba sobre todo en un ejemplo que vos pusiste, con respecto a esa doxa expandida; la pregunta: *¿esto es arte?*

R.I.: Pero esa es una pregunta que yo puse como pregunta que nos hacemos. Lo que di a ilustrar eran los usos, tal vez con una caricatura. Porque la repetición de eso como nota en un periódico o en una revista cultural a lo largo de cinco, diez años, sin darse cuenta nunca de que hay un uso valorativo se vuelve un síntoma, ¿no? (*se ríe*); casi un

síntoma de la repetición y de la falta de ideas en todo caso. Pero yo lo usaba más que nada para mostrar cómo esa pregunta o esa perplejidad, incluso ese uso evaluativo, ese uso de una definición evaluativa para segregar o dejar fuera del mundo del arte en términos valorativos a distintas producciones se da y se ha dado a lo largo de la historia.

E.: ¿No se da más ahora, particularmente?

R.I.: Hoy tal vez está amplificada por las perplejidades que suscitan ciertas prácticas artísticas derivadas del Pop y del Arte Conceptual en el campo de las artes plásticas. Fijate que siempre aparecen fundamentalmente vinculadas en estos artículos periodísticos, y no al cine o a la música, en general.

E.: Sí, a las artes plásticas visuales menos industrializadas. Para mí es un síntoma curioso...

R.I.: Bueno, yo diría que es una pregunta incorrecta desde el punto de vista descriptivo. Diría que está demandando criterios de evaluación con plena legitimidad. “¿Qué calidad tiene esto?” “¿Por qué me están presentando esto en este museo, si yo juzgo que no tiene ninguna calidad?” ¿Cuáles son los argumentos, más allá del acto de selección hecho por el curador? Esto es esnobismo, o hay aquí alguna operatoria que yo debo entender y se me está pasando por alto...

E.: Yo veo que esa doxa es como una atmósfera volátil que se asienta, tanto en el mero espectador, del lado de los receptores (seamos críticos o filósofos del arte o público en general); como así también del lado del artista, del productor, del hacedor de obras o acciones. Y en el encuentro que da lugar a esa, tal vez, incompreensión, desconcierto o no entendimiento que se esconde detrás de la pregunta “¿pero... esto es arte?”, intuyo que, después de la legitimación, hay una permisividad ilimitada en el ámbito de la producción. Pero esto no en sentido valorativo crítico, sino que de hecho sucede así. La situación de hecho del arte es esa: la simultaneidad de todos los estilos, la posibilidad infinita. Sin exagerar, me parece que es constatable. Acá en el CePIA, donde circula el arte, con producción local, yo puedo ver eso. Y veo que hay un problema con el tema de los mundos privados. Y tal vez se relacione con el viejo tema de la universalidad -ahí está también sonando Kant un poco-. Lo que creo es que esa legitimidad se autoasume para con la producción, en el sentido de que no hace falta legitimar la producción en uno u otro sentido, sino que simplemente la producción no necesita ningún tipo de permiso.

R.I.: Sin embargo, se apela continuamente a la autorización en el discurso filosófico; este es uno de los puntos interesantes. La-

mentablemente, en la Argentina hay una disciplina que no se ha desarrollado y que nos haría mucha falta. Yo lo vivo como una carencia, porque muchos de los temas que estás planteando pertenecen a ese dominio: la sociología del arte. No tenemos trabajos de sociología del arte como los de Bourdieu o los de Nathalie Heinich en Francia, por mencionar dos nombres. Incluso el caso de Bourdieu es particularmente interesante, porque el rebote de sus teorías en Argentina a través de los *cultural studies* estadounidenses haría que Bourdieu se revolviere en su tumba, ya que nadie como él trató de impulsar en Francia los estudios empíricos. Y, en cambio, la recepción que nos queda de Bourdieu es una especie de teoría del campo completamente vacía.

De todos modos, creo que esas prácticas se afirman, no exclusivamente, pero sí en términos de legitimación, apelando una y otra vez al discurso filosófico. La teoría del arte y particularmente el discurso filosófico como “palabra final” –me parece monstruoso que se piense a la filosofía en esos términos, casi como una teleología– aparece, a través de citas de autoridad, prácticamente en todos los catálogos de exhibiciones y en algunos de los libros que más difusión tienen entre los curadores de arte y críticos.

Por ejemplo, los de Bourriaud son un muy buen ejemplo de esto: tanto *Estética relacional*

como *Postproducción* son un collage de citas de autoridad –más que un collage, una especie de ensalada– tomadas de autores de discurso filosófico para legitimar una práctica artística dada, a la que se busca ennoblecer o dar una proyección mayor a través de la construcción de un andamiaje teórico *ad hoc*.

E.: Con *ad hoc*, ¿quieres decir que no está naturalmente relacionado?

R.I.: Es una manipulación de la teoría para justificar, o privilegiar, o dar preeminencia a una determinada práctica artística o conjunto de prácticas artísticas por sobre otras. Una práctica artística acompañada de una teoría pareciera tener mayor prestigio que la de tu amigo, que decide prescindir por completo de una catarata de citas para justificar lo que hace.

E.: Pero últimamente los artistas hacen mucho esto en las muestras donde exponen sus obras.

R.I.: Sí, y esto se ha expandido también al campo de la práctica, de la producción artística

E.: Y Deleuze es otra de las citas.

R.I.: Sí, Deleuze es increíble, es otro de los casos. Lo de Deleuze es como lo de Bourriaud. Hay autores y autores. Es extraño ver la utilización que se hace y lo poco que tiene que ver con lo que Deleuze pensaba o hacía. Pero sí, Deleuze es uno de los autores

de moda en esos ámbitos, como en el ámbito de la arquitectura a través del concepto de diagrama; o sus ideas del barroco. Y en realidad es todo un mamarracho que carece de consistencia; no Deleuze, sino el recurso para hacer operar ciertos enunciados fuera de los ámbitos en los cuales fueron proferidos y con otras aplicaciones, simplemente para poder investir esas prácticas de un aura filosófica.

“¿Por qué la filosofía aparece en ese lugar?” sería la pregunta. Llenando un hueco, una especie de significativo vacío, casi en lugar –como decía– de una teleología. Una teleología de entrecasa que sirve más para la chapucería que para otra cosa.

Y sí, esta es la consecuencia del vaciamiento del objeto mismo: cuando se pierde el objeto, se pierde el mundo. Lo que queda es un yo narcisista que trafica su imagen del mundo; quiere hacer pasar su imagen del mundo por lo que el mundo verdaderamente es.

E.: ¿Cómo es eso de que “se pierde el mundo”?

R.I.: ¡Sí! Se pierde el mundo...

E.: ¿Pero qué quiere decir esto?

R.I.: Es equivalente a lo que se pierde en los objetos: cuando el objeto de la teoría del arte ya no son las obras de arte ni las producciones artísticas de ningún tipo, sino que es un metadiscurso

sobre el discurso sobre el arte mismo, el “objeto arte” se desvaneció para la disciplina. Estoy hablando de una pérdida de objeto de estudio.

Y al mismo tiempo, ¡se pierde el mundo, porque se pierden los hechos! Cuando entramos a vivir en una especie de idealismo loco, de idealismo del discurso o del metarrelato donde no hay hechos sino solamente interpretaciones; el mundo se desvaneció delante de nuestros ojos.

¿Qué queda? Quedan las versiones. Son todas versiones autorreferenciales –por lo tanto, narcisistas– que, para colmo, tienen una pretensión absurda. Porque es fácilmente refutable. Si yo digo “todo es interpretación”, es fácil demostrar que, si ese enunciado es verdadero, entonces también es una interpretación; y si es falso, entonces, no todo es interpretación.

E.: Una de las preguntas que tenía pensado hacerte era volver a pensar en lo de Hegel. No tanto lo de “el arte es cosa del pasado”, sino lo que está en el mismo párrafo, que me parece más transpolable (sin que sea tan contundente como título, con el riesgo que eso implica) a una situación nuestra: el tema de la sensibilidad. Porque él ahí dice que ya no tenemos esa sensibilidad. Después la reubica un poco y eso va a ser, supuestamente, una reflexión.

R.I.: El tema del arte como cosa del pasado ni siquiera es del todo una afirmación nostálgica. La esfera del arte ha terminado de constituirse; por lo tanto, el arte ya no vehiculiza un contenido absoluto. Ya no está al servicio de la religión, ya se ha secularizado. Pero, dejando de lado eso, sí retomaría una cuestión que tiene que ver con el problema de la sensibilidad, que no es un problema estrictamente hegeliano. Todo lo contrario. Y es que, como consecuencia de esta doxa que coloca al arte como foco de una revelación (una verdad aprehensible en términos conceptuales o a través de operaciones teóricas), se cierra el camino a todo acceso hedónico. Y con ello, a la experiencia estética general. El arte, entonces, es más un asunto de entendidos que de personas que interactúan con él, que se enfrentan a obras de arte para hacer su propia experiencia. Es decir, esa concepción es profundamente elitista, a pesar de todo lo que digan. Y desde el punto de vista de las prácticas artísticas, es profundamente reaccionaria, reaccionaria en sentido literal. No estoy hablando de tal o cual corrupción; se pretende ir hacia atrás, pretende retrotraer el arte a una cosa, casi a una especie de misterio. Justamente en la época en que el arte desborda sobre la sociedad e, incluso, se refuncionaliza de manera tal que hay ámbitos donde el arte se ha integrado a la vida cotidiana

como no había ocurrido en otras épocas. En nuestra época (en sentido "largo", la época del capitalismo), desde la última gran refuncionalización del arte (de la segunda Revolución Industrial para acá) y, ahora, a través de medios digitales, asistimos otra vez a otra gran oleada, a través del diseño.

E.: ¿Vos creés que el arte sobrevive en esos formatos diversos o que se transforma en otra cosa?

RI: Se puede transformar en otra cosa. El arte puede. El arte va cumpliendo distintas funciones. El arte autónomo, lo que nosotros llamamos arte autónomo comprende un pequeño periodo de la historia del arte que es mucho más amplia hacia atrás y que probablemente lo sea también hacia adelante. Toda discusión sobre la autonomía del arte me parece una discusión que se bloquea a sí misma, que tal vez ya no estaba del todo bien planteada. La autonomía es, sobre todo, un fenómeno que obedece, como bien planteaba Thomas Kuhn, a la dialéctica de la estética clásico-romántica o del periodo de Goethe: el equilibrio resultante de la tensión entre un arte que se afirma abstractamente de sí mismo y luego se encuentra tironeado, por así decirlo, por unas personalidades extrartísticas. Me parece que esta función de representación del arte reapareció mucho antes de que las vanguardias históricas denunciaran su caducidad.

Se habían ocupado de poner en jaque la dinámica misma de estetización del mundo social de la época industrial. La hora de la autonomía había llegado hacía bastante tiempo cuando las vanguardias -y se podría decir el cine- terminaron de darle su golpe de gracia en las primeras décadas del siglo XX. Pero esto no nos lleva al posmodernismo ni a ningún otro lugar así. Me parece que incluso lo estoy diciendo en términos bastante más clásicos.

E.: Sí, según yo lo veo, el dilema de la autonomía sobrevive en la oposición al servilismo o a hacer algún tipo de producción artística que no responda a la libertad de la acción misma.

R.I.: Claro, de esa manera uno podría proseguir la autonomía del sujeto.

E.: La veo sobreviviendo solamente ahí. No institucionalmente como una cosa más política, como ocurría con las vanguardias, donde la *praxis* vital era la que ajustaba un poco la cuestión.

R.I.: Sí, la teoría de Berger. Pero eso no se puede dar de muchas maneras. Las preguntas que vos hacías al principio, cuando me preguntabas si la vitalidad es política. Yo también sería cuidadoso en ese punto. Porque, primero, no creo en "lo político". La absorción o la hipóstasis de la política a lo político es una operación muy riesgosa, al me-

nos desde mi punto de vista, porque lleva a la adhesión a ciertas concepciones que no comparto. Creo que eso es un concepto naturalizado a partir de las lecturas del jurista nazi Carl Schmitt. Me parece que habría que tener en cuenta la fluidez de aquella época, y analizar si existe tal fluidez de la política en nuestros días; o si, más bien, asistimos a un proceso de despolitización total en ciertas sociedades, entre ellas la nuestra. Bajo la máscara de la politización, cuando todo es política, no hay política, se terminó la política. La unanimidad es la muerte de la política, la militancia es el fin de la política. [...]

E.: Antes te mencioné que noto cierta desproporción si uno mide las dinámicas de cada una de las disciplinas (la política y el arte), la cual parece consumir una relación más directa entre las personas y la política.

R.I.: Yo creo que a las personas les cuesta mucho más organizarse políticamente.

E.: Pero en un sentido elemental.

R.I.: Sí, pero fijate. Me parece que en las sociedades, sobre todo a las clases explotadas, por ejemplo, les resulta más difícil darse una representación política, darse instituciones que funcionen, que producir arte.

E.: ¿Les resulta más difícil? ¿Cómo sería eso?

R.I.: Y bueno, les cuesta mucho

más representarse, ser representados, hacer oír su voz . Y, en cambio, tienen producciones artísticas; esas se dan casi espontáneamente.

E.: Pero, ¿estás pensando en alguien, o en algún sector en particular?

R.I.: Estoy pensando en las clases populares urbanas -no tengo que irme muy lejos- de la Argentina, o incluso en los Quom o cualquier comunidad de pueblos originarios que no tienen representación. Algunos de ellos no tienen ni DNI, imagínate si será difícil articular algún tipo de institucionalidad política para estas personas. Prácticamente, ni censados están. Y, sin embargo, encontramos que hacen canciones, tocan instrumentos, tienen sus producciones que nosotros llamamos artesanales, pero que para mí no representan ningún grado inferior respecto del arte: hilados, alfarería.

E.: Yo pensaba, por ejemplo, como región comparativa lo común (para no llamarlo lo político -lo común es como una cosa más neutra-). y le damos un sentido antropológico, si uno pone el parámetro o testea cómo sucede un fenómeno humano poniendo ese parámetro en lo común, yo noto que el desencadenamiento de algo así como lo político o las cuestiones que tienen que ver con lo humano en ese espacio de lo común que se resuelven vía dialógica para afrontar conflic-

tos, tratando de explicar qué es lo político con esas palabras...

R.I.: Sí, pero definámoslo de otra manera. Podemos tomar las palabras, porque nadie es dueño de las palabras.

E.: Está bien. Bueno, supongamos que eso sea así. Mi experiencia última es en el ámbito universitario. Noté como profe de estética, cómo podría llegar a lo común, pero no en un aula, sino en el ámbito universitario más....

R.I.: Más expandido...

E.: Claro, exactamente. Y noto que lo político llega. Es rápido.

R.I.: Bueno, en espacios pequeños como las universidades, la política o las actividades políticas suelen ser más un freno, un obstáculo a la circulación de las ideas, de la enseñanza o de la función social que la universidad tiene que darse a lo público, a la inmensa mayoría que la financia. La política ahí tiene una inmediatez, incluso una virulencia. Me parece que la actividad nuestra como docentes es más mediada, pero no por eso menos eficaz. Más mediada en el sentido de que no tenemos una relación directa en cuanto docentes con lo que cada uno después haga en su vida, con las actividades partidarias. Pero la función política o la construcción de conocimiento es la herramienta más poderosa que podemos poner en manos de la sociedad. Y con respecto

a eso ningún elitista travestido, enmascarado de revolucionario a mí me va a hacer dar un paso atrás. Porque, cuando se atenta contra la producción de conocimiento o se busca hacer bajar la calidad del conocimiento y de la enseñanza, se está perjudicando precisamente a esas masas que se invocan. Nosotros estamos en un país en el que necesitamos enormemente no sólo de conocimientos teóricos, sino de desarrollo de conocimientos aplicados y aplicables. Necesitamos cloacas, que la gente tenga agua, necesitamos que haya vacunas. Nosotros necesitamos muchas cosas, nos hemos transformado en un país pobre. La mayor parte o una parte considerable de la Argentina está viviendo en condiciones de indigencia o por debajo, o sin servicios mínimos que deberían estar al alcance de todos en una sociedad medianamente justa. Y, desde el punto de vista del arte, me parece que tenemos una tarea para desarrollar, desde donde estemos, donde nos toque estar; la universidad, o un terciario, una escuela de arte, o taller, o la enseñanza secundaria. Hay mucho para hacer en la pedagogía del arte de la educación artística.

E.: ¿Vos creés que hay demanda real de eso?

R.I.: Yo creo que sí, que a nadie le gusta que vayan a darle una clase de arte para demostrarle que es un burro porque hay algo que no entiende. Me parece que

es una soberbia inconcebible. Además, lo que tendríamos que tratar de entender y poder apreciar son las prácticas artísticas. Me parece que hay mucho ahí para desarrollar. Creo que esto le cabe al crítico; pero no solamente al crítico, sino también al docente. Enseñar no es decirle a los demás qué es lo que tienen que ver, sino acercarles los instrumentos para mirar por sí mismos.

E.: Tengo una pregunta sobre Kant. En realidad no es una pregunta, sino que quisiera transmitirte una inquietud que a mí me surgió a lo largo del tiempo, luego de venir leyendo desde hace mucho la *Crítica del juicio*, que es un libro que me gusta muchísimo. Y en cierta forma es medio "pandora".

R.I.: Es inagotable.

E.: Inagotable, en el mejor de los sentidos.

R.I.: Sí, uno lo abre y, revisando, repasando un tema, descubre otra posibilidad. Tiene una gran riqueza conceptual.

E.: Una de las cosas que me llaman mucho la atención es, en la interna de Kant, el rol que tiene ese texto, porque a mí me parece que yo descubro un Kant viejo. Y leía ese libro ¿Qué es la filosofía? de Deleuze, donde hace mención a la *Crítica del juicio* y a la filosofía en general como algo que solamente la vejez puede tratar y en cierta forma trabajar a

la altura de la filosofía. Inclusive ahí habla de su pasado como filósofo joven, atravesado por cosas ilegítimas desde su punto de vista. Una vez viejo, se ve a sí mismo en condición de hacer filosofía.

R.I.: Sí, es muy platónica la escuela, ya lo decía Platón...

E.: Y a Kant lo veo en ese texto, realmente. Tal vez, es riesgoso poner en boca del padre de la Ilustración esta y muchas otras cosas, pero me da la impresión de que Kant está cansado de la parte “rigurosa”, de la filosofía dura o estricta, o ambiciosa. Y siento o me parece que el ámbito que está tratando de abrir la *Crítica del juicio* supera ampliamente la dimensión de lo estético. Es otra cosa lo que se está urdiendo, es más complejo. Los juicios reflexionantes, el rol de conceptos que están pero no están, que hacen presencia sin determinar; no se van, pero estando no hacen lo que hacen siempre. Hay una presencia medida del concepto, no determinante; es un tipo de reflexión que no nos lleva a conocer, lo cual parece estar inaugurado en parte por el juicio de gusto. Me refiero a aquello que no nos lleva a conocer, pero sí a reflexionar y a conversar con pares, lo cual se da como una instancia particular de relaciones entre facultades regidas por el libre juego. Uno nunca sabe bien hasta dónde llega la rigurosidad de esa trama de relaciones entre las facultades. Y me parecía que

en la *Crítica del juicio* -y esta es quizás la intuición más arriesgada- se está dando espacio a un tipo de doxa (asumiendo todos los riesgos que eso quiere decir en un contexto kantiano), pero sobre todo por el tema del sentido común. Tal vez hay un eco de la interpretación que Hannah Arendt le da a esas instancias: el sentido común como una instancia signada fundamentalmente por una intensidad de lo público. Y dentro de esa intensidad de lo público, el diálogo o la conversación, el intercambiar juicios, donde no hay un convencimiento del que emite el juicio para con los otros, lo cual no quiere decir para nada cerrarse en un hermetismo privado, porque eso sería una condena. Me parece que Kant no lo aceptaría de ninguna manera. Pero sí hay una especie de (y la palabra es fuerte) “pretensión” tanto de universalidad como de una cantidad de cosas. Me parece que es un texto que da para pensar esa instancia de intercambio de los juicios.

R.I.: Por supuesto. Independientemente de que varíe la relación de que el *sensus communis* de Kant es una hipótesis, es la hipótesis de un *sensus communis* trascendental no empírico. Al margen de esa observación, creo que efectivamente se abre en torno al juicio reflexionante. El propio Kant se ocupa de explicitarlo en algunos de los párrafos (algunos de los que retoma justamente Hannah

Arendt). Esos párrafos digresivos son complementarios del artículo 104 de la Ilustración. Allí ciertamente está abierto. Yo no creo que sea un problema de doxa para Kant. Es decir, Kant quiere más bien sustraerse de ese problema, de esa distinción férrea de cuño platónico. Pero sí uno diría que es el ámbito de la apreciación, de los juicios de valor; por lo tanto, del modo en que nos relacionamos con las cosas, es decir, con aquellos productos que son resultado de una acción intencional del hombre, ya sean obras de arte o ya sean del ámbito de la acción humana. Efectivamente, creo que quien quiera dedicarse o leer los textos de Kant de filosofía e historia, o sobre la paz perpetua, tiene que asomarse a esos párrafos de la *Crítica del juicio*. La segunda, en cambio, como el propio Kant sugiere en una de sus cartas, regresa sobre la *Crítica de la razón pura*, como para reescribirla desde otro ángulo, como para iluminarla desde otro ángulo. La segunda parte del juicio teleológico, toda la parte de sistemas, etc., que se entronca con la arquitectónica de la razón pura, permite revisar o releer lo que vos pensabas, actualizar los problemas planteados en la *Crítica de la razón pura*. Creo que, con respecto al cansancio del conocimiento, toda la empresa kantiana es una crítica al racionalismo. No hay que olvidarse de eso jamás, de la metafísica dogmática.

La primera crítica está destinada a ponerle límites al conocimiento humano; la segunda, a sustraer del ámbito de las ciencias lo que era el conocimiento del sentido duro, la especulación metafísica y teológica.

E.: ¿Pero el rol del sentimiento, por ejemplo, en la primera parte?

R.I.: No es que no pueda estar. Porque la primera crítica no está destinada a resolver esos problemas, sino que se corresponde con la facultad de conocer. Son los problemas propios del conocimiento humano: cómo conocemos y cuáles son los límites del conocimiento humano, qué podemos conocer. En sentido estricto, no podemos conocer nada que esté fuera, que no esté dado en la experiencia. La segunda tiene que ver con la facultad de deseo, con los problemas específicos de la razón práctica. La tercera es la del sentimiento, de placer o dolor, o la que Kant cree explicar en una de sus cartas cuando empieza a escribir *La razón*. Él precisamente había dividido su sistema en dos partes y ahora ha descubierto que le faltaba una. Y con esto puede dar un cierre, el cierre sistemático que él está buscando.

E.: ¿Con la tercera?

R.I.: La tercera es lo que le permite hablar de su tema del idealismo trascendental. Un cierre no dogmático, sino crítico, reflexivo. <<