

Entrevista a Ángel González García, Madrid, julio de 2014

José Díaz Cuyás: Hace un par de años en una mesa redonda en torno a Quico Rivas hiciste un comentario sobre el que me gustaría volver. Al final de tu intervención recordabas una entrevista que te hizo en el momento en que preparaba la exposición sobre los esquizos y que nunca llegó a publicarse. Al parecer, su primera pregunta fue: “¿Por qué crees tú que perdimos el poder que a finales de los setenta teníamos en el mundo del arte?”; tu respuesta: “¿Quieres saberlo Quico?, es muy sencillo, porque nosotros aspirábamos a muchísimo más”.

Ángel González García: Quico siempre estuvo muy preocupado con el poder. No es que hiciera cualquier cosa por conseguirlo, cualquier canallada, pero le intrigaba. Le intrigaba, por ejemplo, el hecho de que nosotros que habíamos tenido, a través de *El País*, todo el poder crítico lo hubiéramos perdido o dilapidado. Le contesté lo obvio, que no aspirábamos a ser críticos de arte poderosos, sino a ser algo más. Lo que estaba diciendo es sencillamente que tanto él como yo aspirábamos a ser escritores.

JDC: Ese “algo más” apunta a una forma de entender la crítica, pero también a un modo de entender el arte. Lo que nos lleva al debate que se produce en la segunda mitad de los setenta entre los críticos, digamos “científicos”, procedentes del marxismo y defensores de la vanguardia como instrumento de transformación social, y vosotros, a los que ya entonces se acusaba de “literarios”. Aunque vuestras posturas no fueran coincidentes, en aquella refriega tienes un papel protagonista junto al propio Quico Rivas y a Juan Manuel Bonet. Ejerciste como crítico, en el sentido de toma de posición, en una escena como la española poco articulada y bastante confusa.

AGG: El término toma de posición es algo rimbombante. No se tomaban decisiones. Nos encargaron alguna exposición, discutimos entre nosotros quién la presentaba y la cosa no llegó a más. Desde luego ninguna sangre llegó a ningún río...

JDC: Hubo un agitado debate en la prensa.

AGG: Sí, pero todo se debía a lo mismo, a que en realidad no había crítica de arte. Los medios eran demasiado débiles, el mercado era una caricatura. Hicimos como si fuéramos críticos de otro lugar. A Quico le hacía mucha ilusión ser crítico de arte. Juan Manuel ha sido fundamentalmente un bibliófilo y un biógrafo. Y yo, que no tenía particular interés por el arte contemporáneo, pues aproveché la ocasión para hacer algunas bromas.

JDC: Alguna vez has dicho que a cada cual le corresponde defender a los artistas de su generación.

AGG: Yo no tenía generación y, desde luego, ninguna constituida por artistas. Cuando llegué a la escena artística madrileña ya estaba todo organizado. Todo giraba en torno a un personaje esencial, bastante olvidado, Juan Antonio Aguirre, y a la galería que dirigía, Amadis, que si no recuerdo mal dependía del Frente de Juventudes. Fue allí donde conocí a Carlos Alcolea, Carlos Franco, Hermínio Molero, al propio Juan Antonio Aguirre, que era pintor en sus ratos libres. ¿Aquello era una generación? Bueno, pero en su sentido temporal más estricto, gente que tenía la misma edad, habían visto las mismas revistas, tenían la misma información, quiero decir que cada cual era de su padre y de su madre.

JDC: Los años de poder crítico a los que aludía Quico Rivas estaban relacionados con vuestra colaboración con *El País*, en tu caso no duró mucho.

AGG: Me echaron enseguida.

JDC: ¿Por qué?

AGG: No hice los elogios pertinentes de los amigos de la dirección. Me habían llamado para sustituir a Santiago Amón, y Juan Luis Cebrián me había suplido, lo recuerdo muy bien, que no le dejase colgado. Siempre me ha llamado la atención que en aquella época nadie quisiera ser crítico de arte de *El País*, empezando por mí mismo, que lo hice siempre un poco a regañadientes. Me negaba a escribir sobre artistas de la casa. En fin, cosas que pasan. En el fondo lo agradecí, porque la crítica de arte que se hace en los periódicos es siempre, casi inevitablemente, servil, acomodaticia, motivo de favores. Nosotros formábamos parte de una generación que de haberse parado un instante a contemplarse en la anterior se hubiera encontrado con que tipos como Gaya Nuño, y tantos otros, eran gente que vivía del negocio. Recibían constantemente obsequios. No sé si estarían bien pagados como periodistas, pero entraban en las galerías pisando fuerte, y el poder que ejercían no es comparable con ningún otro que haya llegado después. Quiero decir que lo que le estaba insinuando a Quico era: "Quico no te empeñes, nunca serás Ramón Faraldo".

JDC: Llegasteis en un momento en que el estatus de la crítica de arte ya estaba en declive.

AGG: Las cosas habían cambiado, los críticos de arte en los cincuenta y sesenta habían sido figurones de la vida social madrileña. Eran los primeros en comerse el canapé. Quico tenía muchas fantasías, entre ellas la de ser crítico de arte. Se lo decía siempre: "Quico, por aquí no vamos a ninguna parte". Pero bueno, se podía jugar a ser crítico de arte, y de una manera menos indecorosa, menos pueril en el fondo, de lo que ha ocurrido luego, con toda esta legión de descebrados que quieren ser críticos de arte a costa de lo que sea, obviamente a bajo coste.

JDC: Dices que no había crítica, ¿había historia del arte?

AGG: Claro que la había, en la universidad se hacía historia del arte, y en algunos otros lugares también, era una historia del arte bastante mostrenca, pero existir existía. Aunque la historia del arte no ha servido nunca para nada. De manera que existiera o no existiera esto es casi irrelevante. La historia del arte solamente sirve para ponerle precio a las cosas y, por lo tanto, solamente interesa a los propietarios de esas cosas.

JDC: Esto de “hacerse pasar” por críticos recuerda también a los pintores de Madrid “jugando” a ser pintores. Parece que la ironía era un recurso básico, que la percepción que se tenía del medio era poco persuasiva, es de esperar que cuando el paisaje no está bien definido sea difícil posicionarse sin caer en el juego de los equívocos.

AGG: Pero yo no quería posicionarme, lo que quería era pasar un buen rato con los amigos. Y algunos artistas resultaron ser excelentes compañeros de farra, gente inteligente, brillante y entretenida, o alocada como era Carlos Alcolea, por ejemplo, o lo es Carlos Franco, o el propio Guillermo Pérez Villalta. Posicionarse, bueno, salíamos por ahí, charlábamos sobre pintura. De hecho, no enseñaba arte contemporáneo en la universidad, daba arte de los siglos XIX y XX, pero desde luego no llegaba hasta la sala Amadis. A mí el arte me interesa más que cualquier otra cosa, incluso el que hacen mis contemporáneos...

JDC: Pero aparte de la farra, en la galería Multitud, por ejemplo, pusiste mucha energía, trabajo y, supongo, que entusiasmo. Ya imagino que en aquellos textos que escribiste no había un programa premeditado, pero lo cierto es que estabais marcando un lugar, y que resultó ser bastante incómodo para el Madrid de la época.

AGG: La galería Multitud constituye una operación muy sencilla, que consiste en rescatar a los artistas de vanguardia de los años veinte y treinta. Nos daban un dinerillo por escribir aquellos catálogos. Aquí de nuevo diría lo que acabo de decir de la gente en torno a Aguirre, que eran muy simpáticos, aficionados a la juerga. A mí me divertía pasarme por Multitud todos los días, pero como quien pasa por su café favorito. Creo que le dais demasiada importancia a todo aquello. Era mucho más, no diría que inocente, porque nunca nada lo es, sino libre, descargado de tensiones y ambiciones ideológicas.

JDC: Era el momento de la Transición, y tanto la crítica como el arte o la historia del arte estaban cargadas de ideología.

AGG: ¡Bah! La historia del arte era una payasada entonces, como lo sigue siendo ahora. Porque arte e historia no tienen nada que ver entre sí. Se repelen, se repugnan. Lo artístico es esencialmente ahistórico, transhistórico, metahistórico. De manera que los historiadores del arte andaban por allí con su metro para medir las dimensiones del cuadro, llenos de polvo por los archivos donde an-

daban rebuscando documentos, fechas de nacimiento y muerte, testamentos... No digo que no se hubiera podido hacer otra historia del arte y, de hecho, se estaba haciendo fuera de España. El caso de Gombrich es un ejemplo estupendo. Pero no había en España nadie que siquiera pudiera hacerle la competencia. Lo que había era una serie de tarugos que sufríamos los que estudiábamos Historia del Arte, y se dio el caso de que, en efecto, algunos de nosotros la estudiamos, como Paco Calvo, Juan Antonio Ramírez, o yo mismo.

JDC: De hecho, perteneces a la primera generación de historiadores del arte.

AGG: Sí, pero como si fuese la última...

JDC: Hablas de farras y pandillas, pero eso significa que también había pandillas contrarias, básicamente repartidas entre Madrid y Barcelona, que era donde se concentraba casi toda la actividad. En aquel momento tanto en el bando de la pintura, como en el de los conceptuales, había grupos muy representativos que seguían defendiendo una equivalencia directa entre vanguardia política y vanguardia artística, lo que permitía al llamado "fantasma del realismo" campar a sus anchas. Tengo la impresión de que huías como de la peste de ese sociologismo imperante, y de que es en esa clave en la que debería leerse tu defensa entonces de un nuevo realismo pictórico "no ilusionista".

AGG: No recuerdo bien lo que escribí, pero entonces, como ahora, no me interesaba ninguna clase de confrontación entre conceptuales y pintores, lo he dicho y escrito hasta el aburrimiento, siempre he sido amigo de los que no pintan. Lo que hagan en vez de eso es insignificante, porque para mí el arte tiene poco que ver con las obras de arte. Todo esto del arte es una forma insufrible de fetichización de la experiencia artística, o mejor, como he escrito últimamente, de bibelotización.

JDC: En aquel momento reivindicasteis la promoción exterior de los artistas de vuestra generación, pero la realidad es que desde la Transición España no acaba de integrarse en la escena artística europea.

AGG: Es un problema económico, por lo visto. Todo esto del arte tiene que ver con su comercio, y si el comercio es débil la producción artística será mediocre. Piensa en una ciudad como Nueva York o como París incluso, que está un poco más *démodé*, por la calle encuentras centenares de lugares donde se trafica con el arte, mejor o peor. En España no hay tradición de mercado artístico y los testimonios antiguos que tenemos son bastante pintorescos. De manera que si repasas el siglo XX hay cuatro o cinco exposiciones con una cierta ambición y el resto lo sigue constituyendo una red de tiendas donde se venden muebles, lo que los franceses llamaban tapicerías. Era muy común en la Francia del XIX, el mercado artístico lo controlaban los tapiceros, carecía de autonomía, y algo así pasaba también en Inglaterra. De manera que era el tapicero el que te ponía los cuadros y ahora, el pequeño mercado artístico del que se puede hablar en España, sigue en manos de los tapiceros, sigue en manos de los decoradores.

Decoradores cuyo buen gusto llega al extremo de saber y poder recomendarles a sus clientes este artista o el otro. De manera que el mejor modo en que puede ganarse la vida un artista en estos tiempos es caerle simpático a los decoradores de moda.

JDC: Lo que no quita para que desde las instituciones se hayan venido haciendo inversiones millonarias.

AGG: Sí, se ha gastado muchísimo dinero en promoción. Aunque en realidad una de las cosas más llamativas del arte contemporáneo consiste en que es un pésimo negocio, se ha invertido mucho más dinero del que se ha conseguido de esa inversión. Si yo fuera rico no invertiría en obras de arte, salvo porque este cuadro me guste o aquel otro venga bien en el comedor. Por los desagües se han evaporado cientos y cientos de millones que no le han dado beneficio a nadie. A los artistas desde luego que no, y a los coleccionistas todavía menos, porque generalmente en España ser coleccionista equivale a ser engañado. Se han perdido herencias, esfuerzos, trabajos. Se trata de un gasto masivo, desordenado y negativo, el saldo final es muy poco favorable.

JDC: Si hay despilfarro eso indicaría, por lo menos, que el arte sigue teniendo poder.

AGG: No sé, el despilfarro tiene muchos padrinos, sobre todo en los tiempos modernos, y cierto prestigio bajo la forma de *potlacht*, pero finalmente no deja de ser un desperdicio, un gasto desmesurado y censurable, una deformidad. ¡Bah! Esto del arte español, ¿qué es español? Recuerdo en una ocasión haber dado un curso en la universidad cuyo título oficial era *Arte español contemporáneo* y en el examen me límite a preguntar qué entendían ellos por arte español contemporáneo. Alguien contestó, muy plausiblemente: ¿qué arte?, ¿qué español?, ¿qué contemporáneo?

JDC: El texto con que abres *El Resto* y le da título al libro es, en cierta medida, una despedida y un ajuste de cuentas con la crítica de arte. En aquella antología, editada en el 2000, recogías lo que habías publicado en la década anterior y su publicación vendría a certificar un nuevo período marcado, entre otras cosas, por tu distanciamiento de la crítica *tout court*. En aquel pequeño artículo decías muchas cosas, no solo hacías consideraciones sobre las funciones o disfunciones de la crítica, sino también sobre tu concepción de la experiencia artística, sobre el arte como sombra de lo visible. Este texto me parece el mejor modo de acercarnos al lugar desde el que hablas. Por lo pronto, señalas dos tipos de crítica de arte: la *kunstkritik*, en el sentido benjaminiano y la que es habitual en los medios de comunicación. ¿Cuál has practicado?

AGG: A la *kunstkritik* no he llegado. He sido un periodista, o un crítico de arte, revoltoso. Con una cultura un poco diferente de la mayoría de mis contemporáneos, tenía más lecturas y, sobre todo, venía del campo de los estudios antiguos, cosa que uno echa a faltar en los críticos más jóvenes, su deplorable

ignorancia de lo que ha sido el arte. En aquel artículo hacía unas cuantas bromas, me preguntaba para qué sirve la crítica de arte, mi conclusión es que a lo largo del tiempo ha sufrido bastantes cambios. Había empezado por ser en el siglo XVIII un modo de defender a los artistas y había acabado siendo, realmente, un modo de defender no sabría decirte qué, ¿a quién defienden los críticos? Pues como es lógico, defienden su salario, pequeño o mediocre. La crítica de arte existe para que siga habiendo historia del arte, porque de no haberla, la gente se sorprendería. Eso es lo que hace que también aquí los bancos, las instituciones financieras, apoyen el arte: el que en ningún momento pueda desencadenarse el escándalo de que no hay arte. A este respecto, hay que reconocer o por lo menos considerar la posibilidad de que la crítica de arte tenga a su favor hacer plausible la existencia del arte, que es la cosa más importante que los seres humanos se traen entre manos. El arte nos hace felices y libres, o debería hacerlo, y en la medida en que el arte sea fuente de esas cualidades, todos los que se ponen a su servicio, incluso del modo más ridículo, tienen mi admiración o simplemente mi respeto.

JDC: Le echabas en cara a la crítica no hablar de lo que importa. Eso que importa sería precisamente el resto, la parte maldita o de sombra, por eso concluías calificando a la crítica de arte de "oficio tenebroso".

AGG: Creo que la gente entendió mal la palabra, el resto no era lo que sobraba, no era la basura a lo que había que prestar atención, sino, por el contrario, era lo que faltaba. Mucha gente pensó que el resto nos obligaba a exploraciones nauseabundas, y hubo críticos en España, alguno muy notorio, que hicieron una defensa de la defecación y lo abyecto. En absoluto pretendía hacer una apología del George Bataille que tenía una novia que comía bocadillos de mierda, al fin y al cabo Bataille es un escritor religioso, y como tal debe ser leído, como un teólogo.

JDC: Tus referencias en los setenta eran sobre todo francesas.

AGG: Recuerdo la emoción con la que vi en el escaparate de La Hune el primer tomo de las obras completas de Bataille que inmediatamente compré y que fui comprando a medida que se iban editando. Debo mi descubrimiento de Bataille a alguien a quien debo otros descubrimientos, aunque no creo que tan interesantes, Fernando Savater. Fue él quien intentó, creo que en vano, no digo que poner de moda a Bataille, sino recomendarlo a sus contemporáneos, del mismo modo que había recomendado a Cioran o a otros autores.

JDC: ¿Y en el caso de Guy Debord?

AGG: Lo de Guy Debord fue diferente, conocí su trabajo a través de una amiga que vivía en París y que lo conocía. Fue ella quien me envió enseguida la primera edición de *La sociedad del espectáculo*. Y a veces, cuando me pongo avaricioso, calculo cuánto me darían por este libro ahora que los americanos lo adoran... Debord es un escritor sobreestimado. Era un borracho y cuando

lees la correspondencia te das cuenta del tema, andaba a la búsqueda de vino barato. Todo eso que se llama pomposamente deriva, no es más que: “Oye, me han dicho que hay un sitio en Lavapiés...” Por cierto, le encantaba el vino de Valdepeñas. Como degustador de vino era un auténtico desastre. Un personaje gracioso, no tanto como él querría.

JDC: Merleau-Ponty también fue importante.

AGG: Sí, y en este caso debo su conocimiento magistral a Simón Marchán, un gran lector de Merleau-Ponty. Fue Simón quien me animó a leer a este gran filósofo francés, autor de uno de los libros más impactantes que se hayan escrito y publicado el pasado siglo: *El ojo y el espíritu*, con su famoso texto sobre Cézanne.

JDC: En tus textos, especialmente en los setenta y ochenta, se le puede leer entre líneas. En el artículo de *El Resto* que comentamos abor das a tu manera un tema suyo, el de lo visible y lo invisible. Allí hacías un alegato a favor del ojo carnal y en contra del ojo mecanizado, el que “quiere verlo todo” y extiende su dominio sobre lo visible. De aquí tu insistencia en el arte como aquello que se resiste a la homogeneidad impuesta por ese ojo solar y cegador, como aque llo que se oculta tras la falsa transparencia de lo visible. De aquí también el carácter político de esta defensa –de “gran política”, dices citando a Nietzsche–, porque con la exclusión del arte se excluye también lo que constituye su condi ción de posibilidad: lo común. Sin embargo, desconfías de la pertinencia de “reconstruir” esa comunidad mediante los discursos reivindicativos de la nueva crítica. De tu argumentación se desprende que en la tarea del crítico o del artista no habría auténtica resistencia si se limita a recrearse en el horror, tampoco si su única pretensión es la de “reconstruir” lo supuestamente des truido. La única posibilidad que admites aquí –y pienso que en toda tu obra– es la de hacer fuerza para restablecer, para reinstaurar colectivamente, eso que falta. Terminas diciendo que los críticos de arte solo hablan de lo evidente, de signos de los tiempos, de estrategias de mercado. Les achacas que en realidad no saben ver.

AGG: De ahí su insistencia reciente en lo de los estudios visuales. No parecen muy interesados por lo visible estos amigos de los estudios visuales, paradójicamente, son más bien gente dada a la charlatanería. En realidad, la mayoría de estos jóvenes críticos expertos en artes visuales no parecen haber salido del armario de la palabra.

JDC: ¿Te refieres a que pretenden hacer legible la imagen? De hecho, se ha producido una reactivación de la semiótica.

AGG: Sí, es bastante cómico, porque, en efecto, hablamos con palabras y son palabras las que ponemos en juego, pero toda esa palabrería resulta inútil, cargante, cuando no es fruto de una experiencia de lo terrible. De la experien cia del arte como imagen de la muerte que utiliza George Bataille. A Bataille

se le da por amortizado, pero no es justo, sobre todo el último Bataille, el de la risa. ¿Qué he hecho yo que pueda considerarse nuevo?, pues simplemente ocuparme de las cosas de las que se ocupaban mis contemporáneos, filósofos y escritores. No he sido muy amigo de artistas, pero sí lo he sido de filósofos. Siempre he sido muy malo para estas cosas de la filosofía, de manera que mi papel era el del pequeño historiador del arte que andaba con ellos y les hacía cierta gracia.

JDC: Dices que el arte es transhistórico, que nada tiene que ver con la historia.

AGG: Al menos no en el sentido en que lo pretenden los historiadores del arte. La mayor parte de mis colegas creen que el arte es fundamentalmente un instrumento de conocimiento de una época. Es decir, que gracias al arte sabemos alguna cosa más de los Reyes Católicos, por ejemplo. La nueva crítica peca de lo mismo, quiere que el arte sea sobre todo un instrumento de conocimiento de las relaciones sociales, económicas, políticas. No hacen sociología del arte, lo que hacen es historia del arte. Creo que el arte es un instrumento espléndido para poner en evidencia las supercherías de la historia, por tanto, no es que se lleven bien ni mal, simplemente son enemigos. El arte debería decir de nosotros, o hacernos saber de nosotros, cosas ajenas a las que la historia nos propone. El amor al arte es amor a la verdad, y nada tan repleto de mentiras como la historia.

JDC: ¿Habría entonces una actividad artística que recorre todos los tiempos?

AGG: La actividad artística recorre todos los tiempos porque recorre todos los cuerpos.

JDC: ¿Y de qué sería expresión?

AGG: De las virtudes, cualidades sensoriales y motrices de los cuerpos que atrapamos en esa cultura.

JDC: ¿De un modo de ser?

AGG: Más bien un modo de sentir. Nosotros podemos hablar del arte de una época en la medida en que esa época esté dotada de equivalentes poderes sensoriales. Si hace 3.000 años lo que hacían nuestros antepasados era arte, esto ya es más dudoso. Lo que sí tenían muy claro era que querían hacer bien las cosas, hacerlas hermosas, y la mayoría de las hachas talladas no se hicieron con ese primor por otras razones que no fueran esas que nosotros llamamos, sea lo que sea, estéticas. Pero de 150.000 años para acá, los que corresponden a la hegemonía del Homo Sapiens, todo parece formar parte de un mismo complejo sensorial, polisensorial. Creo que deberíamos empezar a darle también mucha importancia a cosas como el tacto o el olfato. Aquí en España Javier Echevarría está muy interesado por este tema de la polisensorialidad. Es esta polisensorialidad lo que hay que reivindicar, defender, sostener y disfrutar.

JDC: Las figuras serían pues moldes de sensaciones, como si se tratara de un plexo sensorial.

AGG: Sí, pero no cultural.

JDC: ¿Esto también sería válido para las imágenes digitales?

AGG: En principio sí, pero estoy pensando en una sensorialidad lo más descarnada posible, lo más impertinente posible. Hay arte porque sentimos, y somos porque sentimos, el arte es la mejor demostración de nuestra condición de sujetos sensitivos. Y a este respecto, los contenidos, sobre todo aquellos que distinguen entre contenidos cultos y contenidos populares, no tienen razón de ser.

JDC: ¿Cuáles serían los temas de esa constante transhistórica, a qué aluden?

AGG: Hay lugares donde la sensualidad se amontona, lo sabemos muy bien. El modelo estándar sería el sexo, que es lo que en el fondo más se parece al arte.

JDC: En tu último libro hablas de sexo y religión, ¿la religión sería otro de los modelos de la experiencia artística?

AGG: La religión no tanto. En este texto lo que intento es, por una parte, exagerar lo que hay de espiritual en la pornografía y, por otra, lo que hay de sensualidad, incluso de sensualidad perversa en el arte religioso. El tatuaje sería el lugar donde se encuentran esas dos pulsiones.

JDC: ¿A qué otros elementos apelaría el arte?

AGG: Pues a eso que podríamos llamar belleza. Es decir, la armonía entre las partes, la plenitud. La belleza, en su acepción clásica de proporción, es a su vez una categoría transhistórica. La proporción entre las partes de algo es causa de placer, y otro tanto se podría decir de cosas como, por ejemplo, el brillo. El brillo es otra cualidad estética que trasciende el tiempo. Esto implica obviamente que los hombres siempre hayan hecho lo mismo.

JDC: Hablas de la belleza en un sentido muy dieciochesco, casi fisiológico.

AGG: Y sin embargo, el XVIII es testigo del fin de la belleza. De manera que esa obsesión con la belleza, es la obsesión que precede a su derrumbamiento, y que procede de la conciencia que se va abriendo paso de que ya no es imaginable. Fue una pequeña y torpe concesión a los ideales de la historia, puesto que es la historia la que viene a ocupar el lugar de la belleza. Me refiero a la historia en general, pero también a la historia del arte, formando parte de ella, como una chica de los recados.

JDC: ¿Y el tiempo? ¿Y la muerte?

AGG: El tiempo no parece muy amigo nuestro. El tiempo no es muy amigo del amigo del arte, que al fin y al cabo parece querer siempre soñar con salirse de él. Soñar al menos, porque llevarlo a término tiene tremendos peligros. La muerte también es poco amiga del amigo del arte, hay quien podría pensar, con razón, que el arte lo que busca es la abolición de la muerte. Pero de la muerte nunca se sabe nada. Probablemente sea muy distinta de cómo nos la imaginamos, de cómo se nos presenta.

JDC: Tu planteamiento supone una negación de la historia del arte, si descontamos su utilidad institucional la dejas en la práctica sin función. Esto exige otra forma de hablar sobre arte, lo que pone sobre la mesa la cuestión metodológica.

AGG: Metodología es palabra que reclama, implica, un camino que lleva de un sitio a otro. Entonces cualquier considerando de orden metodológico lo es sobre la posibilidad de establecer un camino, una vía que lleve de un lugar a otro. No se sabe muy bien con qué fin, por qué o para qué. Quien suele estar muy gracioso con todo esto es Juanjo Lahuerta: cuando le preguntan por el método dice que consiste simplemente en poner una palabra y acabar poniendo otra. Es decir, en una pieza literaria, un segmento de un relato, de un relato que no tiene ni pies ni cabeza, ni principio ni fin. Claro, si tú crees que la obra de arte es un instrumento muy competente, el más competente, para conocer la historia de los seres humanos, la cuestión metodológica es de gran importancia. Pero si no lo crees, pues no deja de ser un capricho, un modo de darse a conocer académicamente. Porque al final la gente se hace de un método, lo promociona, se esconde detrás de él.

JDC: ¿La escritura sería la horma que te permite hablar de arte?

AGG: Exactamente, la palabra, no hay otro método que la palabra. Una llama a otra y esta a otra hasta llegar al fin.

JDC: No pretendes tener un método, pero sí tienes un estilo.

AGG: Hecho fundamentalmente de manías, de obsesiones. Tengo un estilo al elegir y hacer las cosas.

JDC: Y al escribir...

AGG: Probablemente, pero no soy yo quien debe juzgar. Creo que tanto Juanjo como yo acabamos eligiendo temas, por así decir, engorrosos, temas que nos llevan a pensar sobre la condición humana, en el arte al servicio de esa condición, de ese plexo como dices de sensaciones, unas gozosas, otras penosas. Escribimos sobre lo que nos afecta seriamente como seres humanos. Eso sin menospreciar lo que el arte tiene de celebración colectiva. El grito que se vuelve canto, como decía el gran filósofo italiano Severino. Creo que cualquier aproximación a la experiencia artística que no tenga en cuenta ese carácter ce-

lebrativo está condenada al fracaso, o su ininteligibilidad. El arte me recuerda siempre a borrachos cantando en una taberna, donde, sin embargo, hay un cartel grande e imperativo que dice: "Se prohíbe cantar y escupir". Lo que sé sobre la experiencia artística lo he aprehendido en esa coyuntura. Cantar, cantar en grupo... Claro que se exige buena voz, cierto oído, cosa que no parece preocupar a muchos de los artistas más reivindicativos.

JDC: Con frecuencia insistes en esta diferencia entre tener la voluntad de denunciar y tener la voluntad de obrar. De hecho, en tus textos la mera denuncia acaba resultando sospechosa, terminas haciéndola cómplice de lo denunciado. El problema para ti no estaría en el "tema"; que al fin y al cabo siempre sería el mismo, sino en la radical heterogeneidad de lo artístico. Esta es una idea que has reivindicado repetidas veces como negación de la uniformidad y homogeneidad de lo visible, a cuyo dominio, no dejas de recordarlo, la historia del arte habría hecho su particular contribución.

AGG: La reivindicación de la heterogeneidad no es más que la reivindicación de aquella categoría clásica de *varietas*, variedad. Todo es arte, o se puede experimentar como tal. Y en el fondo llevaban razón aquellos que decían, para escándalo de muchos, que todo valía. Pues probablemente sí, todo valga. La vanguardia necesita un cuidadoso, concienzudo desmontaje, y creo que lo mejor que estamos haciendo Juanjo y yo está en esa voluntad de relativizar las vanguardias. Pero no se trata de resucitar un modelo oportunista, severo, según el cual la arquitectura de Le Corbusier o la pintura de Picasso serían un fracaso. Reivindicar las vanguardias históricas implica desmontarlas, desencajarlas.

JDC: Se trataría de un proyecto de desmitificación.

AGG: Yo no iría tan lejos, la palabra mito siempre es peligrosa. Por el contrario, habría quizás que mitificar el arte contemporáneo, alguno de sus aspectos. La gente se ha puesto a hablar de estudios visuales y, sin embargo, no se ha parado ni cinco minutos a mirar lo que habían hecho los viejos modernos. Pedro G. Romero creo que entiende bastante bien el problema, afronta la modernidad como un conjunto de fechorías iconoclastas. De entre los más jóvenes es el único que parece saber por dónde se anda, que las imágenes son a menudo enemigas del pueblo.

JDC: Esta idea de desmontar las vanguardias la podrían compartir algunos autores de los estudios visuales americanos.

AGG: Los estudios visuales tienen un aspecto muy positivo, es lo que antiguamente se llamaba la *petit histoire*, la historia menuda, la historia de las menudencias y, en definitiva, la historia de los menudillos. Pero son víctimas de su método, el problema es que mientras se aplica a la cinematografía o la fotografía no parece haber conflicto, pero no tenemos, o no conozco, ejemplos de correspondencia entre gran pintura y pequeña pintura...

JDC: Es cierto que al contrario de lo que pasa en fotografía la pintura doméstica no es un tema de moda, pero sí hay otros temas de más de actualidad en el ámbito académico y a los que, por tu parte, vuelves una y otra vez, como es el caso del cuerpo.

AGG: Todo esto de lo que venimos hablando sucede en el cuerpo. El arte ocurre en el cuerpo, es una experiencia del cuerpo, de sus articulaciones –donde al fin y al cabo aparece la palabra arte–. El arte es un saber de lo articulado, y si es de lo articulado en acción, como ocurre en el baile, pues santo y bueno. Es un saber de las articulaciones, de las contracciones, de los estiramientos. De ahí que me interese no solamente el baile como tal, sino muy particularmente los artistas que bailan o que se recrean en el baile, como es el caso de Matisse. Los jóvenes ahora bailan poco, y lo poco que bailan lo hacen de manera desarticulada, a sacudidas. Recuerdo un día hablando con Val del Omar, me dijo que el arte moderno era el arte de las sacudidas.

JDC: A propósito de Val del Omar, siempre me ha parecido un artista del ornamento, entendido como ritmo, lo que hace es potenciar al extremo las posibilidades ornamentales de la proyección. Este del ornamento es otro de tus temas.

AGG: Es que el arte es esencialmente ornamento, y es en el ornamento donde se encuentran y funden tantas y tantas cosas, la música, el baile, el ritmo en efecto. A medida que pasan los años voy cayendo en la cuenta de que todo lo que se pueda decir sobre ornamento lo ha dicho Juan Navarro Baldeweg, sencilla, directa y admirablemente, cuando asegura que el ornamento se ocupa de la colonización del espacio por el tiempo. Qué más puede decirse. A mí me queda pues el gusto por lo ornamental y, en primer lugar, por las llamadas artes ornamentales: de aquí mi pasión por la porcelana, el cristal, las alfombras... Un juicio primero de una obra de arte es su potencia ornamental, sus poderes ornamentales. Pero hablar de ornamento está mal visto, dices ornamento y la gente se echa a temblar como si fuera un grave pecado.

JDC: También aquí podría aplicarse tu idea de lo transhistórico. Pero si el arte atraviesa el tiempo y los cuerpos debe haber algo que lo diferencie de otras actividades o experiencias, debe tener una especificidad. Esta es una cuestión bastante pantanosa porque, aunque no la confundamos con el trillado debate sobre la autonomía, lo cierto es que la situación del arte desde los sesenta vuelve problemática cualquier apelación a su especificidad.

AGG: Pero esa especificidad no es de orden ideológico. Por el contrario, es una especificidad que el arte comparte con algo que siempre dejamos de lado y para lo que no tenemos ni siquiera un nombre digno, que es la palabra artesanía. ¿Qué hay de específico en las tareas físicas? Dejemos las de orden espiritual que se me escapan y no dudo en dejar escapar. ¿Qué hay de específico en el trabajo del artista, siempre que constituya un trabajo, un trabajo físico, y no una bufonada? Pues lo mismo que encontramos en el carpintero, el ebanista, el picapedrero, el herrero, en la mayoría, si es que no

en la totalidad, de estos oficios. El arte tiene más que ver con los oficios que con cualquier otra cosa. A la hora de hacer una estatua, el trabajo que implica tiene más que ver con el trabajo de cantería, el trabajo de pulimentado de la piedra, que con otra cosa. Pero de eso no se quiere hablar, la artesanía se ha convertido en algo de orden prohibido. De entrada de orden inferior y fuente incesante de culpabilidad. ¿Culpable de qué? No hay modo de saberlo. Cuando digo que prefiero una buena alfombra a un cuadro de Pollock la gente se sorprende, pero es que estoy hablando nada menos que de ¡una buena alfombra!

JDC: Lo artesanal está ligado a la tradición y la modernidad supone precisamente su negación. Su pervivencia es complicada.

AGG: Claro que lo es, la que viene de sus exigencias. Nada tan exigente como hacer algo de esa índole, una buena alfombra, un buen cristal, un buen mueble.

JDC: Entonces la especificidad de lo artístico estaría relacionada con su carácter artesanal y descansaría en lo que la labor física tiene de ejercicio.

AGG: Pero dicho así parece nada. Empieza por un conocimiento serio, exhaustivo incluso, del material empleado. El cristal, la porcelana, la madera, ciertas piedras, deben ser conocidas y reconocidas por sus cualidades, y una vez reconocidas esas cualidades deben llevarse a su plenitud, a su cumplimiento. Es un trabajo arduo, un trabajo inteligente también, puesto que implica el conocimiento, la inteligencia de una tradición. Como aquello que Lafcadio Hearn decía de los artesanos japoneses, que en sus manos hay toda una historia de conocimientos y operaciones que viene de muy antiguo, que se han ido transmitiendo de artesano en artesano hasta conseguir un grado de perfección que nos deja asombrados. La idea misma de perfección esta muy desacreditada, lo sé, pero no sé qué tiene la gente contra lo perfecto. Ha habido artistas modernos, uno en concreto, que ha estado obsesionado por la perfección: James Lee Byars.

JDC: Entiendo que hablas de la perfección como ejercicio, habría que ejercitarse en alcanzarla.

AGG: Claro, siempre que haya voluntad de lograrla, de alcanzarla, de hacerla visible y, no solo visible, sino sobre todo resplandeciente. Hay un pasaje que me entusiasma de la vida de Pericles en el que Plutarco se pregunta cómo es posible que el Partenón fuera llevado a cabo a esa escala, con ese grado de perfección, en poquísimos años. Plutarco lo explica muy bien: porque había oro y plata, marfil, ébano y mármol, y porque había gente que sabía trabajarlos. Buenos materiales, no hay que ser muy avisado para reconocerlos, todo el mundo sabe en el fondo de su corazón que el buen paño en el arca se vende. Pero no basta con que existan esos materiales a disposición del artista, sino que debe haber artistas dispuestos a no hacer otra cosa que entresacar y reavivar las cualidades de la materia. Ya sé que no solo de las materias preciosas,

pero qué quieres que te diga, donde esté el oro que se quite la hojalata. Este es el problema de cierta vanguardia, creer que el ruido de la hojalata, como en el tambor de un niño, tiene algo más llamativo o más compulsivo que el sonido del oro en un vaso. Al arte le va tan mal, a los artistas les va tan mal, están tan enfadados, tan dispuestos a la discordia o el desacuerdo, porque no son capaces de elaborar las materias preciosas que conseguían sus antepasados, de ahí que tampoco reconozcan antepasados...

JDC: Tal como lo planteas, la práctica artística sería algo así como ejercitarte en el resplandor material de las cosas.

AGG: Recrearte en el resplandor material de las cosas.

JDC: Lo que iría completamente a contracorriente del modo en que el capitalismo ordena nuestra vida diaria.

AGG: Indudablemente la principal desavenencia entre el capital y el arte es que al capital no le interesa la materia del mundo, o solo le interesa, diría yo, en función de su captura y posesión. Mientras que el arte, y es lo que tiene de revolucionario, es una reivindicación de nuestra presencia física en el mundo y de nuestro dominio sobre la materia del mundo.

JDC: Si el arte es una actividad política en sí mismo, este sería el motivo por el que a esa actividad política de carácter, digamos, inmanente no habría que sobreponerle unos contenidos explícitos o ideológicos.

AGG: En el ejercicio del verdadero arte, es decir, de aquel que intenta recrear y hacer resplandecer las cualidades físicas de la materia, el ejercicio del arte por sí solo es revolucionario y cuanto más ideología le echas encima probablemente más dejará de cumplir esa tarea para ponerse al servicio del capital.

JDC: Esta sería también una de las claves por las que tanto Juan José Lahuerta como tú hacéis una relectura del proyecto moderno con la intención manifiesta de dinamitarlo. El arte de las vanguardias, especialmente de las positivas y con independencia de su ideología, se alimenta del mismo imperativo de transparencia que alienta las revoluciones modernas y que, como no te cansas de repetir, termina derivando en dispositivos de sumisión y aniquilación.

AGG: Juanjo y yo no coincidimos absolutamente en todo, ni mucho menos. Me parece que Juanjo ha hecho contribuciones extraordinarias a la deslegitimación del proyecto moderno. Es decir, a poner en evidencia que algunos de los grandes hitos de la modernidad, en arquitectura por ejemplo, son lugares tenebrosos. Su modo de hablar de Le Corbusier no puede ser más explícito y más descarado. Juanjo, por así decir, prácticamente no ha dejado títere con cabeza.

JDC: En esto coincidís los dos.

AGG: En esto último seguramente sí. Es decir, la modernidad no constituye para nosotros garantía de nada. Muy por el contrario, la modernidad puede ser más nociva que el arte tradicional.

JDC: Cuando hablas en esos términos se te puede acusar de conservador.

AGG: Soy de los que tiende a pensar que la supervivencia de ciertas prácticas o de ciertas concepciones durante miles de años es una garantía mayor que las que se reclaman de los últimos 20, 30 o 40 años. Qué raro que después de tanto tiempo vayan a tener razón los modernos. Ni sí, ni no. Hay grandes artistas contemporáneos, pero no son reconocidos como tales. Siempre hago una defensa leonina de pintores como Matisse o Degas, y esto también se me reprocha. Es decir, se me reprocha estar defendiendo a artistas que en su momento, no hace tanto tiempo, encarnaban esos ideales de novedad, audacia y experimentación. Este es un mundillo de tontos resentidos, de gente ignorante que no sabe nada o que piensa saber algo porque tiene noticia de la última payasada.

JDC: Con Lahuerta coincides también en la importancia del detalle como elemento perturbador.

AGG: Sí, y es curioso que nosotros hayamos hecho una reivindicación del detalle frente a las grandes teorías mucho antes de que eso se pusiera de moda. A la gente se le llenaba la boca en tiempos de la posmodernidad en contra de los grandes relatos, pero al final la gente perseguía grandes relatos. Hay que ser muy *furbo*, como dicen los italianos, para ir buscando por los rincones. La reivindicación de lo pequeño es la reivindicación de lo escondido, porque las cosas son pequeñas en la medida en que su tamaño les permite esconderse. La reivindicación de lo pequeño es difícil en España donde la gente tiene tan poca cultura artística, empezando y acabando por los historiadores del arte. Creo que al arte, como a la naturaleza, según decía el filósofo, le gusta esconderse. Hay que ir a buscarlo, no está donde se cree. A este respecto tengo gran devoción por Arasse, el gran historiador francés contemporáneo. Es curioso que haya sido el último en llegar a España.

JDC: Antes te referías a Gombrich con admiración. En el ámbito anglosajón ha sido criticado por la nueva historia del arte y también por los estudios visuales.

AGG: Si Gombrich se ha convertido en piedra de escándalo, es a su vez un escándalo, cosa de ignorantes. Porque Gombrich lo que tenía y demostraba sin cesar con una enorme desenvoltura, una cierta elegancia, eran sus conocimientos abrumadores sobre el arte del pasado, que no sé si tendrán estos pequeños enemigos que le han salido. Estudios visuales, ¿qué querrán decir?, pues lo que quieren decir es sencillamente que lo que les gusta no es el arte, sino la televisión y el cine...

JDC: ¿Entre los contemporáneos qué otros historiadores del arte te interesan?

AGG: Historiadores del arte leo pocos y me atrevería a decir que cuanto menos mejor.

JDC: ¿Qué sueles leer?

AGG: Correspondencias, memorias, las cartas me gustan mucho. A mis colegas no les leo, no tengo ninguna gana de perder el tiempo y la paciencia. Si tienes que escribir sobre algo, sea lo que sea, y te pones a leer lo que han dicho otros, te empuja casi inevitablemente a polemizar con ellos, de manera que tu trabajo no se hace. En mi caso, de lo que menos sé es de lo que más he escrito, en el sentido de que todo estaba en función inversamente proporcional: cuanto más ignoraba lo que se había escrito sobre esto o aquello, más me apetecía escribir sobre ello. Luego te encuentras con que hay brillantes interpretaciones de otros, pero mientras lo puedas evitar déjalas de lado, no te conviertas simplemente en un comentarista que resume lo dicho por fulano, mengano y zutano.

JDC: ¿Te sientes vinculado a algún tipo de corriente o tendencia?

AGG: Todo lo que he venido diciendo te llevaría a la conclusión de que no hay por mi parte pretensión alguna de pertenecer a una corriente, si es que hay tal cosa... Me siento identificado con gente en concreto, como con Juanjo Lahuerta en España. Generalmente lo que escribe Juanjo me hubiera apetecido escribirlo a mí, y él dice que a veces le pasa conmigo. Le tengo verdadera envidia, me parece un historiador complicado y difícil, pero tremendamente penetrante. Y todo eso sin pretender revolucionar nada, limitándose a mirar y encontrar aspectos del trabajo de un artista que de una manera sencilla y franca ponen en solfa lo que se ha dicho de ellos. Recuerdo una sesión de seminario de Juanjo en la que sostenía lo que nadie ha querido aceptar: que Gaudí era un sujeto fascinado por la técnica y que la puerta del parque Güell es un artefacto mecánico. Gaudí nada tenía que ver con la artesanía. Partir de ahí, de ese lugar común, para suavemente, mansamente, sostener lo contrario, es lo que me parece más admirable de su trabajo.

JDC: Juan Antonio Ramírez os consideraba los representantes de una nueva escuela española de historia del arte, la *paranoico-crítica*.

AGG: Nunca llegué a preguntarle a Ramírez qué quería decir con eso. Pero imagino que se refería a la obsesión por el detalle. A esa convicción de que las cosas nos engañan. De que lo que parecían esquiadores en la nieve son perritos que se deslizan por una ladera, por poner un ejemplo de Dalí. La pasión de Juanjo por Dalí creo que tiene que ver con esa constante apelación a la evidencia incierta de las cosas. A mí también me interesa Dalí, pero no tanto. Las cosas no son lo que parecen, ese es el mensaje daliniano que nosotros reivindicamos, y en ese sentido, no era tan absurdo hablar de paranoia-crítica. Estamos paranoicos buscando y recreando detalles, pero no de una manera bárbara y desordenada. Amor por el detalle, eso vendría a ser lo que Ramírez tenía en mente.

JDC: Pero no deja de ser significativo que utilice esta etiqueta de *paranoico-críticos* y que a la generación de pintores más cercana a ti se les conozca por los *esquizos*. Entre bromas y veras, se estaría apuntando a una relación compleja con la realidad, y me da la impresión de que se trata de algo característico, de un elemento diferencial de la cultura española.

AGG: Tiene que ver con el hecho de que en España el psicoanálisis, la lectura de Freud, constituyó un acontecimiento intelectual mucho más agitado que en otros países. No me preguntes por qué. Aquí los artistas leían a Deleuze cuando no es cosa que ocurriera en Francia, esto suele ser fruto caprichoso de estrategias editoriales difíciles de controlar. Llama la atención que a finales de los setenta Carlos Alcolea, por ejemplo, estuviera tan familiarizado con el presidente Schreber, en una época en la que lo acababa de descubrir Elias Canetti. Aquí hubo una especie de esnobismo psicoanalítico que no encuentro en otros países, quizás un poco en Italia, pero no en Francia, curiosamente, donde los seminarios de Lacan rebotaban de gente. De entrada, un porcentaje altísimo de artistas madrileños que eran calificados de esquizos no entendían qué quería decir semejante cosa, y si alguien se lo hubiera explicado hubieran dicho: "¡Bah! valiente cosa, sentirse escindido..." Pero había gente que sí, como Alcolea, que sabían de lo que hablaban. Freud fue traducido al castellano muy pronto por la Biblioteca Nueva, y al completo, cosa que no había ocurrido con casi ningún otro de los grandes maestros del siglo XX.

JDC: Uno de esos grandes maestros, Walter Benjamin, ha sido especialmente importante para ti. Sin embargo, mantienes tus reservas, en algún lugar has calificado el *Libro de los pasajes* como "Biblia de los dormidos, Baedeker de la noche".

AGG: Benjamin es un problema, es demasiado bueno, demasiado inteligente y brillante. Procuero leerlo poco, porque me deprime. El problema de Benjamin es el siguiente: ya sabes que calificó lo que hacía como una técnica del despertar y, en efecto, se las arregló para despertar, pero el mundo al que despertó era todavía peor. Benjamin es un despierto, pero un despierto aterrado por los acontecimientos, como es lógico, y más en el caso de un judío exiliado. Tenía esas coqueterías de hombre que viene del otro lado, y aunque él creyera que el mundo es un infierno, él vendía infierno. Te llevaba a un aparte, a un portal, se abría el gabán y enseñaba cosas demoníacas. Un tipo muy peligroso. Peligroso para un intelectual modesto como yo que quiere pensar el mundo. Es demasiado potente, abrasador. Pero desde luego, si uno quiere saber lo que ha ocurrido, lo que escribió es la guía más adecuada.

JDC: También te alejas de él, supongo que por motivos semejantes, en esa labor de zapa que durante años te ha llevado a un ajuste de cuentas con el surrealismo y, más recientemente, también con el cubismo.

AGG: El cubismo ha sido un territorio de caza de estos pequeños detalles, de esas anécdotas que uno encuentra por doquier. Lo había practicado ya con el surrealismo de un modo que había chocado a mucha gente. Recuerdo un día

que una colega que se dedica en teoría al tema me preguntó de dónde había sacado yo eso que atribuía a los surrealistas, a Breton concretamente, de que el surrealismo era el rayo de la muerte: pues así es como concluye el *Primer manifiesto*, con esa misteriosa alusión a la existencia de un rayo destructivo. A poco que uno lea las fuentes surrealistas o cubistas se encuentra con mil detalles que ponen en evidencia la incertidumbre del modelo vigente. Con los surrealistas ha sido un trabajo de muchos años y tenía como objeto relativizar ciertas aproximaciones categoriales al fenómeno del surrealismo. Del término surrealismo se ha abusado de tal manera que ya la gente no sabe ni qué dice con eso de surrealismo. Se habla de situaciones surrealistas...

JDC: Se ha convertido en un término de uso corriente, en un comodín, lo que no deja de ser significativo.

AGG: Es muy significativo, sí, y muy perturbador. Que el término sirva lo mismo para un roto que para un descosido. Pero el problema es finalmente que no se han leído las fuentes, siguen intactas. La gente escribe sobre surrealismo sin haber leído lo que decían los surrealistas de sí mismos. Era un trabajo, por tanto, muy entretenido. En cuanto al cubismo, pues ocurre otro tanto. Es posible que se pueda hablar de ajuste de cuentas con los surrealistas, pero no con los cubistas. Picasso, Braque, Léger, son grandes pintores. Aquí el ajuste de cuentas es con teorías o hipótesis sin fundamento. He llegado a la conclusión de que el cubismo bien podría ser una forma de fumismo. Pero claro, tienes que empezar por explicarle a la gente qué es el fumismo y todo se va complicando horriblemente... Al final, creo sinceramente que el cubismo es una broma, al menos durante un período de tiempo muy corto. Una broma bien urdida, entre Picasso y Braque, una especie de arte moderno en broma.

JDC: Lo has desarrollado en un texto reciente para el catálogo *Archivo FX.: De economía cero*. En este artículo dialogas más de lo que es habitual en ti con otros historiadores y teóricos del cubismo.

AGG: Bueno, es un texto largo y hay ocasión para hacerlo, pero también porque realmente se han dicho verdaderas barbaridades sobre lo que sea el cubismo, sin tener en cuenta aquellas que los propios cubistas declararon y que, por el contrario, casi nadie se toma en serio. Es muy curioso lo del cubismo. Se creen a pies juntillas determinados estereotipos y, sin embargo, se niegan los más evidentes y los más fecundos, como aquello que Picasso decía de que el cubismo es una suma de destrucciones. El cubismo es una forma de desorden que, sin embargo, se ha querido presentar como la culminación del orden moderno. Ya no se hace cubismo, ¿no?, si no se hace es que no era la culminación de un proceso como sostenía Kahnweiler, sino otro episodio más de la modernidad, otra moda. Pero es muy cansado alancear molinos.

JDC: Un tema nuevo, al que antes te has referido y al que le dedicadas el libro *Roma en cuatro pasos*, es el del bibelotismo. Te está dando mucho que pensar últimamente, ¿cómo has llegado a ese concepto?

AGG: Pues a través del XIX, el bibelotismo sería la expresión de una pérdida de sentido por parte de la obra de arte, es decir, la idea de que arte y artesanía son lo mismo pero llevado a su extremo más ridículo. Es el resultado de un trabajo empírico que pasa por mirar, por curiosear, las encimeras de las chimeneas.

JDC: Pasa por Mario Praz.

AGG: Pobre Mario Praz. Si no has estado nunca ni se te ocurra ir a su casa, produce una sensación de desasosiego que está en el origen de esta preocupación mía por el bibelot.

JDC: Se trataría de un mal esencial a la modernidad, sería un tema del XIX pero que se va potenciando a medida que nos acercamos al presente.

AGG: Sí, pero aquí lo sorprendente no es tanto la ascensión del bibelot, como el hecho de que el arte contemporáneo, el arte más reciente propiamente dicho, se sienta tan cerca del bibelot, que los artistas contemporáneos sean grandes fabricantes de bibelots. Y algunos lo son de manera tan característica y canónica como Jeff Koons, la gran revolución de Koons ha sido haber asumido esa tarea conscientemente.

JDC: ¿No se puede confundir con la vieja categoría del *kitsch*?

AGG: No, no estoy hablando de objetos sin valor, como es el caso del *kitsch*, que sería ausencia del estilo. No, estoy hablando de objetos que tienen una cierta consistencia. El bibelot es aquello que se quiere tener a toda costa. Es una forma de propiedad, decía Marx. Lo cual no implica necesariamente las cualidades que les atribuimos a los bibelots, material y tamaño, por ejemplo. Por otra parte, quién puede resistirse a los encantos del bibelot, al ejercicio de esa tarea de apropiación. Benjamin es un *bibeloter* y está muy orgulloso de ello. Llega a publicar un libro de fotografías de sus juguetes y pequeños cachivaches. Es lógico en alguien como él, que no tenía ni siquiera casa. En el bibelot el tacto secuestra el resto de las experiencias que le pertenecen al arte, se dirige a sujetos con inclinaciones táctiles, como era el caso de Benjamin. Este libro donde lo desarrollo es ambiguo. No hay que confundirse, no es un libro contra el bibelot, aunque sí contra algunos de sus excesos, contra su influencia en el arte contemporáneo y, más en concreto, contra su coleccionismo.