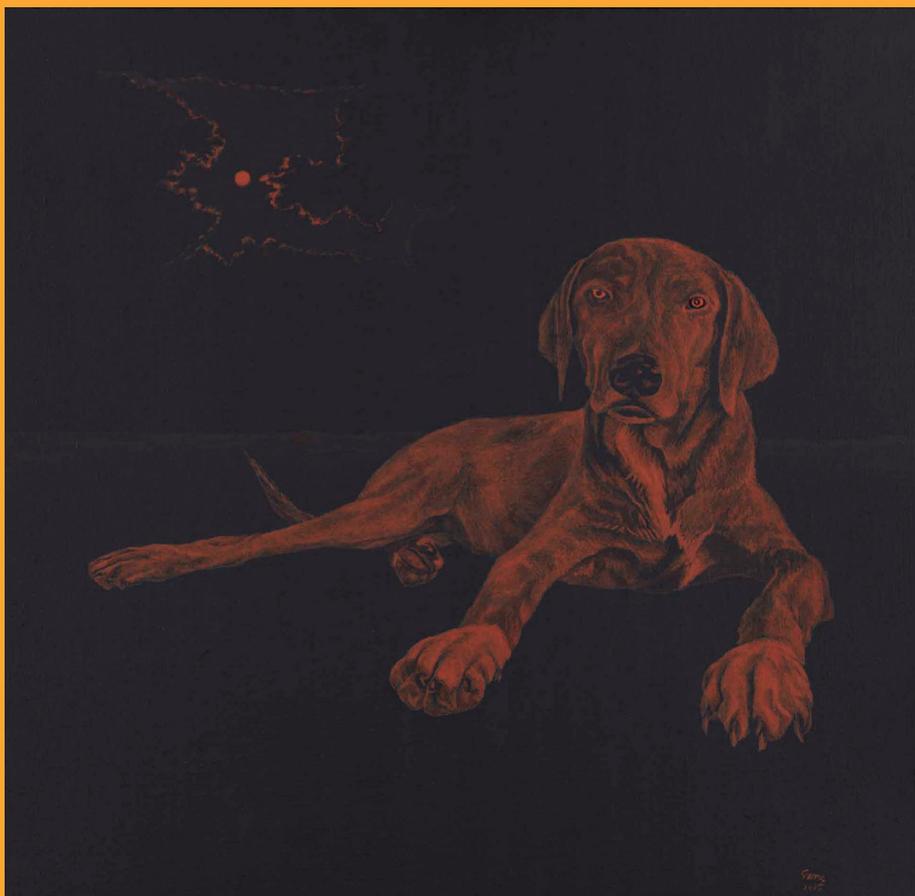


Leer *y* releer

Julio de 2017 N.º 83



Kitsch y globalización

Chantal Maillard

Universidad de Antioquia / Sistema de Bibliotecas



Ilustraciones: pinturas de Jaime Gómez
Portada: *Bonsoir le chien*. Acrílico sobre tela. 60 x 60 cm. 2016



**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**

Vicerrectoría de Docencia

Sistema de Bibliotecas
Correo electrónico: german.sierra@udea.edu.co
Teléfono: (57-4) 219 59 54

Presentación

Escribo para que el agua envenenada pueda beberse

Chantal Maillard

Chantal Maillard (Bélgica, 1951) es poeta y filósofa. En 1969 adoptó la nacionalidad española y en ese país ganó el Premio Nacional de Poesía, además de otros reconocimientos tanto por su poesía como por sus ensayos en torno a la cultura y la filosofía. También es profesora universitaria, columnista y colaboradora de varios periódicos en España. En ellos escribe sobre libros, sobre ideas, sobre culturas, sobre escribir. Es decir que es, también, una «opinadora» autorizada. Polemiza, aunque no se lo proponga, aunque rehúya adoctrinar a nadie (en alguna entrevista dice que ya no le interesa cambiar a nadie, que si alguien vive dormido bajo la inconsciencia, no será ella quien venga a despertarlo). Aunque ha buscado la espiritualidad y ha mudado de cultura (ha indagado mucho en la cultura oriental y ha criticado hondamente la cultura occidental), podría decirse, dado que gusta de mundos apaciguados carentes de la bulla y de los aspavientos del consumismo y de la pose, por ejemplo. A Maillard le gusta incomodar, hablar acerca de lo que no le gusta, aunque está lejos de hacerlo con gritos o con argumentos sordos. Simplemente, como en los ensayos que

contiene este *Leer y releer*; plantea argumentos que polemizan con los acomodados oficiales de la cultura, aquellos que se han instalado como verdades inamovibles. O los clichés culturales que se han adoptado bajo la creencia de que dan supremacía intelectual o estatus social. Y no podría ser de otra manera: su filosofía está llena de ideas y su poesía está llena de ideas. Pero de ideas elegantes, no groseras, como finalmente hace todo lo que lleva en sí mismo la poesía: «No medirás la llama / con palabras dictadas por la tribu, / no pondrás nombre al fuego, / no medirás su alcance. / Todas las llamas son el mismo fuego. / Mi cuerpo es una antorcha que alumbra los espantos / que la razón construye en sus tinieblas. / Hay que bajar al cuerpo, muy adentro, / tocar el centro ardiente, abrirlo y propagar / el gozo de la lava. / No importa en qué caderas, / en qué pecho resbale, / no importa la estatura, el sexo o la materia / pues todos caminamos sobre la misma pira. / No medirás la llama con palabras que encubren / los viejos sentimientos de los hombres». («No pondrás nombre al fuego»: Ch. M.).

En estos ensayos, por ejemplo, se va contra el arte, pero lo hace para cuestionar las poses, lo que se ha «vendido» como cierto e interesante en una disciplina que, ante todo, requiere talento y autenticidad, brega y renunciaciones, disciplina y creación. Chantal Maillard escribe, como dice en ese bello aforismo del comienzo, para que al agua envenenada pueda beberse. Para que arte, por ejemplo, a pesar de sus corrupciones, de sus mentiras y de sus imposturas siga siendo una manifestación imprescindible en la vida de los hombres.

Y hay, finalmente, algunas reflexiones acerca de la educación, materia en la cual la escritora tiene una vasta experiencia y por la cual siente un gran amor. Reflexiones que dejan pocas inquietudes por la (otra vez) polémica que plantean. Una dura crítica a lo que, en apariencia, está claro e incorporado a la vida de la academia y a la vida de los hombres. Pero Maillard es poeta, entonces su visión de la educación, porque también es filósofa y profesora, es distinta. Profunda, honesta y transparente, como su poesía.

Luis Germán Sierra J.

Kitsch y globalización

Las armas del Imperio

Chantal Maillard

El espejismo de la modernidad

Una vez fui a Damasco a dar una charla que debía versar sobre modernidad y la globalización. La charla estaba destinada a ser oída por un público de estudiantes árabes y profesores de universidades de los distintos países de Oriente Medio. Mi intención —como lo es ahora— era hablar del *kitsch* y de la importancia que tiene entender el papel que desempeña, en los movimientos de masas, las modalidades sentimentales convertidas en categorías estéticas. La tesis era —y es— que 1) la cultura de la globalización es una cultura del *kitsch* y 2) que lo es porque a quienes sostienen la política de consumo les interesa que así sea. Pero me topé con varios problemas.

En primer lugar, los términos «modernidad» y «globalización» son sinónimos allí. Para muchas naciones no occidentales, lo que implican es sencillamente la modernización de sus países. No se plantean la cuestión desde el prisma de la intromisión del

imperialismo de Occidente en sus culturas, sino, simplemente en términos de progreso / atraso, modernidad / tradición. Para nosotros, en cambio, la globalización es el último peldaño de una carrera que iniciamos siglos atrás; pertenece a la historia de Occidente; es el momento final de un recorrido que aquellas naciones, para bien o para mal, no han recorrido. Así, pues, había que aclarar conceptos. Y eso era algo así como dar una lección de historia: nuestra historia, no la suya.

En segundo lugar, ¿qué sentido tenía para ellos el concepto del *kitsch*? Pues, aunque a nosotros nos pudiese parecer que viven inmersos en él, lo cierto es que ahí donde no se haya efectuado el proceso de degradación de la copia no es legítimo hablar de *kitsch*. En otras palabras, lo que para nosotros es *kitsch*, para ellos no lo es; es tan solo uno de los múltiples despliegues de lo moderno. Hablar de ello suponía, por tanto, dar otra lección de historia (también nuestra). Las categorías de la sentimentalidad estética no están dadas de una vez por todas sino que forman parte de un proceso cultural. Afirmar que estamos actualmente en las postrimerías del *kitsch* lleva implícito asumir que ha habido, en las sociedades occidentales, una historia de la sentimentalidad, que en cada época ha prevalecido una u otra categoría sentimental y que esta se ha visto reflejada en los patrones estéticos del momento y reforzada por las formas elaboradas según los mismos. Así pues, me disponía a hablar de ello cuando los traductores presentaron el principal problema: la palabra *kitsch* no tiene traducción en árabe. Y yo debía darme cuenta de que, en Damasco (como en India, en Japón o en China) el *kitsch* no es *kitsch*, es otra cosa. Para sacarme de apuros, el moderador de la mesa, un profesor árabe formado en filosofía en Alemania, antes de iniciarse la charla, explicó el término al público. A juzgar por los rostros satisfechos de los asistentes, pensé que había acertado con su explicación y procedí a mi lectura. Más tarde averiguaría en qué términos lo había definido: el *kitsch*, había dicho, es como una estatua de azúcar: es muy fea, pero tan dulce...

Sin embargo, al plantearme tratar de este mismo tema en Occidente, me percaté de que los problemas son bien parecidos,



Cuadro de frutas con sus instrumentos. Acrílico sobre tela. 60 x 120 cm. 2017

dato que carecemos generalmente de la perspectiva histórica necesaria para darnos cuenta de la sentimentalidad de la época en que nos desenvolvemos y reparar en los intereses que la promueven. Porque, ciertamente, las formas de la sentimentalidad no se generan de manera espontánea, sino que se cultivan. Así que la cuestión está en averiguar a quiénes y por qué interesa promover o cultivar la sentimentalidad *kitsch*.

¿De qué tipo de poder estamos hablando en la era de la globalización? Ya no, desde luego, del que pudiesen ostentar los gobiernos de los Estados-nación, uno de los ideales que fueron de la modernidad. De modernidad puede hablarse, como apunté en otra parte, como mínimo, desde tres puntos de vista. Desde el punto de vista filosófico hablar de modernidad es hablar de la revolución que supuso el racionalismo científico de Galileo y la aplicación por parte de Descartes de esos principios al método de investigación filosófica. El racionalismo ilustrado (siglo XVIII) sería consecuencia de esta naciente voluntad de sistema.

Desde el punto de vista de la estética, podremos hablar de modernidad como movimiento que resulta del descubrimiento de la subjetividad de lo bello y del artista como creador (ya en el Renacimiento), o bien centrarnos en la problemática del cambio de paradigma de las vanguardias: el arte como tema de la obra de arte (a partir de finales del siglo XIX). Desde el punto de vista sociohistórico podemos situar el inicio de la modernidad en el momento del nacimiento del capitalismo y hablar entonces de un racionalismo económico (ya en el siglo XVI), o situarnos de pleno en la sociedad industrial y tecnológica del siglo XIX.¹

1 Suele decirse que todas estas modernidades tienen en común la eclosión de la subjetividad y la progresiva autonomía de la persona como sujeto. Suele decirse que la libertad de pensamiento, la capacidad de crítica y autocrítica y la defensa de los derechos humanos encontraron su cuna en la época de la Ilustración. También podríamos pensar en lo mal que debían de estar, éticamente hablando, unas naciones que tuviesen necesidad de tales tratados. Deberíamos recordar que mucho antes, ya en el siglo XIII, los habitantes de Suiza, la única nación que se negó a formar parte del mercado europeo, votaba a mano alzada en cada aldea cualquier decisión que hubiese

Estos tres puntos de vista tienen en común la idea de progreso. Pero cuando hablamos de globalización, nos situamos en el ámbito de lo económico. De lo que se está hablando es de la liberalización industrial y sus consecuencias.

El sociólogo Ulrich Beck quiso hacernos entender² que existe una diferencia entre hablar de una ideología de dominio del mercado mundial que pusiese en peligro la identidad cultural de las naciones (a esto denominó «globalismo») y hablar de lo que de hecho ocurre: que estamos viviendo en una sociedad mundial y que ello es irreversible (a esto se refiere como «globalidad»). Esta distinción no pasa, sin embargo, de ser un burdo juego lingüístico. La constatación de esta globalidad en que de hecho vivimos no elimina el proceso de despolitización de las naciones. El despotismo posilustrado y posmoderno es ahora el de las grandes empresas cuyo gobierno no se elige mediante el consenso de las urnas que se supone que exige (al menos ese es el ideal político de un estado de ciudadanía) el uso de la facultad de raciocinio, sino mediante el consenso de los espíritus domesticados por las estrategias de mercado.

La política de mercado, fomentada por los poderes políticos en detrimento de ellos mismos, merma el poder del Estado-nación reduciendo sus gobernantes a simples títeres y la democracia a una pantomima. *Panto-mimos*: el que lo imita todo, el actor de la gran representación, la *mímesis* universal. El político, lo quiera o no, es ahora un actor al servicio de las grandes empresas. Y lo que representa es lo que el pueblo, cada pueblo, quiere ver representado: su propia historia, sus propios mitos seculares. El gobernante conoce las historias y encarna a sus héroes legendarios. Un pueblo necesita historia. Necesita ser contado. En ello se asienta su identidad. Al oírse contar las mismas historias, una y otra vez, se reconoce. Por

de ser tomada. Una verdadera democracia, en el siglo XIII. En la Francia revolucionaria, en cambio, guillotinaban a la de Gouges por defender las libertades de la mujer.

2 U. Beck, *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*, Barcelona, Paidós, 2001, pp. 26 y ss.

ello, quien gobierna se adueña de los mitos y los cuenta. A su manera. A la manera que más le conviene o que más conviene a quienes le apoyan.

Un buen ejemplo es lo que ocurrió en India en 1999, cuando el partido nacionalista hindú utilizó la epopeya del *Mahābhārata* para su campaña electoral. No utilizó el texto, sino la imagen, y no cualquier imagen, sino la que toda India podía contemplar, en aquella época, en sus televisores; la de un *Mahābhārata* fabricado en los estudios de Bombay. El dirigente del BJP se paseó por el norte de India disfrazado del legendario héroe Arjuna en un carro adornado de guirnaldas. Ganó las elecciones. El carro era un coche Toyota, como en la serie televisiva. La población india identificó el carro del héroe Arjuna como un Toyota. Las imágenes no son inocentes; son activas. Integraron en su propio mito una imagen extraña, una imagen acorde con el progreso. El BJP consiguió su objetivo: vender el progreso (y con ello las armas nucleares), conjugándolo con la tradición.

También en Estados Unidos fueron elegidos para gobernadores y para presidentes actores de moda que encarnaban los valores de su pueblo. Otros mitos (menos sabios), pero idéntico proceder.

10

El problema es: ¿a sueldo de quiénes están los actores de la pantomima?

Los tres ámbitos antes aludidos, el ético (o político-religioso), el económico y el estético están indudablemente relacionados. Quisiera proponer una reflexión, en cada uno de ellos, y mostrar cómo la responsabilidad que a cada uno de nosotros compete se encuentra, más que en ningún otro momento de la historia, situada en el terreno de la estética.

¿Crisis de valores? En los valores vivimos

El discurso acerca de la globalización (su transculturalidad y su transnacionalismo) viene ahora a reemplazar el de la crisis

de la modernidad, en el que se acuñó el término «posmodernidad» al tiempo que se hablaba de posindustrialización. Una de las problemáticas más recurrentes del discurso posmoderno fue la de la crisis de los valores. Se dejó sin solventar. Se dio por supuesto que nuestra sociedad había perdido sus valores y que, por tanto, carecía de ellos. Se planteó la posibilidad de recuperar los antiguos valores o de reemplazarlos por otros. A mi entender, no es tan evidente que una sociedad pueda carecer de valores. Me explico.

Sería útil recordar que la acepción primera y más común del término valor pertenece al ámbito de lo económico: el valor es el precio de una mercancía o de un producto. Y el precio se establece en virtud de una estimación que radica en la demanda, la cual a su vez se origina a partir de una necesidad (natural o creada, no viene al caso). El valor sitúa, pues, al objeto en el lugar que le corresponde en la jerarquía de las expectativas de transacción. Transportado al ámbito de las costumbres y la cultura, la noción de valor sigue manteniendo, de manera latente, este significado. El valor estético de un objeto o el valor moral de una acción sitúan al objeto o a la acción en una escala de aceptación o rechazo por parte del grupo que ha asumido un determinado código.

Que los valores los dicte la razón y que así deba ser o no, eso es lo que puede ser discutido. En general no es la razón la que dicta los valores, sino que esta es utilizada por el poder (político y económico) para procurar argumentos que validen y legitimen los valores y los códigos. Y hoy, como siempre, conviene entonces preguntarse qué máscara tiene el poder que propone y asienta los valores en que estamos.

Porque, ciertamente, en los valores estamos, en los valores vivimos. No es necesario haber firmado un acuerdo para ello. Los valores se elaboran con la repetición de los gestos en un universo compartido que no está hecho de mónadas asépticas sino de un sinfín de cosas con que los individuos interactúan. Ningún gesto es neutro. Los mínimos gestos que a lo largo del día condicionan nuestra vida son una poderosa fuente de construcción de valores. Apretar un botón para oír música, para ver

imágenes, para recibir correo, para oír la voz de alguien, para que salga café, chicle o monedas, para que haya luz o calor, estos gestos mínimos que condicionan nuestra vida a través de todas las sensaciones son, no nos engañemos, una poderosa fuente de construcción de valores.

No es cierto que no existan valores hoy en día. Lo que ocurre es que el orden que se suponía lógico: primero los valores, luego la acción es, en realidad, generalmente, el inverso: primero se da la acción y luego los valores.

La disyuntiva entre recuperar los antiguos valores o reemplazarlos por otros queda sin sentido cuando advertimos no solo que, de hecho, los hay, sino que vivimos con ellos incluso sin percatarnos. Cuáles sean estos valores podría advertirse simplemente mediante la realización de un sondeo que diera cuenta de a qué dedicamos la mayor parte de nuestro tiempo real, cotidiano, y cuáles son los motivos por los que lo hacemos. Pues no son valores reales, sino idealidades vacías, aquellos que no llevan implícita su finalidad en la acción cotidiana y en la suma de todas ellas. Cuáles son, pues, los valores activos en cada sociedad hoy en día, esa es la pregunta a la que habría que contestar.

La cuestión de la falta de valores que tanto preocupa en la actualidad es, a fin de cuentas, una cuestión de nostalgia. Los valores tradicionales, los que pertenecían al antiguo código y en los que, realmente, no se vive, entran en colisión con aquellos en los que sí se vive. Lo que algunos llaman «falta de valores» no es sino una manera de expresar su nostalgia por los viejos valores, esos que han quedado inservibles porque el mundo donde se vive nos lleva a realizar otros gestos. Y es que la carne es más maleable, siempre, que la mente: el cuerpo adopta nuevas disposiciones, realiza nuevos gestos, mientras la mente sigue anclada en sus gestos más antiguos. El conflicto emerge, entonces, entre la vida y la creencia.

Soluciones: ¿renunciar al mundo nuevo, desterrarse? ¿Agruparse en cofradías? ¿Formar guerrilleros? O bien, abrir los ojos, tomar distancia y preguntarnos por la utilidad de las creencias, la génesis de las costumbres y los credos y la necesidad de construir ficciones (mundos) compartidos.

Economía de consumo. La perversa integración de los lenguajes tradicionales

El término «globalización» quiere dar a entender que estamos en proceso de reducir todas las culturas a una sola, todas las formas de ver a una sola, todos los comportamientos a un mismo comportamiento. Pero no siempre se tiene suficientemente en cuenta que la cultura, la forma de ver o de entender el mundo y los comportamientos que resultarán ser los únicos son los de una civilización gastada cuyo bienestar se sostiene sobre la arena movediza de su modelo de economía, el del sistema de consumo, que ya no es privativo de Occidente. Una economía en crisis que tiene necesidad de «tercer mundo», no solo como mano de obra sino también como cliente.

Hablar de globalización es hablar de colonización por parte de Occidente, ciertamente. Pero se trata de un proceso en que quienes son colonizados colaboran de manera muy activa en el sistema.

El viejo lema militar «Divide y vencerás» era muy efectivo. Porque había «otro» y era la tarea de combatirlo para adueñarse de sus posesiones. Cuanto más divididas, más endebles eran las fuerzas del enemigo. Porque había enemigo, y había resistencia.

El mecanismo muy perverso de la estrategia de mercado, en cambio, no es el de dividir sino el de uniformizar. No se trata de enfrentarse a ninguna resistencia sino, antes bien, de eliminar lo que pudiera fomentarla y esto es, por parte del otro, la sensación de ser otro, precisamente, la sensación de poder ser despojado, conquistado. La perversidad de las estrategias globalizantes, aquí, llegan a límites muy elaborados; se trata de que la población conquistada no tenga conciencia de serlo, que no adopte un producto determinado sino que llegue a considerarlo como propio. Que a un joven esquimal, por ejemplo, no se le ocurra pensar que la Coca-Cola sea estadounidense o que un italiano entienda que el ratón Topolino (nombre que

se le da a la creación de Disney, Mickey Mouse, en Italia) es italiano.³ Esto es a lo que R. Robertson denominó *glocalización*.

Así pues, frente al lema militar «Divide y vencerás», el lema comercial «Uniformiza y vencerás». Unidad sin otro *versus* unidad frente a otro. Lo que antes se llamaba enemigo ahora se llama «cliente potencial», un cliente que es, también, su propia mano de obra. El cliente es utilizado, esclavizado, sus territorios son expropiados, pero con su beneplácito. Una vez manufacturados, los productos le son revendidos y la paga que recibe por su trabajo vuelve a manos del empresario. Un círculo perfecto.

Dicha circularidad no solo se verifica en el área del sujeto (el productor es quien termina consumiendo el producto), sino también en la del objeto: el producto es importado por ejemplo desde Oriente, por Occidente, donde es manufacturado/reciclado para ser exportado por Occidente a Oriente de nuevo. Y esto no ocurre tan solo con la materia prima (mineral, vegetal y otras) sino también con elementos tradicionales. El sistema de consumo se lo apropia todo: alimentos, adornos, vestimenta, música, figuras rituales o de culto, todo es susceptible de ser reciclado. En tal proceso, se lleva a cabo una expropiación del objeto en cuestión, es decir, que este pierde sus connotaciones originarias al ser extraído del contexto en que estaba inserto y en que tenía una significación particular. Esa capacidad de apropiarse de algo descontextualizándolo y recontextualizándolo es lo que permite el tráfico de objetos de un continente a otro en un viaje de ida y vuelta en cuyo transcurso se pierde lo más genuino de las tradiciones de origen. Es este el proceso de la desintegración de las tradiciones. Pues no se trata tan solo de que un producto sea asimilado por Occidente y subsumido bajo otras categorías, sino que el mismo producto, descontextualizado y desvirtuado, es vuelto a exportar a su país de origen para su consumo. Así, por ejemplo, se importa de India el estilo de la vestimenta, se confecciona a partir de ese modelo ropas

3 K. Robins, «Tradition and Translation: National Culture and its Global Context», en J. Comer y S. Harvey (comp.), *Enterprise and Heritage: Crosscurrents of National Culture*, Londres, 1991. pp. 28 y ss.; cit. en U. Beck, *op. cit.*, p. 71.



Winterreise. Acrílico sobre tela. 60 x 120 cm. 2017

caras occidentales que luego serán compradas por las familias adineradas de Bombay o Nueva Delhi. Así también, la música tradicional de distintos continentes es exportada a Occidente donde es reconstruida con instrumentos autóctonos y vuelta a vender a las naciones de las que provinieron.

Pero lo más terrible del asunto es que los productos no son devueltos mejorados, sino trivializados, banalizados, desvirtuados.

Kitsch y globalización

Hace años ya, cuando los intelectuales se ocuparon de la crisis de la modernidad y acuñaron el término «posmodernidad», muchos de los que pertenecíamos al mundo de la filosofía nos apresuramos a defender lo que considerábamos la fórmula más acorde para moverse en un mundo en que la metáfora de la red (horizontal) había reemplazado a la del árbol (vertical): nos apuntamos al concepto de «superficie». Era, ciertamente, un modelo sugerente; permitía elaborar una ética de la comunicación que reemplazara esquemas metafísicos obsoletos y peligrosamente jerárquicos, a la vez que devolvía al reino de las apariencias el estatuto ontológico que le había sido sustraído por el cristianismo neoplatónico. Pero, indudablemente, el modelo de superficie tenía y tiene sus problemas, no tanto en la teoría (qué modelo no puede sostenerse en abstracto) como en la práctica común que es la que, al fin y al cabo, retratábamos. Uno de estos problemas es la banalización.

La banalización tiene lugar cuando, al descontextualizarse un objeto, un gesto o un comportamiento estos pierden tanto su significado original como el valor que les correspondía. Al cambiar de contexto, el elemento cultural adquiere un nuevo valor acorde con la función que desempeña en el nuevo ámbito. Un objeto ritual se descontextualiza cuando se extrae de su lugar de origen (el templo o la casa), en que cumplía una función práctica, y se expone en un museo, donde su función es la de ser admirado estéticamente. Un objeto cotidiano se descontextualiza cuando de tener una función práctica pasa a tenerla decorativa. Un lazo,

por ejemplo, cuyo valor práctico consiste, originalmente, en mantener unidas ciertas cosas, pasa a tener valor ornamental en un salón o de seducción en el pelo de una adolescente.

La apreciación del ornamento o de la plasticidad de un objeto ritual es atención en superficie. Lo que importaba era su utilidad para ciertos fines, sus efectos, no su efectismo. La cultura actual es la cultura del efectismo y esto, a mi entender, es en Occidente un residuo de la sentimentalidad postromántica. A cada época le corresponde un determinado «modo de conciencia», el cual lleva aparejado una manera de pensar y de sentir. A cada época le pertenece una o más categorías sentimentales y también estéticas. El modo propio del romanticismo era el que corresponde a la categoría de lo sublime: la conciencia del abismo, la ética del héroe, la imposible voluntad de infinito, las profundidades del alma atormentada. Pero, como apuntó Hermann Broch,⁴ basta con deslizarse un poco y la genialidad se convierte en cursilería, el sentimiento en sentimentalismo. Y esto es lo que ocurrió en el siglo XIX y más cuando, en el período de entreguerras, la necesidad de dormir un sueño apacible y seguro convirtió la nostalgia (propia del romántico) por los orígenes clásicos en el gusto por las formas agradables, fluidas y floridas. Se abandonó lo bello, demasiado austero, por lo agradable, el fin en sí por el fin para sí. El *art déco* —y el modernismo en general— es una buena muestra de cómo el *kitsch* se institucionalizó penetrando en el mundo del comercio gracias a aquella cualidad suya de aliar la utilidad con el agrado de las formas.

El *kitsch*⁵ es una ornamentación de las cosas, de los sentimientos, de los usos, del espíritu, de la vida toda. Se distingue

4 Cf. H. Broch; *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, Barcelona, Tusquets, 1955.

5 La palabra *kitsch* derivaría, al parecer, del alemán del sur, concretamente del verbo *kitschen* que significa «amañar muebles para hacerlos pasar por antiguos»; o también de *verkitschen*: comercialmente, algo parecido a dar gato por liebre. En ambos casos, connota el engaño de hacer pasar una cosa de poca valía por otra valiosa procurando imitar la primera en la segunda. Un tipo de falsificación propia de la burguesía europea del XIX que se convierte en sociedad de masas, que posee ingresos y sueña con héroes

por su capacidad de apropiarse de todo, de copiarlo todo, degradándolo. El *kitsch*, como cualquier categoría estética, es también una categoría moral, un modo de vivir, un modo de ser. Hay objetos *kitsch*, lugares *kitsch*, pero también existe un espíritu *kitsch*. El efectismo, la redundancia y la mediocridad son atributos que están presentes en todas sus manifestaciones.

Pero, sobre todo, el kitsch es una forma de mentir. Es el «como si» de las culturas empobrecidas y decadentes. Un «es-pero-no-es» que no llega a ser metáfora porque se queda en las aguas residuales del «quiero-pero-no-puedo». En las cocinas ponemos en cimeras de plástico que parecen mármol, construimos losas y muebles que parecen antiguos, se ofrecen banquetes que parecen medievales, se trazan líneas en el cemento de manera que parezcan adoquines, confeccionamos zapatos que parecen de piel de serpiente, plásticos que parecen cuero.

Los occidentales nos vestimos al «estilo oriental» porque es exótico y los orientales al «estilo occidental» porque es moderno. Lo exótico y lo moderno son en realidad dos formas del mismo valor, el de lo nuevo. Lo nuevo es valorado porque es una variante de lo distinto y lo distinto es un valor porque permite atraer la atención, lo cual es una necesidad del individuo cuando este no está determinado por una cultura tradicional que le dicta la tarea, los deberes y las relaciones, sino que ha de defenderse solo, en competitividad con otros individuos. Y nuestra sociedad enseña la competitividad porque ya no tiene como problema principal la supervivencia (sigue siéndolo para numerosos pueblos, todos aquellos que siguen teniendo una economía de subsistencia). Nuestra sociedad enseña la competitividad porque en ello radica la condición del mantenimiento de su economía; un tipo de sistema, el de consumo, que necesita fomentar la rivalidad entre los individuos (que deben, por ello, seguir siendo individuos y no pueblo), ya que se nutre del deseo, del deseo del deseo del otro, un entramado que, valiéndose de la reciprocidad, se sostiene, en última instancia, en el vacío.

lejanos heredados del romanticismo. Cf. H. Broch, *op. cit.* También U. Eco; *Apocalípticos e integrados* (1965) y A. Moles; *El kitsch* (1971).

Occidente ha perdido sus tradiciones y Oriente está perdiéndolas a marchas forzadas. En los hogares de la India tanto como en los del Próximo Oriente se vive a la occidental. Ello da cuenta de la pertenencia a la nueva jerarquía social, aquella en que el valor apreciado es el económico.

En muchos tejados de Jordania, por ejemplo, puede verse una torre Eiffel del tamaño de una antena de televisión colocada como soporte de la misma. Es realmente extraño ver aquellas casas de piedra gris, la piedra de aquellos desiertos, encumbrando, en sus azoteas, uno de los símbolos de la modernidad europea, no en tamaño miniatura, como el *souvenir*, sino del tamaño de uno de los artefactos más usuales de los medios de comunicación.

Podríamos denominar «*kitsch* en cascada» a este tipo de representación ya que en ella el modelo es sometido a un doble proceso de degradación. En efecto, lo que sirve de modelo para confeccionar el soporte no es, en este caso, la propia torre Eiffel sino el *souvenir* que es, a su vez, una imitación *kitsch* de la obra de Eiffel.

El proceso de reducción a la categoría de *kitsch* consiste, por un lado, en la eliminación de la complejidad de la obra (las curvas asintóticas de la torre Eiffel se simplifican convirtiéndose en segmentos de círculos y el tamaño se reduce al de un bolsillo) y, por otro, también en la desviación del sentimiento estético hacia otra modalidad sentimental. No se contempla con el mismo tipo de sentimiento la torre, en el centro de París, que el *souvenir*; entre otras cosas porque la finalidad del objeto no es la misma: la torre original tiene como finalidad la de ser contemplada; el *souvenir*, en cambio, la de recordar. La primera acude a la inteligencia, la segunda, a la memoria.

Al servir el *souvenir* de modelo para el soporte televisivo, el proceso imitativo introduce una segunda degradación que aleja aún más al perceptor del sentimiento estético original. La intención del individuo que coloca en la azotea de su casa el soporte de antena en forma de torre Eiffel no es ya la de recordar lo que pudiese haber visto en el transcurso de un viaje a París, sino la de colocar en su propiedad uno de los símbolos

de la occidentalización. Ni siquiera es necesario conocer la proveniencia de aquella forma-objeto (como tampoco es necesario saber qué significado tienen las luces de colores destellantes que en cualquier estación del año dibujan árboles de Navidad y papanoeles en las paredes de los restaurantes, o las bolas de cristal y los adornos, también navideños, que decoran, en cualquier estación, tanto los autobuses municipales y los taxis de Damasco como los puestos donde venden escrituras coránicas a la entrada de las mezquitas).

No es necesario conocer el significado primero del objeto porque el soporte-Eiffel no es ya representación para el recuerdo, sino signo, y la forma de un signo es aleatoria, no tiene por qué guardar parecido alguno con aquello que representa. Y aquí, lo que se representa es Occidente. El objeto es signo de europeización del dueño de la casa, de su riqueza, por tanto. La semiinocencia del *souvenir* (digo «semi-» porque suele ser utilizado, igualmente, para señalar la envidiable condición viajera del turista) pasa a ser, en su imitación, un signo ostentoso de poder económico y social, y en este caso más que en ningún otro puesto que se coloca allí donde siempre se han enarbolado las banderas: el lugar más prominente del edificio, es decir, del territorio ocupado o conquistado.

20

Entiendo la cultura de la globalización como una cultura *kitsch*. Una cultura que lo fagocita todo y lo devuelve empequeñecido, degradado, trivializado. Se adueña de las formas y las devuelve simplificadas, estereotipadas, serializadas. La mentalidad *kitsch* lo impregna todo: hay espiritualidad *kitsch*, intelectualismo *kitsch*, ecologismo *kitsch*, etcétera. Vivimos inmersos en el artificio, la artificiosa representación de lo que en otras épocas era genuino. Y esta reduplicación de los objetos lleva aparejada una reduplicación de las emociones: lloramos como se llora en tales situaciones, amamos como se ama en tales otras, tememos lo que se nos dice que es temible. Y la industria de la representación (la cinematográfica en primer lugar) se encarga de crear productos que aseguren la continuidad de dicho estado de cosas. (Los culebrones sudamericanos retransmitidos en Europa no se diferencian mucho de las series

televisivas producidas en India o en Siria.) Aprendemos a reír de lo que hay que reírse, a llorar por lo que hay que llorar. Delegamos nuestra capacidad de emocionarnos.

Y ello parece ser a la vez causa y efecto de la atrofia de los sentidos que estamos padeciendo. Hemos perdido, indudablemente, la inmediatez de la percepción. Creemos que la grabación de un sonido de campana es idéntica al sonido de una campana, que la luz de una bombilla eléctrica cumple la misma función que una vela en las iglesias, que un tomate sin sabor que ha sido criado bajo el plástico de un invernadero sigue teniendo las propiedades de un tomate; creemos en las representaciones. Pero ¿acaso estas representaciones transmiten la misma energía? Nos han enseñado a recibir las ideas, pero hemos olvidado cómo recibir lo que las origina, lo que late bajo, por ejemplo, las palabras que decimos. Una conferencia o un concierto retransmitidos, ¿qué retransmiten? Nuestra mente reconstruye el estímulo a partir de los datos visuales y auditivos, pero no es, a buen seguro, la misma modalidad vibratoria la que alcanza nuestro cuerpo.

El papel de cada cual en la época del *kitsch*.

Responsabilidades compartidas

El *kitsch* es el arma de la economía de consumo. El espíritu *kitsch* es el de la mediocridad uniformizada (el de la cultura de masas, como muy bien entendió Umberto Eco⁶ en su momento). Si hacemos individuos *kitsch* sostenemos el estado de consumo. Se trata, pues, de proporcionar satisfacciones materiales y emocionales moderadas que consigan mantener un estado aparentemente satisfecho pero altamente insatisfecho en las capas más profundas del espíritu. La política de consumo necesita individuos ansiosos, permanentemente insatisfechos.

6 U. Eco; *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Tusquets, 1995.

El individuo *kitsch* busca el agrado porque es esencialmente inseguro y dependiente. La elaboración de productos que eleven o mantengan alerta el nivel de conciencia es, por ello, contraproducente. Por el contrario, se fomentará la mediocridad en todos los dominios, especialmente en los medios de comunicación de masas, a fin de mantener las exigencias bajo mínimos. «Reduce a *kitsch* y vencerás» es el lema de la militancia empresarial.

¿Qué hacer ante ese estado de cosas? Ante todo, dejarnos de tantas abstracciones y pensar en términos concretos. Puede que formemos parte de una maquinaria («el Sistema», «la Empresa», «el Imperio», etcétera) que ha cobrado entidad al margen de los individuos y funciona al modo kafkiano. Pero la maquinaria no deja de ser una metáfora. Las instituciones, los gobiernos, las empresas están formadas por individuos, y de lo que no cabe duda es de que somos los individuos quienes mantenemos el sistema: de no existir consumidores compulsivos, la maquinaria tendría que revisarse. Por tanto, a los individuos, a todos nosotros nos compete reconsiderar nuestro puesto en el engranaje. En eso, ante todo, consiste el poder democrático bien entendido.

22

Así pues, si el *kitsch* es el arma que se utiliza para fomentar el tedio, es importante identificarlo, reparar en el modo de sensibilidad que se ve afectado y en qué le está afectando. Pero más importante es combatir el tedio. Un espíritu alimentado por la realidad no tiene hambre de sucedáneos. Quien vuela a hallar satisfacción en su entorno no necesita acaparar objetos indiscriminadamente.

Pero ¿cómo hacer? ¿Acaso no somos todos, quien más quien menos, adictos al *kitsch*? ¿Por dónde empezamos? Por nosotros, evidentemente. El *kitsch* es una categoría de la sensibilidad; conviene, pues, recuperar su potencial. Para ello, a riesgo de parecer estar dando una lección de higiene o de anatomía moral, diré que, para desarticular, procede llevar a cabo una limpieza de los conductos de la recepción. No necesitamos vernos inducidos por un cartel publicitario o un anuncio cuyo eslogan contenga



Amor errante disipando sombras. Acrílico sobre tela. 60 x 120 cm. 2017

palabras como «genuino» o «natural» para desear descansar en un jardín ahí donde «la Empresa» pone asfalto y cemento o sentarse en un banco de madera compartido en vez de en un asiento metálico individual o en un incómodo bloque de mármol bien pulido en una plaza de cemento. Es obvio. ¿Qué es lo que nos lleva, sin embargo, a realizar nuestros paseos por un centro comercial en vez de por el centro de una ciudad habitada? El centro de una ciudad es un lugar de encuentro, no un lugar de paso. En él, las miradas se cruzan sosteniéndose, reconociéndose o evitándose, en todo caso, convergen; en los centros comerciales, en cambio, o en los núcleos urbanos convertidos en ellos, no paseamos, pasamos con las cabezas siempre vueltas hacia el lado de los escaparates y nuestras miradas nos son devueltas después de resbalar por las vitrinas, en un círculo que de vicioso tiene el perpetuo vaivén de la demanda nunca satisfecha.

Los modos en que se manifiestan las categorías de la sensibilidad son indudablemente culturales y, cuando una cultura degenera, se advierten en ellos los síntomas. Conviene, entonces, recuperar las formas de la sensibilidad depurando sus terminales: los propios sentidos. La mirada, por ejemplo, siempre anticipada por el juicio o la escucha. En la antigua China, al que poseía sabiduría se le representaba con una oreja desmesuradamente grande. El mundo se nos da de forma más inmediata a través del oído que a través de los ojos. Es, pues, importante, depurar la escucha huyendo tanto del ruido interno (el incesante parloteo de la mente) como del externo, el gorjeo incesante de la palabra vana. Volver a escuchar el sonido de las cosas. Reaprender el mundo mediante el oído.

El gesto también tiene su importancia. El hombre *kitsch* abusa del gesto tanto como del sonido porque sus palabras son huera y cree que mediante la redundancia y el énfasis cargará de sentido aquello que no lo tiene. Es la función de la música en una mala película, o los aspavientos que acompañan los alaridos de un mal cantante. Conviene, pues, hacer parco el gesto y adecuarlo a la cadencia del propio cuerpo, a su flujo, después de depurar las intenciones.

Luego, por supuesto, está la conciencia. No me refiero a la conciencia moral, sino a la capacidad de observar y de observarnos, de sentirnos, de sabernos. De sabernos en soledad y en compañía. De sabernos en los otros. Pues, en la polémica entre lo otro y lo mismo, nos olvidamos a menudo de que nos parecemos. Puede que los estímulos que nos emocionan sean diferentes, pero la capacidad de emocionarnos es la misma; puede que las teorías que construimos sean distintas, pero la capacidad de construirlas es la misma. Cada pueblo elabora estrategias para soportar el dolor y la idea de la impermanencia que todos compartimos. Nos compete, pues, sabernos diferentes en superficie, semejantes en lo esencial. Y esa constatación no puede, no debe hacerse desde otro lugar que desde una conciencia compasiva, es decir, una conciencia secundada por las categorías básicas de una sensibilidad depurada. Una conciencia que no asuma tan fácilmente, por ejemplo (es uno entre mil), que las ayudas del primer mundo tengan como destino exclusivo los países potencialmente consumidores, que un tsunami en Indochina sea noticia y no lo sea una sequía en África, o que los seres humanos tengamos más derecho a seguir viviendo que los (demás) animales.

Lejos de mí la intención de convertir este escrito en un texto de autoayuda o en una lección de moral. No es mi estilo. Lo que trato de decir es que poco puede hacer, en términos reales, un individuo con la conciencia y los sentidos obturados por el *kitsch*. La labor de drenaje es fundamental para poder actuar. Porque, por supuesto, no basta con saber mirar y escuchar; hace falta actuar. Y, para ello, en España se ha de conquistar primero algo en lo que el resto de Europa nos lleva varios siglos de ventaja: la conciencia política. Esto es algo que en algunas regiones de la Península se ha confundido con el nacionalismo, mientras que en otras, dominadas aún por el lastre de un feudalismo latifundista, sus miedos atávicos y la autoestima del siervo, se sigue pensando que «eso es cosa de políticos». Para el siervo, el político es quien manda y los demás, a obedecer. Nuevos

esclavos complacientes son estos que barren y encienden cada día las luces de los templos del *kitsch*.

Chantal Maillard. Tomado de *Contra el arte y otras imposturas*. Editorial Pre-Textos, España, 2009. pp. 19-39.

Contra el arte

La descontextualización de los objetos tradicionales

En un encuentro sobre globalización celebrado hace algunos años inicié mi ponencia con la proyección de la siguiente diapositiva y pedí a los asistentes que me dijeran lo que les parecía.⁷

Dado que mi intervención iba a versar sobre arte, estos no dudaron en contestar que podía ser una obra de *land art* (arte en espacios abiertos) o una composición matérica. Algunos incluso se atrevieron a considerar la posible autoría de algún que otro artista contemporáneo.

Acto seguido, proyecté una imagen más amplia del mismo motivo y les expliqué que se trataba de boñigas de búfalo puestas a secar como es costumbre en la India (la foto está tomada en una aldea cercana a Benarés).

Y es que, ciertamente, desgajada de su contexto, una pequeña parte de la realidad puede insertarse fácilmente en otro ámbito e interpretarse de acuerdo con este: es el fenómeno de descontextualización.

⁷ La obra a la que se refiere la autora es *Boñigas de búfalo*. Uttar Pradesh. India. 1999. (N. del E.).

La descontextualización puede hacernos ver el producto de una labor tradicional «bien hecha» como *land art*, y unas piedras icónicas pintadas de color naranja dispuestas en el suelo para la consagración y preservación del lugar serán interpretadas fácilmente, como lo fueron también en la referida exposición, como una «instalación».

Basta disponer el marco, trazarlo o imaginarlo para que, desprovista de contexto, la imagen se reinterprete de acuerdo con los datos inmediatos de los que el espectador disponga. Esto es algo bien conocido en el ámbito de la imagen periodística, puesta de manifiesto de manera inmejorable, en los años ochenta, por aquel anuncio que se proyectaba en los cines de Londres: un joven «de aspecto dudoso» se abalanzaba sobre una anciana-con-bolso que caminaba tranquilamente por la acera de una calle. Acto seguido, la imagen se ampliaba, mostrando cómo un tiesto de flores proveniente de un balcón se estrellaba justo en el lugar donde la anciana hubiese estado de no ser por la intervención bienintencionada del joven. Peores consecuencias de este encogimiento de la mirada bajo los patrones mentales tiene sin duda el uso manipulador de la imagen en los medios periodísticos. En el terreno que aquí nos ocupa, lo que quiero señalar es algo aparentemente obvio, a saber, que la recontextualización a la que sometemos los objetos que consideramos obras de arte a pesar de que no hayan sido confeccionados con la intención de serlo altera radicalmente su naturaleza. Se trata de un cambio ontológico que se inicia con un cambio contextual (su traslado a un museo, por ejemplo) y se certifica con la especial actitud de los individuos que entran en relación con ellos en esos lugares.

No puede pasarnos inadvertido el carácter colonialista de esos traslados. Los museos etnológicos surgen en el siglo XIX a la par que la necesidad, alentada por el imperialismo colonial, de estudiar al otro desde parámetros científicos. Estudiar al otro es un ritual que forma parte de nuestra cultura, una cultura acostumbrada a tomar distancia, a crear el ámbito de la «objetividad», a convertir al otro en objeto. Estudiar al otro implica la

noción de diferencia; lo que se estudia, lo que se cataloga, son las diferencias. Hablar de las peculiaridades de una cultura no es sino hablar de su manera de ser diferente de lo que nosotros somos y, de camino, de afianzar nuestra identidad frente a ellos.

Para cada uno de los comportamientos que los antropólogos suponen universales: pintar, tallar, hacer música, cantar, representar, contar, danzar, etcétera, cada pueblo confecciona artilugios, imágenes de culto, instrumentos musicales, objetos, rituales, máscaras, etcétera. Cada uno de estos objetos cumplía, pues, una función específica. Ahora bien, ¿qué ocurre cuando, en virtud del sistema de catalogación, agrupamos todos estos objetos bajo un mismo rótulo, el de «obras de arte», en lugares llamados salas de exposición o museos de arte donde serán destinados a ser contemplados? Sin duda los estamos desvirtuando, estamos eliminamos su «virtud»: su función, y les proporcionamos otra: la de ser objetos representativos de unas cualidades que nosotros apreciamos. Pues en esta cultura nuestra, que estudia «la cultura» y la define para todos según parámetros propios, ocupan un lugar muy particular las artes y los objetos que dice ser «artísticos».

Arte en sentido tradicional

29

Los componentes estéticos o artísticos no parece que fueran los aspectos más relevantes de aquellos objetos que se destinaban a fines muy concretos. Quienes los fabricaron no quisieron hacer «obras de arte». Sería útil que recordásemos la redundancia que entraña la expresión «obra de arte». Arte, originalmente, significaba «hacer, obrar», por lo que la expresión «obra de arte» no significaría otra cosa que «obra hecha», «obra obrada». La connotación de «obra bella» que la expresión entraña surge posteriormente a la aparición de la mirada del espectador, y esta se inventa en la sociedad occidental al tiempo que los museos.

Aunque algunos de estos objetos estuviesen destinados a la contemplación (iconos, dibujos rituales o simbólicos) no se trataba de una contemplación estética o al menos no en el sentido

en que empleamos esa expresión actualmente. Quienes los fabricaron los hicieron para un fin. Se trataba, por supuesto, de «obras» por cuanto que eran cosas «hechas» y algo más, «bien hechas», bien articuladas y, en este sentido, es apropiado el uso del término «arte». La palabra «arte», en efecto, tiene que ver con las palabras griegas y latinas que se relacionan con la idea de articulación (ἄρθρον: artículo; ἄρθμέω: ajustar, juntar, unir; ἄρτωνω: «ordenar»; ἄρτιος: «bien ajustado, de buenas proporciones»; *artus*: «articulación»). Todas estas palabras tienen en común la idea de conexión y ajuste, de manera que el «arte» ha de ser entendido principalmente como construcción y organización de unos elementos en un conjunto para fines distintos de la construcción en sí misma (en eso se distingue de cómo entendemos el arte hoy en día).

Los productos artísticos, es decir, bien articulados, tenían, en las sociedades que debido a nuestro síndrome progresista hemos denominado «primitivas», una utilidad, bien sea material (un carro «bien hecho» sirve para rodar y transportar), bien sea psicológica o espiritual. Una máscara, un icono, una danza, una representación dramática, escultórica o pictórica, estos objetos o gestos que podemos admirar en nuestros museos y en nuestros escenarios formaban o forman parte aún de actos cotidianos cargados de sentido, rituales que procuran la continuidad entre el pasado ancestral y el presente de esos pueblos, una historia común y un sentido. Todo esto desaparece cuando el objeto tradicional es colonizado y sometido a la mirada del espectador y a su juicio estético o su apreciación crítica.

Cuando convertimos objetos que son resultado del «buen hacer para un fin» en «objetos de arte» estamos socavando la memoria de los pueblos, estamos contaminando su mirada. Porque no debemos olvidar que nuestras instituciones y, por tanto, nuestra forma de mirar y nuestros modos de sensibilidad no permanecen dentro de nuestras fronteras: los exportamos como exportamos todo lo que puede generar ganancias, y lo que llamamos «cultura» es actualmente un bien bastante apreciado por los traficantes de divisas. Exportamos nuestros valores, exportamos nuestro lenguaje, exportamos nuestras instituciones



Instalación en el pasamanos. Acrílico sobre tela. 120 x 60 cm. 2015

y nuestra forma de mirar. Y luego, nos extrañamos de que la conciencia de los pueblos tradicionales se fracture.

Esta fractura ha tenido y está teniendo lugar en muchas sociedades no occidentales. Tuvo lugar, por ejemplo, en el corazón de India cuando, a imagen de sus colonizadores, los indios edificaron museos que cobijaban tanto a sus dioses o a sus iluminados como fragmentos de columnas de templos o dinteles. Tengamos en cuenta que para que esto sucediera en nuestros territorios, tuvo que haber un régimen revolucionario que pusiese en pie de igualdad una efigie religiosa y una estatua griega. De ese espíritu libertario heredamos los museos y la mirada estética. Los indios la adoptaron por contagio con nuestros conceptos, aunque solamente su clase adinerada tuvo acceso a ellos. La de «artista» es una categoría social relativamente nueva en India.

Ciertamente, la India es un lugar en el que el artista, tal como se entiende ahora, tiene mucho que hacer a nivel social. Pero no perdamos de vista que el que hace arte contemporáneo en India ha adoptado los cánones occidentales, y es desde ellos desde donde reivindicará el espíritu de su pueblo. Pienso en Sheela Gowda, una artista india de educación británica. Cuando supe de ella, hace años, utilizaba elementos autóctonos (pelo de mujer india y boñigas de vaca) para realizar cuadros-objeto. Me pareció entonces un «ecologismo artístico» con el que no hacía más que contribuir al puro hacer-arte de la modernidad occidental. Soy bastante menos radical ahora. Al contacto con su recorrido posterior, he comprendido que la creación artística puede hacerse también al ritmo de la artesanía, y que esto tal vez no esté en contradicción con la faceta del artista posmoderno como versión contemporánea de librepensador, a caballo entre el notario que da cuenta de los hechos y el simulador que los representa. Está ahí, como el periodista, en el lugar de los hechos. Es un detective y un ojeador. Rastrea, caza, y nos sirve la presa, reducida a imagen. Lo que hagamos con ella depende de nosotros.

Donde tiene lugar, principalmente, la fractura, es en esos lugares que padecen el proceso de globalización en su fase agudamente transformativa. Son estas las poblaciones rurales

en las que los artistas, pintores y cantores sobre todo, cumplían una función social muy concreta y tan importante como la del sacerdote. En las zonas tribales de Uttar y Madhya Pradesh, el pintor o la pintora está presente en las ceremonias y en los grandes acontecimientos. Da cuenta de los preparativos de las festividades y de su desarrollo, levanta acta de las celebraciones, un acta inscrita en la imagen, por la imagen. Su función coincide en ciertos aspectos con la de un notario, pero es mucho más que eso. Cuando alguien muere, se le llama para que pinte en las paredes de la casa, con el ocre del barro, el verde que proviene del estiércol de búfalo y el negro del carbón, la historia del difunto. Para que sea recordada. Para recordar. En las culturas tribales se pinta para recordar. Se pinta como se cuenta, para dejar huella. Huellas que no serán perdurables, como no lo es nada que pertenezca al orden del mundo, ni siquiera la choza en la que se pinta, hecha de barro, cañas y estiércol, que se deshará con el monzón. Pero la memoria es así como una resonancia que empalma la vida de unos con el nacimiento de otros. Importa formar la traza, los enlaces, de uno a otro, para que la historia continúe, la historia de todos, la común historia de todos. Cuando un pintor explica una pintura, en realidad está contando a su pueblo. Pintará, por ejemplo, los utensilios que son la riqueza de un ajuar, depositados, como objetos sagrados, en el templo del dios o de la diosa del poblado. El templo pintado no tiene referente externo; son estas pinturas, de hecho, las únicas representaciones del dios o espíritu del poblado, de ahí también la enorme importancia de ese arte. ¿Qué sería del templo y de la divinidad sin su representación? Y, habida cuenta de que las pinturas desaparecen con las lluvias monzónicas, ¿qué pasaría con ellos si el pintor se ausentara definitivamente de la aldea?

¿Qué ocurre cuando el pintor se traslada a la ciudad para vender sus pinturas? ¿Quién toma el relevo para contar a sus gentes la historia de su pueblo? Y, sobre todo, ¿qué tipo de desarticulación se genera cuando el objeto, que era, en su esencia, ritual y necesario, se convierte en un objeto no solo de trueque

sino de «arte», cuando no de «artesanía», es decir, un objeto para ser contemplado independientemente de su historia y de la función que realizara este objeto en su lugar de origen? La artista tribal que pinta para vender su producto en la «exposición de arte tribal» promovida por las instituciones estatales de la ciudad ya no pinta sobre las paredes sino sobre tela, sobre cartulina o sobre lienzo. Ahora pinta para vender. Su lugar en la tribu ha cambiado. Y el producto de su actividad se ha descontextualizado allí mismo, antes de entrar en contacto con Occidente y sus museos, en la elaborada herencia del colonialismo británico: los museos provinciales y las ferias de artesanía.

No se trata de abogar por la tradición, por la repetición o por una estabilidad inamovible; sería ingenuo y, sin duda, en este caso, contrario a la propia ideología india, que ha sabido representar el cambio universal de tantas maneras. Pero también sería ingenuo pensar que con ello no se perturba el orden de las sociedades tribales. Una vez desestabilizadas sus formas de vida, los habitantes de las regiones rurales se ven forzadas a exiliarse a un mundo, el de las ciudades, para el cual no están preparados y para el que no poseen recursos. En este mundo, ellos también han de recontextualizarse.

Resumiendo pues, como lo entendemos ahora en Occidente, el «arte» de las culturas tradicionales (incluida la que fue nuestra; estoy pensando en la pintura románica, por ejemplo) es el producto de un proceso de descontextualización, lo que transforma la obra ritual de una sociedad tradicional en «obra de arte», esto es, en objeto para ser sometido a la mirada estética es la descontextualización que sufre al ser introducido en el ámbito museístico y el mercado del arte.

34

El museo. Una estructura obsoleta

El museo fue un instrumento de la modernidad, una pieza importante para afianzar el sentimiento eurocéntrico de las naciones. Ya no lo es. La globalización no está reñida con la frag-

mentación. Más aún, la estimula. Las naciones se fragmentan, pero los fragmentos son reabsorbidos bajo un orden más amplio que poco tiene que ver con las antiguas fronteras y sus acuerdos.

Sería conveniente que no olvidásemos el origen político, además de científico, de los museos. Sabido es que el primer «museo», o templo de las Musas, fue fundado en Alejandría a comienzos del siglo III a. C. por Tolomeo I, hijo de un general de Alejandro. Era una institución formada por un grupo de sabios que se dedicaban al estudio de la astronomía y la geografía. Cleo, la musa de la historia, y Urania, la de la astronomía, presidían aquel lugar. Este primer museo tenía, pues, un carácter claramente científico. Más adelante, se llamaron museos a lugares en los que se almacenaban los objetos conseguidos en los saqueos (así el de Siracusa, a finales del siglo III a. C.). Allí se catalogaban y ordenaban. Pasaron siglos antes de que los museos, que no eran sino lugares de almacenamiento de cosas de valor, se abrieran al público y vinieran a ser como hoy los conocemos. Esto ocurrió en la segunda mitad del siglo XVIII, coincidiendo con los cambios sociales que culminaron con la Revolución francesa. El Louvre abrió sus puertas en 1793, después de que fuesen nacionalizados los tesoros de la monarquía, para ofrecerlos a la vista de todos. La educación cívica es, evidentemente, una labor política. El museo venía a ser esa especie de templo que reforzaba la identidad del pueblo, un pueblo que adquiriría entonces, en Francia, supuestamente, su mayoría de edad: la de la razón, la del juicio. Pero la identidad se afianza sobre todo con el enfrentamiento; el otro es quien la otorga. Así que el templo del pueblo seguiría creciendo, nutriéndose, como lo había hecho antiguamente, con el botín de las conquistas. Cuando, en 1798, entró en París el botín de Italia, el carro, aquel que llevaba los caballos de bronce de la catedral de San Marcos, enarbolaba una bandera con una inscripción: «Ahora están en tierra libre».⁸ La libertad, ciertamente, como el ser de Aristóteles, se entiende de muchas maneras.

8 Referido en L. Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2004.

Algunos intelectuales franceses repararon en el fenómeno de la descontextualización al considerar aquellas obras que entraban a formar parte del patrimonio nacional.⁹ Pero había que elegir entre destruirlas o exponerlas en el museo y se optó finalmente, aunque no sin discusión, por esto último. En 1793, el poder neutralizador del museo fue reconocido por el consejo revolucionario. Los objetos expuestos en el templo del pueblo perdían su peligroso poder de convocación del adversario; los objetos que le habían pertenecido dejaban de ser señales o símbolos de su poder; se reducían a inofensivas «obras de arte»: Simples cosas hechas.

Así pues, la institución hacía el arte. Transformaba objetos que en su contexto tenían una finalidad concreta en obras de arte, es decir, en objetos cuya finalidad era la de ser contemplados. La universalidad del sentimiento que un espectador debía experimentar ante ellos, uno de los pilares de la estética kantiana, era, sin duda, un relevante síntoma del etnocentrismo de la época.

La intención de las instituciones políticas no era inocente. Nunca lo es. Se vio reforzada por los intereses de los científicos. El material que se acumulaba en estos silos estatales era ideal para sus investigaciones. Las diversas ramas del saber se nutrieron de aquellos trozos de cultura importada que, en la mayoría de los casos, evitaba a los investigadores fatigosos viajes a otros continentes. Museos y bibliotecas fueron la fuente no solo de innumerables elaboraciones teóricas, sino también de obras literarias. Así que el museo recuperó en alguna medida su primer cometido, el de ser un centro de investigación o, al menos, su almacén.

Pero ¿qué ocurre con el visitante? ¿Cómo recibe ese contenido museístico el espectador? ¿Qué son esos objetos para él? No ha de extrañar que, como resultado de la labor de catalogación y el ordenamiento sistemático de los objetos, fuera elaborándose

9 Considérese la polémica iniciada y sostenida por Quatremère de Quincy acerca de la desnaturalización de las obras expoliadas; ref. en la obra ya citada de L. Shiner.

un tipo de paso o paseo relacionado con la sucesión, con la historia. La «galería» dejó poco a poco de ser un simple lugar de paso, aquel que, en los palacios, se aprovechaba para colocar las obras de arte, para ser un lugar que permite el paseo por la historia que nos precede, un templo en que el movimiento que conviene es el paso de respeto porque lo que se nos muestra, con el vestigio, es el paso del tiempo, la caducidad no solo de las otras culturas y civilizaciones, sino también de la nuestra, anticipada en ellas.

Pero lo que nos interesa aquí no es tanto el paso como la mirada, el tipo de mirada que se genera en el museo.

Miradas que hacen templos. Acerca de la cuadratura del cielo

El ideal científico consiste en descubrir el sentido de las cosas o en construido y, para ello, debe delimitar el campo de acción al modo en que el cirujano delimita el lugar de la incisión sobre la piel del paciente. En el museo, los objetos se nos ofrecen enmarcados, señalados. Y probablemente sea resultado de nuestra educación científica y museística el que la manera estética de mirar se nos antoje como un poner marco a las cosas. Enfocar y enmarcar. Señalar. Sacar de contexto. Separar la parte del todo. Proceder a la cuadratura: *templum*. Pues esto es, en efecto, lo que la palabra *templum* significó en sus inicios: un cuadrado que el augur trazaba en el cielo, una delimitación del espacio. En ese espacio observaba el vuelo de los pájaros y por sus resultados deducía el curso de los acontecimientos y la conducta que consecuentemente debía adaptarse. De la cuadratura del cielo dependía, pues, el conocimiento necesario para la acción.

La cuadratura del cielo, posteriormente, se iría trazando en la tierra, no por oposición sino más bien como reflejo o como re-flexión, tal vez porque este sea uno de los gestos conaturales al ser humano: el de flexionarse sobre sí mismo; mirar al cielo para, luego, curvarse hacia la tierra, como quien ausculta el curso de los vientos y las lluvias y vuelve, luego, la faz hacia

donde germina su alimento. Inquiriendo, observando, esperando. O porque sea en el orden de lo concreto y lo visible donde germinan los símbolos y que la tierra, con su solidez, es más apta para proporcionarlos. En la tierra, la delimitación haría templo, también, un espacio concreto, un espacio de reunión en el que los conflictos hallarían solución. Un espacio para el sentido y la comprensión. Delimitamos para comprender, porque esa es nuestra manera de resolver los conflictos, la discordancia entre las partes, el deseo con el miedo, el anhelo con la ignorancia. Esta delimitación trazada en la tierra serviría de base, de basamento, más tarde, para la edificación del «templo» como lo entendemos hoy en día: un edificio que es centro de comunión, donde el grupo celebra, o recupera su *comunidad*. Símbolo también, ahora, por su verticalidad, del deseo de unión entre el cielo y la tierra, el supuesto infinito y lo finito, lo invisible supuesto y lo visible, pero sobre todo lo incomprensible y lo com-prensible (*conceptus*) y, en definitiva, entre todo aquello que la razón puede postular y lo que el organismo tiene que soportar.

La mirada estética es una mirada que traza la cuadratura, que dispone el marco. Situado en su interior, el objeto adquiere carácter de símbolo y, por necesidad, por no perder el vínculo, se sacraliza. No es por casualidad que al encargado del museo se le llame «conservador»; hay que velar por la permanencia del objeto sagrado. De hecho, se conservaba con ellos algo más que unos objetos y también algo más que un vínculo metafísico, aquellos objetos eran también, y son, para quienes los poseen, el símbolo del orden acordado entre los vencedores, un orden que debe heredarse: su «patrimonio».

Así pues, la política y la ciencia colaboraron en la edificación de los nuevos templos y en la elaboración de sus rituales. Era preciso, ante todo, que los objetos adquiriesen una naturaleza distinta de la que tenían en el lugar profano del que provenían y, para ello, no era suficiente con proceder a su descontextualización; había que recontextualizarlos. Para ello, una vez eliminadas las connotaciones originales (lo cual se conseguía con



Al sur. Acrílico sobre tela. 60 x 120 cm. 2016

la simple traslación a un ámbito supuestamente neutro), estas fueron reemplazadas por otras, explicativas, inscritas en letreros que acompañan al objeto. Estos letreros, en que se señala meticulosamente la procedencia del objeto y su uso, cumplen en realidad una función muy distinta de la que aparentan, que sería la de situar al objeto, para el espectador, en su contexto. Muy lejos de esto, el objeto, ahora denominado «obra de arte», se contextualiza en el ámbito del texto de manera que ya no se le puede desvincular de aquel pequeño rectángulo que lo acompaña, subraya y define como formando parte del mapa cognoscitivo de la cultura occidental. La pieza, de esta manera, se hace comprensible pero el objeto es otro.

¿Cuándo dejó la mirada de ser una mirada científica y empezó a ser una mirada estética? ¿Cómo, y por qué el acto de trazar el marco cambió de naturaleza y pasó de ser indagadora a ser puramente contemplativa? Pero ¿existe eso de «puramente contemplativo»? ¿Acaso la contemplación no fue siempre y siguió siendo esa actividad del augur? ¿Cuánto de científico (de juicio que sopesa y extrae consecuencias) hay en la mirada estética?

El sujeto estético

40

Una vez consagrados los objetos expuestos en el templo, había que proceder a la educación del visitante, o fiel. Esto se logró por medio de indicadores situados adecuadamente para que no pudiesen confundirse con algunas de las «obras», y de la contratación de un cuerpo de oficio (vigilantes, guías, informantes, etcétera) y de un sistema de alarma inhibitoria. Las órdenes, sabiamente dispuestas para su lectura, son universales, no admiten excepciones. Jacques Maquet describió de la siguiente manera el comportamiento del visitante de museo:

Los visitantes del museo caminan lentamente de un cuadro a otro, de una estatua a un jarrón, de un sillón del siglo XVIII a una vitrina con algunas piezas de China. Se paran enfrente de los objetos y los miran; leen las cortas referencias sobre las etiquetas y miran los objetos por detrás. Delante de un cuadro, se mueven hacia atrás y adelante

hasta que encuentren un sitio con la distancia y el ángulo adecuado desde donde se sienten con mejor visión [...] Es adecuado hablar suavemente para no perturbar a otros observadores. Uno debiera abstenerse de tocar algo y de sentarse sobre las sillas exhibidas.¹⁰

O sea: caminar lentamente y hablar suavemente (como si no se estuviera allí, como excusándose); detenerse frente a los objetos, a cierta distancia y, por supuesto, no tocar. No tocar, solo mirar. A distancia. Tenemos introyectada la consigna, la misma que hallamos en los parques: «NO TOCAR. No pisar el césped». ¡Proteger se parece tanto a no contaminarse, dice tanto de nuestra incapacidad para relacionarnos con lo otro! Hoy en día, en Occidente, la distancia se ha institucionalizado y uno de los resultados ha sido la introyección general de los letreros prohibitivos. Que alguien pruebe a tocar, en una exposición de *Flush*, la pila de revistas porno ante las cuales un cartel expresa el requerimiento: «Toquen, por favor». Yo quise hacerlo. No tardaron los guardas en venir a aleccionarme. Toquen, decía la obra, compartan, contradiciendo con ello explícitamente la orden del museo con la intención, por parte de los artistas, de neutralizar el potencial de provocación de la obra, de reducirla a un elemento serial inofensivo. Pero una obra es una obra y nada más que una obra, entiende el museo. Y, por supuesto, los artistas de *Flush* lo sabían. Todo queda en casa.

Cualquier persona que viniese del Oriente tradicional no tendría inconveniente en deducir que los museos de la vieja Europa son los nuevos templos de Occidente. Hay, ciertamente, en la actitud del espectador algo que se parece a una actitud religiosa: los objetos se sacralizan y contemplan. Pero no nos equivoquemos; la mirada estética no es religiosamente contemplativa. Va ligada al individualismo crítico; se acompaña, en mayor o menor medida, de un juicio estético. Y el juicio requiere la distancia, al contrario que la actitud religiosa que aspira a la aproximación, cuando no a la identificación con el objeto. Lo cual no significa que el espectador no pueda reducir esa distancia y, con ella, la

10 J. Maquet, *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*, Madrid, Celeste Ediciones, 1999, pp. 37-38.

soledad del ojo crítico. Desprendiéndose de la intención del juicio, o del hábito de formularlo, la distancia se reduce y el sujeto estético se encuentra, entonces, proyectado en el objeto, convertido en sujeto místico (enmudecido). Digo bien místico, y no religioso, pues lo religioso tiene que ver con la relectura del mundo o de sus textos, no con el enmudecimiento que adviene en la proyección del sujeto y la pérdida, por un momento, de su individualidad, valga decir, de la voluntad de juicio.

Hay en el individuo, evidentemente, una capacidad de independizarse del contexto creado por el ámbito en que los objetos se le ofrecen. En la medida en que esto sea posible puede decirse que la naturaleza del objeto depende de la actitud de quien lo contempla. Pondré un ejemplo concreto. Hay, en Sarnath (un lugar a pocos kilómetros de Benarés donde se erigen, colindantes, templos de las distintas religiones de India), un pequeño y exquisito museo en el que se halla una de las más hermosas estatuas del *Buddha*. Yo deambulaba por el museo más o menos como describe Maquet al visitante, y me detuve delante de aquel *Buddha* de impresionante serenidad con el juicio en los labios: «¡Qué maravillosa calma, qué rasgos!...». Estaba yo, frente a la imagen, en esa admiración placentera que deriva de la apreciación de la obra bien realizada cuando sentí la intromisión de un grupo de japoneses. Se acercaron todo lo posible, rodearon la imagen, y su guía, un lama, empezó a entonar unos mantras. Una mujer alargó la mano, acarició la rodilla del *Buddha* y dejó, como ofrenda, en el zócalo, una moneda. Aquella sala, entonces, se convirtió en templo. Yo la sentí templo y mi actitud cambió; en algún repliegue de mí, lo estético se transformó y el juicio (estético, crítico) se replegó, casi avergonzado de sí mismo.

El objeto estético

Por supuesto, no se trata de que sea lícito o no enfocar un objeto de una manera u otra; de lo que se trata es de que lo hagamos atribuyendo nuestra actitud a quienes han elaborado el objeto

del que hacemos uso. Aquella estatua no había sido realizada con la intención de que alguien pronunciase un juicio estético al respecto. Conviene tener claro que aquellos objetos que pertenecen, en otras culturas o en la nuestra propia, a contextos de la vida cotidiana o ritual no son obras de arte; se convierten en tales al descontextualizarse y ser sometidos a la apreciación estética.

El concepto de descontextualización sirve para poner de manifiesto que un objeto no puede erradicarse del contexto al que pertenece sin que su naturaleza cambie de inmediato. Las obras tradicionales se convierten en «obras de arte» si, descontextualizándolas, las situamos en un ámbito en que el sujeto acostumbra atender a ellas desde una actitud apreciativa de las formas y dispuesto a formular un juicio estético. En tal situación, no solamente las obras tradicionales o «étnicas» sufren esta transformación; cualquier objeto es susceptible de ello, como nos han demostrado algunos artistas a lo largo del siglo xx. Marcel Duchamp aplicó mejor que nadie el principio de descontextualización demostrando (está por ver si a pesar suyo) con sus *objets-trouvés* que cualquier cosa puede ser admitida como objeto de arte. Sus *objets-trouvés*, que él denominaba «*ready-made* en estado puro», eran cosas que encontraba y presentaba tal cual, sin modificación alguna. Por supuesto, una vez presentadas en un ámbito artístico, fuese o no esta su intención, esas cosas se convertían en objetos estéticos.

Y es que el «objeto» no es la «cosa». Un objeto es lo que una cosa significa para un sujeto y ninguna cosa significa nada si no es dependiendo de un contexto.

Los objetos de Duchamp tenían en el contexto del que provenían un uso muy concreto: el portabotellas servía para escurrir el agua de las botellas de leche después de haber sido lavadas, pero Duchamp lo cambió de situación; modificó la situación, no la cosa; situó la cosa en un ámbito que no le correspondía al objeto para el cual la cosa había sido creada y, de esta manera, el portabotellas se convirtió en el *Portabotellas*.

Cuando un artista presenta un objeto lo desvirtúa, pervierte su uso normal, y el uso es ya un modo de ser-objeto. Uno de

los objetivos de los artistas del siglo xx era el de modificar la mirada. Pervertir la norma (el uso normal) era una manera de conseguirlo. Duchamp sabía que modificando la mirada del sujeto, se modifica al sujeto; que un sujeto cotidiano puede así convertirse en sujeto-espectador.

Unas décadas más tarde, Andy Warhol creyó poder saltarse la función del espectador. Quiso probar que las consideraciones estéticas no intervienen en absoluto en el criterio artístico sino que este depende enteramente de la intención del autor; que una obra de arte es lo que el artista decida que es una obra de arte. Para ello, debía de ir más lejos de lo que había realizado hasta entonces cuando se dedicó a apilar cajas *fac-símil* de Brillo y de Kellogs. Con el *fac-símil* se daba todavía el juego de la representación, un «como si» esto fuese lo otro. Lo que necesitaba Warhol era presentar un objeto trivial, no la representación de un objeto trivial. Así que cogió unas latas de sopa Campbell de los estantes de un supermercado y las presentó en una galería de arte. Tal cual. Las desplazó. Las descontextualizó y las recontextualizó. ¿Fue con ello más lejos que Marcel Duchamp? ¿Probaba esto realmente que la mirada del espectador y su disposición era prescindible?

44

Detengámonos un instante y preguntémonos si la lata Campbell que Warhol saca del supermercado y expone en la galería es la lata Campbell que estaba colocada en los estantes del supermercado. ¿Lo es? Evidentemente, puede que sea la misma cosa (no hay por qué dudar de que la lata fuese la misma), pero no es de ningún modo el mismo objeto. La situación de una lata en un estante o en un mueble-nevera no dota a la cosa de idéntico significado que el que le proporciona ser colocada en una galería, por mucho que la galería «se parezca» al supermercado y el espacio de la galería se haya acondicionado a semejanza del otro. La lata Campbell no significa lo mismo porque la intención de quienes la miran o se dirigen a ella no es la misma, y porque esa intención convierte al individuo en un sujeto distinto: la intención del comprador es la de consumir el contenido de la lata, y eso le convierte en sujeto-consumidor;

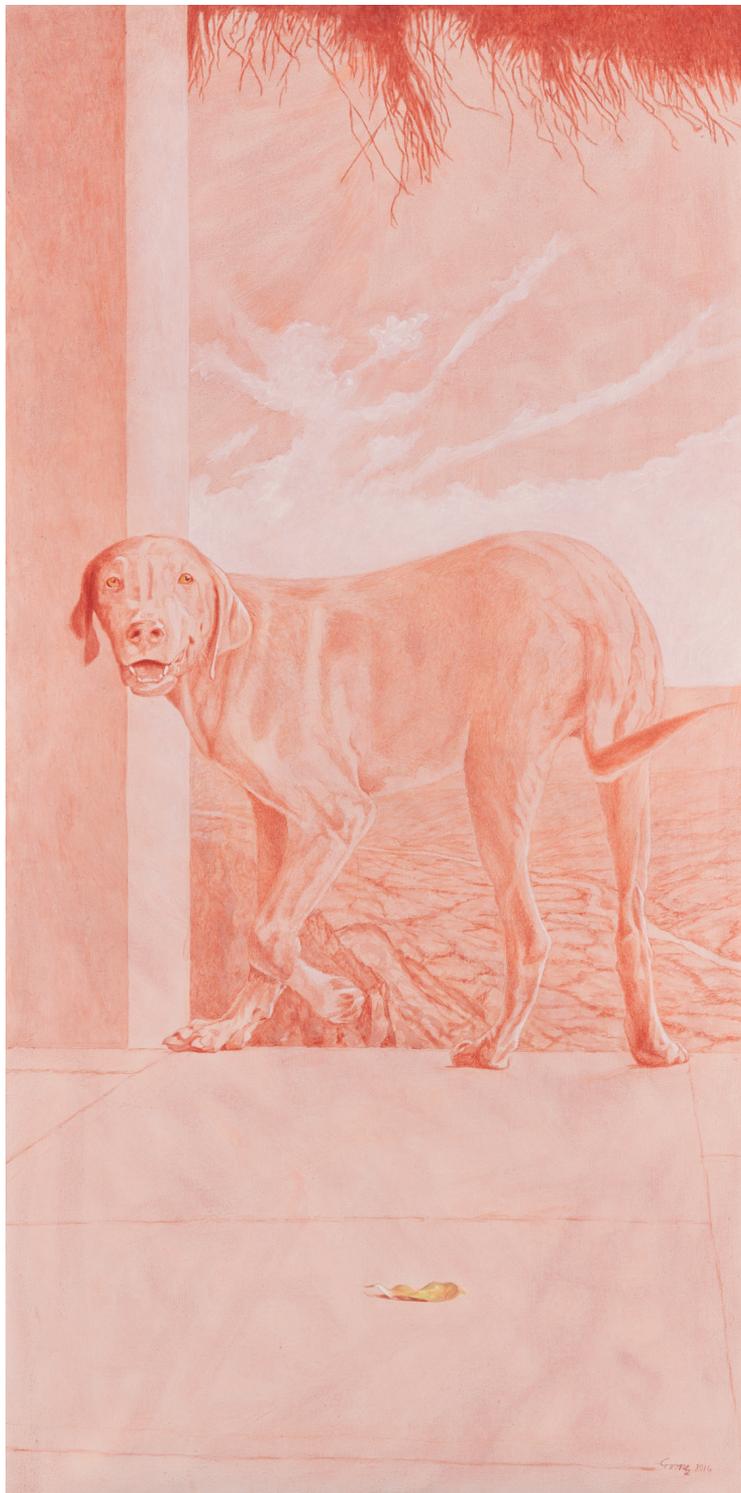
mientras que la intención del individuo que entra en la galería es la de mirar lo que ahí se le ofrece «como» obra de arte, y eso le convierte en un sujeto-espectador. La cuestión es que, mientras el objetivo del sujeto-consumidor trasciende el objeto en sí, pues su objetivo es ingerir el contenido de la lata, el del sujeto-espectador, en cambio, se cumple en el objeto.

De manera inversa, si a alguien, paseándose por los pasillos de un supermercado, se le ocurriese contemplar «estéticamente» una lata o un mueble-nevera lleno de latas, es porque habría puesto en funcionamiento la capacidad de trazar alrededor del objeto un marco que, extrayéndolo de su contexto, lo convierte en objeto-estético.

Así pues, lo único que parece haber conseguido demostrar Warhol es que al artista contemporáneo se le ha investido del derecho de decidir qué cosas pueden descontextualizarse. Pero la descontextualización no es privativa del artista. Es una capacidad que todos compartimos y que forma parte de nuestro instrumental para la resolución de problemas. Extraer ciertos elementos de un conjunto o un contexto y situarlos en otro es lo que nos permite hallar soluciones en situaciones inusuales. A veces esta capacidad se pone en funcionamiento sin que ninguna instancia externa lo demande. Como por exceso de energía en épocas de abundancia. Entonces, a menudo, asistimos a una proliferación de artefactos inútiles que inundan nuestros espacios y entorpecen nuestros movimientos.

Hubo un tiempo en que el arte colaboraba en la construcción del sentido de un pueblo asentando sus orígenes, imaginando (poniendo en imagen) sus poderes, conjurando sus miedos, elevando su espíritu, mostrando las vías posibles y los posibles desvíos. Hay quienes lo siguen haciendo. Son los menos. Urge formar criterio. No es tiempo de bálsamos. Es tiempo de devolver al arte lo que es del arte y al mercado, lo que no lo es.

Chantal Maillard. Tomado de *Contra el arte y otras imposturas*. Editorial Pre-Textos, España, 2009. pp. 41-60.



Braco de ojos amarillos. Acrílico sobre tela. 120 x 60 cm. 2016

Cinco ratones ciegos

La educación como violencia o acerca de la enseñanza de la filosofía en la universidad

[...]

tres ratones ciegos:

dos ratones ciegos:

un ratón ciego:

un ratón ciego:

uno ciega ratones:

dos ciega ratones:

uno ciega ratones:

[...]

vean cómo corren:

vean cómo corren:

vean cómo corren:

[...]

viste alguna vez:

viste alguna vez:

viste alguna vez:

viste alguna vez:

tal cosa en tu vida:

*como tres ratones ciegos:
cuatro ratones ciegos:
cinco ratones ciegos:
seis ratones ciegos:
siete ratones ciegos:
siete ratones ciegos:
seis orgullosos caminantes
cinco días de Navidad
cuatro y veinte mirlos
tres ratones ciegos. Van
una frase nominal
una frase nominal
por favor repita
parar rompe la regla
alinear los indicadores numéricos
parar rompe la regla. No.
Seguir obedece otra regla
parar rompe la regla
alinear los indicadores numéricos
¿quién ciega ratones?
una frase nominal
eso es agresión
cláusula imperativa
conducta temerosa
usando las piernas
una frase nominal
más agresión
pensamiento divergente
interrogativa
oyente involucrado
el oyente no es ciego
oyente no ratones
oyente viviente
¿son símbolos?
aprieto de humanidad
explosión de población
fuera de control
yo también*

bucle infinito
mira cómo corro
mira cómo corro

Aquí debería acabar esta charla. Creo que la metáfora habla por sí misma. La intención de Lerner, el autor de este poema,¹¹ nada tenía que ver con el asunto que aquí debatimos; su crítica iba dirigida a aquellos que sostienen que los ordenadores pueden ser creativos. Pero he pensado que podía utilizarse para ofrecer un retrato bastante acertado de lo que ocurre en nuestras universidades. Y dado que el poema me parece bastante explícito, su lectura habría de ser suficiente y, repito, debería dar por terminada esta charla. Pero... *parar rompe la regla...* y no quiero exponerme a los reproches que sin duda se me dirigirían... claro que... *seguir obedece otra regla...* Asumiremos esto. Lo asumiré partiendo del supuesto de que... *el oyente no es ciego*, de que el oyente es un... *oyente viviente!* Porque solo así merece la pena hablar.

Cuando me invitaron a participar en estas jornadas aún no había estallado el conflicto internacional en el que estamos inmersos,¹² por lo que quien las organizó no podía saber lo pertinente que sería, en estos momentos, hablar de ética en la universidad. Hablar de ética en la universidad es, en efecto, hablar de educación, y hablar de educación —de formación— es hablar de política.

Es curioso ver, una vez más, cómo en tiempos revueltos quienes más y mejor enseñan son los propios estudiantes y me alegro, entre tanto desastre, de comprobar que aún late eso que yo creía que lamentablemente se había perdido: la conciencia, por parte del alumnado universitario, de ser una fuerza pública. Incluso cuando las circunstancias así lo requieren, una fuerza

11 Laurence Lerner, A.R.T.H.U.R.: *The Life and Opinions of a Digital Computer*, Hassocks, 1974; traducción de José Ángel Álvarez en M. A. Boden, *La mente creativa. Mitos y mecanismos*, Gedisa, Barcelona, 1994.

12 Me refería a la guerra de Irak, en la que los dirigentes españoles decidieron intervenir colaborando con las fuerzas norteamericanas, en contra de la voluntad de la gran mayoría de los ciudadanos.

pública contra la fuerza del orden público. Pues el desorden es indudablemente necesario cuando un gobierno pretende mantener por la fuerza el orden del despropósito y la sinrazón.

Cuando las más simples reglas de la lógica quedan ausentes de los discursos de quienes nos gobiernan y son reemplazadas por el más puro cinismo podemos decir que estamos asistiendo a un caos político y en tales circunstancias es necesario que la democracia se ejerza en la calle. Me alegra, pues, comprobar que no estamos muertos y que desde las aulas nos recuerden, a quienes nos ganamos el sueldo hablando, aquello que olvidamos desgraciadamente a menudo: que educar debería ser más un abrir brechas en las murallas que mantienen un orden indebido que enseñar a poner ladrillos para fortalecerlas.

Hablar de ética en/de la universidad es hablar de educación. Hablar de educar y ser educado, de cómo educar y ser educado. La palabra connota, etimológicamente, dirección, lo cual es bastante aterrador si pensamos que para dirigir se utiliza siempre una suerte de violencia, pues, en efecto, abrir camino, imprimir una dirección es violentar un terreno que no tiene, en principio, otras sendas que las que el agua o la lava trazan en su descenso y unos pasos que se quieren erráticos, transeúntes. Quien dirige o conduce, encauza; y ¿cómo saber qué cauces son los más adecuados? Educar es algo más que una responsabilidad, es una prueba: la del aprendizaje de la ceguera y su reconocimiento.

¿Es posible hablar de ética en la universidad sin hablar de violencia? Me temo que no. La violencia está implícita en los tres conceptos: ética, educación y universidad. En la educación por su relación directa con la política; en la ética por su inevitable coacción social, y en la universidad por ser una institución tristemente vinculada al poder y por tener el cometido de transmitir valores y saberes convergentes y unívocos. La uni-versidad se contrapone (la palabra lo indica) a cualquier ideal de di-versificación. Como concepto, entraña, pues, una contradicción desde el momento en que quisiera entenderse como el lugar donde se propone cultivar la individualidad y, como tal, entra, por tanto, en flagrante contradicción también con la enseñanza de la filosofía siempre que esta se entienda no como ciencia (la cual es, por definición,

universalista —consenso ante el experimento—), sino como pensamiento vivo, permanentemente en proceso y, en consecuencia, ineluctablemente subversivo. No debemos olvidar que el ideal científico de la filosofía, presente ya en la voluntad epistémica de Platón y, qué duda cabe, en la formulación del método hipotético-deductivo de Aristóteles, lo hizo manifiesto un filósofo que ejercía de funcionario del Estado —me refiero a Fichte—.

Como constataba H. Arendt, la palabra «educación» tiene un sentido perverso en política, pues la meta verdadera es la coacción sin el uso de la fuerza. Educar en política, afirmaba, significa quitar a los que vienen su propia oportunidad ante lo nuevo. ¿Es posible una educación que no sea política?

Para Platón la educación era la única manera de lograr un Estado ideal y el político había de ser filósofo. Para Schopenhauer, en cambio, la política era incompatible con la filosofía. ¿Qué ocurrió con la filosofía en el tiempo que media entre Platón y Schopenhauer? Ocurrió que los políticos —que suelen ser cualquier cosa menos filósofos— la domesticaron poniéndola en manos de funcionarios del Estado. Ocurrió que la filosofía se volvió universitaria: que pasó de ser un instrumento para el conocimiento de uno mismo a ser un instrumento para la universalización del conocimiento. En las universidades, mediatizada por el poder político, eclesiástico y por la opinión pública, la función subversiva de la filosofía quedó anulada. Desde la constitución de la primera universidad, la de París, en el año 1200 (en cuyos estatutos aprobados por el papa y el rey de Francia se prohibía, entre otras cosas, la casi totalidad de las obras de Aristóteles) hasta los profesionales de Jena (Reinhold, Fichte, Schelling, Hegel) en el siglo XIX, la filosofía ha estado al servicio de los poderes religiosos y civiles. ¿Es posible hablar de ética en la universidad sin hablar de violencia? Me temo que no.

Bien podría ser que lo ético pasase por eliminar de la *universidad* su carácter falsamente universal abriendo cauces para el reconocimiento de otro tipo de *ethos*: el hábitat, aquello en lo que propiamente moramos. El hábitat no está dado, sino que ha de construirse acorde con un modo de ser —el humano—

que tampoco está dado sino que está siendo. Porque el ser no es, está siendo. O mejor dicho, nadie es, sino que está siendo. Somos trayectorias. Como los faros de los vehículos que, en las postales nocturnas, por el tiempo de exposición, trazan estelas luminosas, somos trayectorias que dejamos nuestro rastro en la memoria o en la escritura de quienes nos cuentan. Historias que son estelas. Para la memoria: toda memoria es la impresión de lo propio en lo ajeno. Así fundamos el hábitat: yo acostumbro morar en corazón ajeno, diría el poeta.

Bien podría ser que lo ético, en la universidad, consistiera en abandonar la actitud arrogante de quien se ampara tras la universalidad del saber cuando este no es sino el consenso de lo propio. Porque educar (*ex-ducere*) significa dirigir hacia fuera, conducir fuera de lo propio, fuera de lo mismo, hacia lo otro, lo extraño. Y, sin embargo, ¡qué poco nos sometemos a la impronta de lo ajeno! O ¿no es cierto que, la mayor parte de las veces, evitamos detenernos en los párrafos que nos resultan más abstrusos, más difíciles, más extraños, menos... familiares? Pues, ciertamente, esos son los que más esfuerzo requieren: una detención, un cambio de mirada, un cambio de dirección que no siempre estamos dispuestos a realizar por... ¿falta de tiempo? El tiempo, compañeros, es algo que únicamente tenemos mientras estamos vivos. Y lo que sé es que cuando nos detenemos, por ejemplo, en la lectura de una novela japonesa o en la escucha de una música india, aprendemos de ello que hay un sinfín de matices que nuestra cultura, que se ha erigido sobre la modalidad cuantitativa y ha despreciado tradicionalmente la cualitativa, no ha sido capaz de transmitirnos. No obstante, seguimos empeñados en no dar entrada, en nuestros departamentos, a otro tipo de filosofía que no sea la occidental (o, cuando lo hacemos, es por la puerta trasera, con condescendencia y suspicacia). Y es que la endogamia, en la universidad, no lo es solo de personal, lo es también de contenidos.

Bien podría ser que lo ético, en la universidad, pasase por el cultivo de cierta humildad, la que consistiese, entre otras cosas, en reconocer y enseñar que el mundo no está dado ni está por

descubrir, sino que se construye. Que la llamada «realidad» es aquello que se nos ofrece poniendo a prueba nuestra capacidad de imaginar y construir modelos.

A los alumnos, concretamente a los de filosofía, en efecto, se les defrauda de muchas maneras y a muchos niveles. Se les defrauda cuando se burlan sus iniciales expectativas de conocimiento con la desidia que nos hace contabilizar los minutos de clase procurando que sean menos o convirtiendo las clases en ejercicios de egomanía; se les defrauda cuando la hora de clase viene a ser un anecdotario y su hoja de apuntes se queda en blanco porque no hay, en lo que se cuenta, ningún contenido digno de reseñarse; se les defrauda cuando se les alecciona en una verdad cualquiera (religiosa, metafísica o científica) en vez de mostrarles por qué y cómo las conclusiones de un sistema teórico son requeridas necesariamente por las premisas de las que parte.

Los alumnos llegan a las aulas creyendo que se les va a enseñar el sentido del mundo y de su propia existencia. Lógicamente, pronto se desencantan, pero no se les suele decir que el desencanto es el inicio del viaje, que el trabajo consiste precisamente en persistir en ello. De esto no se les suele advertir porque implica una subversión del ideal educativo que es, qué duda cabe, político. O ¿no estamos hablando de formación cuando hablamos de educación? ¿No estamos hablando de dirigir la mirada, de enseñar a mirar desde cierto punto de vista? ¿No estamos enseñando a mirar como a nosotros nos han enseñado? ¿Podríamos acaso hacer otra cosa? Pues sí, podríamos. Pero eso sería sembrar el desorden. El desorden que es necesario, no obstante, para cualquier renovación, para evitar la degeneración de lo mismo, la pérdida de significado que adviene cuando algo se repite demasiado. La repetición es una manera bien conocida de anular significados, no tienen más que hacer la prueba: contemplen su mano repitiendo la palabra que la nombra: *mano, mano, mano mano mano mano manomanomanomano...* Llegará un momento en que desaparecerá la mano y no sabrán qué es lo que están contemplando. Algo permanecerá ante sus ojos porque, por supuesto, las cosas no son los conceptos que las nombran,

algo permanecerá ante sus ojos, pero no sabrán decir qué; el nombre habrá perdido su sentido.

Educar a la manera platónica, enderezando la mirada, ese mirar «correcto» que se suponía que era el legado del filósofo implica saber cuál es la dirección correcta y, lo que es más, implica creer que hay una dirección correcta y que esta puede ser conocida. Sin embargo, extrapolarlo aquello que el filósofo budista Nagarjuna aplicaba al conocimiento de lo que llamaba la «verdadera realidad», podríamos decir de la mirada correcta: a) que no la hay; b) que si la hay, no puede ser conocida, y c) que si es conocida, no puede ser enseñada.

¿Quiere esto decir que sería mejor dejar de hablar? Puede (empezando por mí, claro, aunque, ya saben: *parar rompe la regla...*), pero el silencio, ese silencio que es el anverso de la palabra, no arregla gran cosa, pues la voluntad de palabra sigue latiendo en él, su ausencia la convoca: la ausencia siempre lo es de una presencia porque la ausencia es ante todo un estado de conciencia. Hablar, pues, pero lo justo. Lo justo para transmitir... ¿el qué?, ¿lo que hemos aprendido? Recordemos que Aristóteles consideraba que no es ético no enseñar lo que uno ha aprendido, pero ¿es así siempre?

54

parar rompe la regla...
oyente viviente...
el oyente no es ciego...
Seguir obedece otra regla...
una frase nominal...
oyente involucrado...
¿quién ciega ratones?
por favor repita
por favor repita
por favor repita

Tal vez sea este, ya, el momento de callar.

A menudo es más interesante atender a la forma del texto que a su contenido; el ritmo de un escrito, su respiración dice a veces el contenido del mismo mejor que lo que cuenta. Ocurre



La rosa es sin porqué. «Silecius». Acrílico sobre tela. 60 x 120 cm. 2016

algo parecido con el habla: es generalmente más interesante atender a la actitud que genera el discurso en el hablante que a los contenidos del mismo, porque los contenidos tienen, muy a menudo, poco que ver con lo que realmente se quiere decir. Eso cuando se tiene algo que decir, claro.

La forma no es el formalismo, tampoco es un añadido, un recubrimiento o un artificio decorativo; por «forma» entiendo aquí el *modo*, esto es, el ritmo, la secuencia vibratoria. En ese sentido, la forma es el contenido. Atendiendo a la forma podemos conocer el contenido más allá del mismo o, incluso, en contra o a pesar del mismo. El *cómo* dice el *qué*, lo comunica. ¿Qué comunicaremos en el modo académico? ¿Qué habrá de comunicarnos el ritmo plano, monocorde de las «proposiciones con sentido»?

Una frase nominal... por favor, repita...

Tal vez, *repito*, ¿sea este el momento de callar?

Hemos repetido hasta la saciedad. La historia del pensamiento es la historia de la repetición. Hacemos de la repetición, creencia y de la creencia, saber y del saber, sentimientos, estados interiores, emociones... cultura. Tal como decimos, así sentimos. Sentir es pensar. Palabras-sentimientos. Razón sentimental. Palabras que dicen comportamientos y al decir los dictan. Dicción, diccionario: cultura. Cultivamos las palabras y ellas germinan, crecen, y las hacemos ritual, las repetimos. Y crece un mundo, un mundo en que creer. Y creemos. Y porque la creencia ha de instituirse, la hacemos sentimiento: decimos el sentir, lo dictamos. Y vivimos al dictado. Consensuados. Consentidos. Convivimos. Y he aquí que nos acostumbramos: lo dictado se nos vuelve costumbre... *ethos*.

¿Quién ciega ratones?

Ciega ratones el político: el educador: el funcionario del Estado, aquel que habla sin decir, aquel que dice lo que *se* dice, aquel que repite lo que otros han dicho. Ciega ratones aquel que aburre con retóricas vanas, aquel que mata lentamente de tedio y decepción con tal de cobrar el *plus* de productividad.

Ciega ratones aquel, también, que inculca el virus de la verdad administrando transfusiones de plasma conceptual a

quienes se sienten enfermos de sin-sentido. Aquel que ofrece paraísos sistemáticos a los heridos de vida. Aquel que inyecta, como un orgullo de raza, la intelectualidad que encubre nuestra miseria: nuestra ignorancia.

Tanta es nuestra ceguera que no distinguimos quiénes son, realmente, los ratones ni quién está corriendo... *oyente involu- crado / el oyente no es ciego / oyente no ratones / oyente viviente...*

En el ámbito filosófico, a estas alturas no hay razón suficiente para guiar si no es en la descreencia. En mis clases solía a menudo sorprender a los alumnos cuando, en los momentos en que los veía más entusiasmados e identificados con un tema, les advertía contra la inclinación a creerse lo que les contaba: no crean nada de lo que les cuento, les decía, ni cuando les hablo de una teoría cualquiera, ni cuando les hablo por mí misma.

Sigo pensando que es un buen principio.

Déjenme que, para terminar, les lea un pequeño texto que, de entre todos mis escritos, es de los pocos que aún suscribiría:

Descreer. Descreer. Eliminar el lastre de todas las creencias. Ese es el umbral del vacío, la puerta que conduce al interior que es centro y superficie.

No os convenceré. No es un combate la enseñanza. Han venido a combatir, pero he aquí que el enemigo les dice: «No creáis nada de lo que os he dicho, no creáis lo que os cuento».

Esta es la primera lección de filosofía; también será la última.

Entre la primera y la última enseñaré lo que otros han pensado y han creído. Nadie puede entrar en el reino de la filosofía si no es sabiendo esta lección, la primera y la última. Ya no. Nunca más. Hemos creído demasiado. Hemos matado demasiado. Es hora de hacer limpieza. Que la nada espera a ser probada.

Y luego, desde la nada, todo. Todo ha de ser construido, por gusto o por utilidad, ya nunca más por creencia.¹³

Chantal Maillard. Tomado de *Contra el arte y otras imposturas*. Editorial Pre-Textos, España, 2009. pp. 209-220.

13 En *Filosofía en los días críticos*, Valencia, Pre-Textos, 2001, pp. 237-238.

Chantal Maillard

Semblanza

Nuño Aguirre de Cárcer
University of the Witwatersrand

La obra de Chantal Maillard podría dividirse en tres etapas, correspondientes aproximadamente a las décadas de los años 1980, 1990 y 2000 en adelante. La primera etapa, que la propia autora califica como «de juventud», culmina con la publicación de *Poemas a mi muerte* en 1994. En esta fase destaca el esfuerzo de Maillard por completar las lagunas del pensamiento de Zambrano en el plano filosófico, a través de una propuesta que incorpora el pensamiento acerca de la metáfora (*La creación por la metáfora*) y el budismo zen (*El monte Lu en lluvia y niebla*). También es importante el impacto que las primeras vivencias en India (1988-1989) tuvieron en la autora y cómo contribuyeron a desarrollar su primeros poemarios.

El tránsito a la siguiente etapa está marcado por la aparición del que será su vehículo expresivo fundamental, el diario, a través del cual trata de unificar en un solo cauce expresivo el impulso analítico propio de la filosofía con el sintético propio

del pensamiento poético. En estos años Maillard empieza a orientarse sobre el que será el eje de su escritura de madurez: dar cuenta del continuo devenir del flujo de pensamientos e indagar acerca de la conciencia que los observa. Esta tendencia comienza en *Jaisalmer* (1992), se consolida su primer cuaderno de diarios publicado, *Filosofía en los días críticos* (1996-1998), y culmina en *Benarés* (1999).

Al tiempo que desarrolla su escritura de diarios, en esta etapa Maillard alcanza la madurez como filósofa, despegándose definitivamente de la influencia de María Zambrano. La publicación de *La razón estética* en 1998 (reeditado en 2017 en la editorial Galaxia) marca el inicio de una larga reflexión en la que el pensamiento filosófico se entremezcla con la reflexión acerca de la experiencia estética para indagar tanto en la naturaleza del conocimiento —«pertenece este ensayo al ámbito de la epistemología mucho antes que al de la teoría del arte» (*La razón estética*: 12)— como en la posibilidad de construir una identidad basada en la autoobservación: «el ejercicio de la razón estética es ante todo una manera de autoconstruirse» (*La razón estética*: 12).

Sin duda fue fundamental, en este desarrollo, la incorporación del pensamiento estético de la India clásica, articulado en torno a la escuela sivaísta que se desarrolló en Cachemira entre los siglos VIII y XII e. C. aproximadamente, y especialmente por Abhinavagupta. Sus consideraciones acerca de la naturaleza del arte y del «sabor» o *rasa* de la experiencia estética fueron objeto de un pormenorizado estudio que culmina en la publicación, en 1999, de *Rasa. El placer estético en la tradición india*, junto a las traducciones del sanscritista Óscar Pujol.

Precisamente, 1999 marca la transición hacia la escritura de madurez de Maillard. En aquel año Maillard regresa a la ciudad de Benarés y se instala de nuevo frente al Ganges. Pero esta vez ya no es la desterritorialización y el extrañamiento del viaje lo que transcribe en sus textos, sino una experiencia de vaciamiento interior en la que la autora, invadida por la presencia a un tiempo familiar y extraña de la ciudad de *Śiva*,

se sitúa en un estado mental de no diferenciación, superando por momentos la dualidad epistemológica entre el observador y lo observado:

En el camino toda yo he pasado a ser el observador y este ha dejado de observar. Toda yo está aquí, en el camino. La atención del observador se ha vuelto atención pura. No hay yo, no hay objeto de observación. Lo que hay es camino. Si me preguntan quién es la que habla diré que la que escribe, ahora, ha salido ya del camino (*Diarios indios*: 74).

El mantenimiento sostenido de esta actitud permite a Maillard dar un salto cualitativo tanto en su experiencia vital como en la escritura que da cuenta de ella. A través de la consolidación de la figura del «observador», la escritura de *Benarés* consolida el viraje maillardiano hacia un diario centrado en el proceso de observación de los contenidos mentales —los hilos— y las modalidades sentimentales —los husos— que los colorean. Surgen así tres libros fundamentales, donde esta marcometáfora es explorada en todos sus recovecos: el diario *Husos* y el poemario *Hilos* seguido de *Cual*, que obtuvo el Premio de la Crítica en 2007.

El tipo de escritura de esta etapa que, ya sí, podemos calificar como etapa de madurez, se caracteriza por un gran despojamiento expresivo que por momentos reduce la palabra al balbuceo, y por un cuestionamiento epistemológico radical que interroga cada vocablo, cada noción y cada impulso. No ya para superar el platonismo sino con un propósito más inmediato: sobrevivir. «Después de, balbuceo. Antes de después de, solo un poco antes, balbuceo» (*Husos*: 62). Este proceso culmina en *Cual*, personaje de clara raigambre michauxiana que representa mejor que ningún otro texto el particular modo que tiene de entender la superación del yo individual. No como un estado trascendente, una apertura hacia el *absoluto* o una trascendencia de la circunstancia, sino con una autoironía rabiosamente contemporánea, anclada en la experiencia del sufrimiento que es compartido por todos.

De esta etapa conviene destacar también *Matar a Platón*, uno de sus poemarios más originales y por el que Maillard obtuvo

el Premio Nacional de Poesía en 2004. En él encontramos una propuesta que poetiza el acontecimiento planteado por Gilles Deleuze (con ecos de Husserl), a través de una sucesión de instantáneas en torno a un suceso fundamental: la muerte de un peatón atropellado. La presencia desapegada de la autora en el texto, así como la división del ámbito textual en dos niveles (texto «principal» y versión original subtitulada) son algunas de las originales estrategias expresivas que encontramos en este trabajo.

Hacia mediados del año 2000, Maillard emprende la escritura de un diario de retorno a su ciudad natal, Bruselas. En *Bélgica. Cuadernos de la memoria*, va alternando la indagación de los «destellos» de la infancia al recorrer Bruselas, con prosa más reflexiva en los «interludios» escritos en Málaga. El eje central de este diario es el estado anterior a la escisión de la conciencia, frecuente en la infancia, pero poco a poco da paso a una reflexión de corte más autobiográfico. En este texto se cierra un círculo, vital y de escritura, que había comenzado 40 años antes, con el traslado a Málaga cuando Maillard tenía tan solo doce años. En dicho diario Maillard cierra parcialmente esa herida: los viajes de ida y vuelta. En cierto modo, el triángulo Málaga-Benarés-Bélgica se completa.

Es precisamente durante estos años (entre 1990 y 2000) cuando fueron redactados los textos que componen *Contra el arte y otras imposturas*. Con este título paradójico Maillard quiere desmontar algunas de las certezas *contra* las que nos apoyamos «para ayudarnos a caminar con nuestra ignorancia» pero que pronto acaban «formando empalizadas y jaulas o convirtiéndose en armas destructivas» (*Contra el arte*: 10). En esta obra se observa la versatilidad extraordinaria de Maillard, quien consigue unificar dentro de un solo marco sus planteamientos acerca de temas diversos solo en apariencia: el *kitsch*, la globalización y sus efectos degradantes; las relaciones entre metafísica y filosofía, entre mística y poesía; Occidente, Oriente y sus diferentes estrategias.

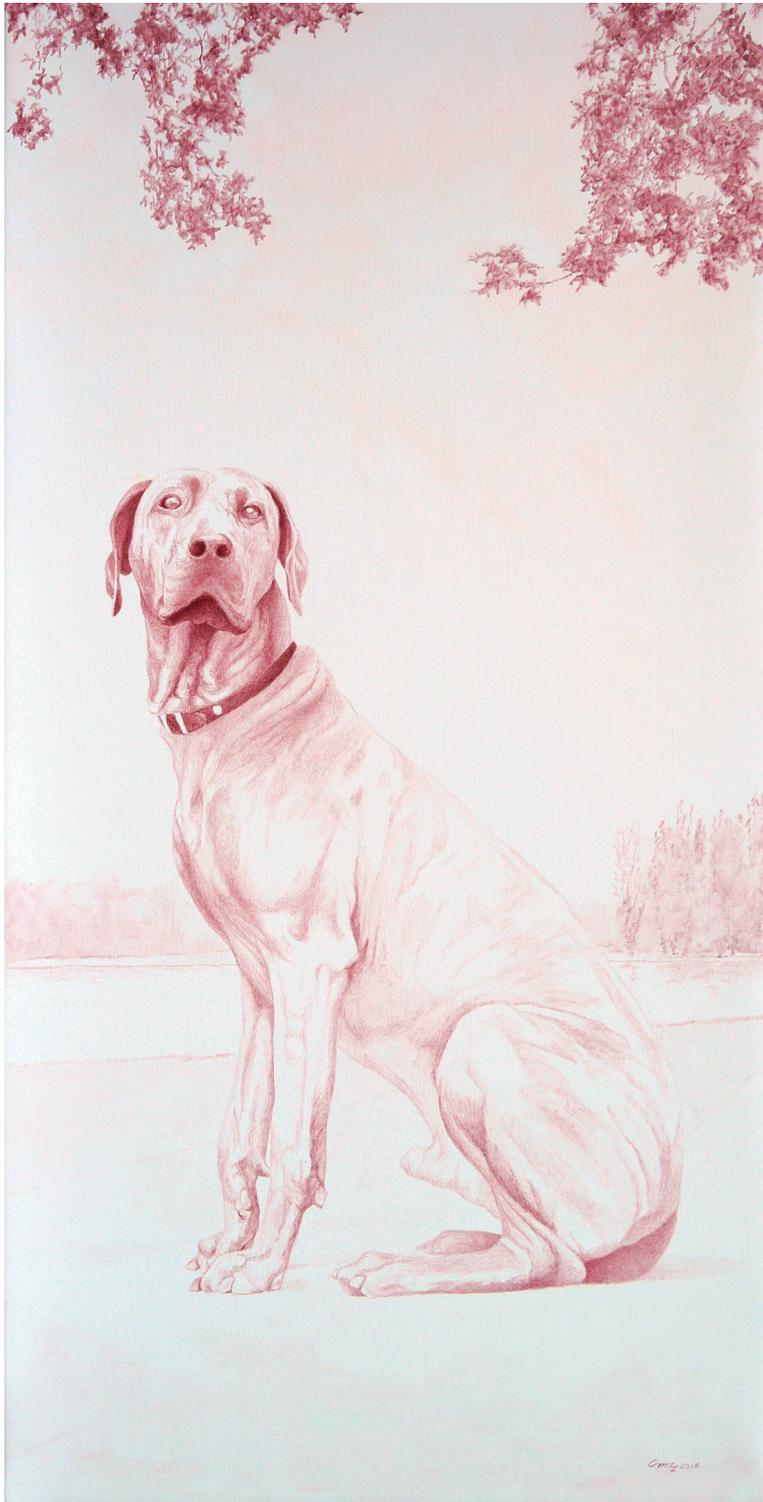
En sus páginas encontramos destilada la esencia del pensamiento filosófico maillardiano de madurez: una síntesis personal y compleja de diversas influencias que combina las

enseñanzas clásicas del pensamiento de India y «la conciencia desdichada de Occidente». Al concluir este texto, Maillard señala el locus de la enunciación filosófica y poética que la ha convertido en una figura capital en el panorama literario contemporáneo: «Yo, por mi parte, me confieso occidental y asumo mis contradicciones: aspiro a la simplicidad del haiku, pero abogo por la lucidez hiriente de la conciencia posmoderna» (*Contra el arte*: 298).

Desde los años 2010, Maillard ha continuado produciendo en todos los cauces genéricos mencionados (diario, poesía, filosofía), profundizando en las reflexiones contemplativas y ampliando el campo de su indagación hacia una dimensión ética que nunca estuvo del todo ausente en su producción, y que es especialmente notoria en *Contra el arte y otras imposturas*. Emerge así la preocupación ética medioambiental, en *La tierra prometida* (2009) y en varias secciones de *La mujer de pie* (2015), donde continúan apareciendo elementos biográficos tamizados por la observación contemplativa. El sufrimiento de los semejantes convive con esta misma autoindagación en los poemas de *La herida en la lengua* (2015). En paralelo, en *La baba del caracol* (2014) se explicita parcialmente la genealogía de su pensamiento. Un linaje propio, surgido de su condición extraterritorial y de su experiencia de extrañamiento a través de viajes y lecturas, que aún está por explorar por parte de la crítica.

Al tiempo que se consolida su figura como una de las voces más singulares y potentes del panorama hispánico, han comenzado las recopilaciones de su vasta obra. *India*, 2014, reúne sus escritos filosóficos, diarísticos y poéticos en torno al subcontinente. *En un principio era el hambre*, publicada por Fondo de Cultura en 2015, es su primera antología y está llamada a tener influencia fundamental en todo el ámbito hispano.

Pretoria, julio de 2017.



Gatsby, acrílico sobre tela, 120 x 60 cm, 2014

Jaime Gómez

Exposiciones individuales

Galería Finale, Medellín, 1980; Instituto de Bellas Artes, Medellín, 1993; Galería Garcés Velásquez, Bogotá, 1994; Consulado de Colombia, París, 1996; Galería Myriane, París, 2012; Galería La Hune Brenner, París, 2012; Museo de Jericó, Antioquia, 2016.

Exposiciones Colectivas

Medellín, VII Salón Atenas. Museo Nacional, Bogotá, 1983. Internationale Kunstemesse, Hamburgo, 1993. XVIII Portafolio Cartón de Colombia, Cali, 1996. Salon de la Jeune Création, París, 2012. Opera Gallery, París, New York, Singapur, 2012. Galería Mark Hachem, París, 2013. Viñedo Château de Saint-Martin, Francia, 2014.

Premio

1980

Salón de Arte Joven, Museo de Antioquia, Medellín.

Publicaciones

Nuevos Jardines. Edición de artista, París, 2012; *Souvenirs de París*. Poema Ilustrado. Edición de artista. París, 2012; *Historia del establecimiento del cristianismo*. Voltaire (traducción de Jaime Gómez). Fondo Editorial ITM. Medellín, 2014; *Nuevos jardines*. Fondo Editorial ITM. Medellín, 2015.

Bibliografía

Mendoza, Plinio. *Nuestros pintores en París*. Ediciones Gamma, Bogotá, 1989.
Serrano, Eduardo. *Cien años de arte en Colombia 1886-1986*. Benjamín Villegas, Bogotá, 1985.

La obra de Jaime Gómez

Santiago Londoño Vélez

Al margen de las corrientes dominantes del arte contemporáneo y sin ambición distinta que la de ser fiel a su vocación de pintor, la obra de Jaime Gómez sobresale por su maestría técnica, gusto y respeto por los materiales, sensibilidad por el color y un amor franco por la naturaleza y las atmósferas.

En su mundo discreto y sin arrebatos expresionistas, no hay denuncias ni algarabías sino una invitación a la contemplación, a la meditación en silencio ante la verdad de la naturaleza y a la pacificación de la mirada. Su lenguaje es directo y claro, no necesita de explicaciones incomprensibles al uso, ni pretende romper con la historia para lucir contemporáneo. Expresa una emotividad personal que, en estos tiempos inciertos, es capaz de mantener viva con el pincel una callada confianza en la belleza, que otros han proclamado extinta o innecesaria.

Una nota de melancolía, de la melancolía del sabio, flota aquí y allá, no como un lamento sino como una sustancia invisible, producto, acaso, de la conciencia de lo efímero, de la aceptación ascética de lo pasajero que nos ha tocado en suerte.

Contra el frenesí y el sobresalto de los acontecimientos, en sus pinturas y dibujos no sucede nada, nada de lo que nos tienen acostumbrados los noticieros o los artistas que hacen noticia. Aunque una flor caiga de lo alto en medio del paisaje, un rayo parta el cielo o una cometa vuele por los aires, todo siempre está inmóvil, sea un perro, unas palomas o unas frutas. Todo está compuesto y encuadrado con una geometría sensible que busca la armonía y el balance, la quietud y el sosiego. Cuando es el momento, la paleta se permite aventuras con el color, pero predomina la sobriedad y el desprendimiento.

Por todo esto, la razón y la emoción fluyen en estas imágenes como una música luminosa, *como amor errante disipando sombras*.

Contado por sí mismo

Jaime Gómez, París, 1994

Me gustaría contar mi vida a la manera de una novela histórica, decir las verdades con un matiz de amigos, de realidades imaginadas, fabular, hacer leyenda.

Digo esto porque en varias ocasiones, reunido con amigos, al contarles los recuerdos de mi infancia y de mi pueblo, me dicen entusiasmados que lo debería escribir; pero a mí solo me parece que es tan banal y que a todos les ha sucedido algo similar. Son los recuerdos de un hogar muy familiar, en una casa muy iluminada por el sol con un patio en la mitad, matas que cuelgan, sillas mecedoras y cuadros en las paredes, y las visitas de muchos parientes cercanos y lejanos, amigos y vecinos. Son los recuerdos de los paseos al campo, que llamábamos caminadas, de las fiestas religiosas con sus procesiones, de las gentes de mi pueblo y de sus casas... Recuerdos que en sus detalles coloridos son chispeantes de humor, pero que no deben apartarse hacia lo extraordinario o diferenciarse en gran medida de los de la gente de mi edad y de mi entorno.

Ahora pinto frutas, antes bailaba boleros. La juventud que gira alrededor de los estudios, de las vacaciones y de los bailes

los domingos 4 a 8 *p. m.*, pasa suavemente hasta cuando llega el verdadero interés por el arte y concretamente por el dibujo, el grabado y la pintura. Durante varios años dibujé y pinté en diferentes técnicas los paisajes montañosos y las cascadas de los Andes. En mil novecientos ochenta y seis, a los treinta y cinco años de mi vida, me vine a París como dejado llevar por las aguas de un río. Esta ciudad y todo lo suyo me liberaron de una especie de compromiso que paulatinamente yo había adquirido con el paisaje y no volví a bailar (o muy raras veces). Ese apego que yo traía por el paisaje me obligó a frecuentar los jardines y pinté cielos, manantiales y fuentes, árboles y alamedas. Pero el espacio en que vivo y la vida vivida lentamente me han permitido gozar estéticamente de las frutas y las verduras que me alimentan a diario y que dispongo en cierto orden en el aparador de mi cocina. Ahora dibujo y pinto las frutas y las verduras que vienen del mercado de la ciudad, me gusta disponerlas con un orden determinado para que me hablen de lo sano cuando el mundo está enfermo, y oponer resistencia al amasijo, al torbellino humano que actualmente se desplaza sin cesar sobre la tierra; me gustan los colores fuertes de las frutas y así me gusta pintarlos; me gusta el equilibrio por escaso. La limpieza porque casi todo está sucio, los colores netos porque el pardo está de moda y la cordialidad porque mucha gente se ablanda en el odio.



Atribución–No comercial–Sin Derivar.

Está permitido descargar y compartir esta obra siempre que se reconozca su autoría. Está prohibido mezclarla, transformarla o crear nuevo material a partir de ella. Está prohibido su uso con fines comerciales.



**Imprenta
Universidad de Antioquia**

Teléfono: (574) 219 53 30. Telefax: (574) 219 50 13
Correo electrónico: imprenta@udea.edu.co



**Imprenta
Universidad de Antioquia**

Manos expertas en su trabajo

• revistas • libros • plegables • afiches • volantes • carpetas • tarjetas • portafolios •

Ciudad Universitaria: Calle 67 N.º 53-108

Bloque 28, primer piso. Teléfono: (57-4) 219 53 30

Telefax: (57-4) 219 50 13

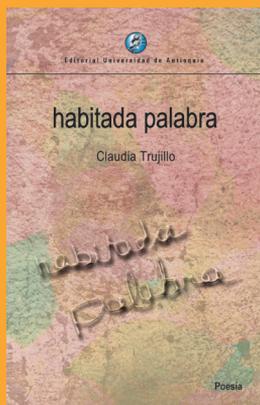
Correo electrónico: imprenta@udea.edu.co

Medellín, Colombia





Editorial Universidad de Antioquia®



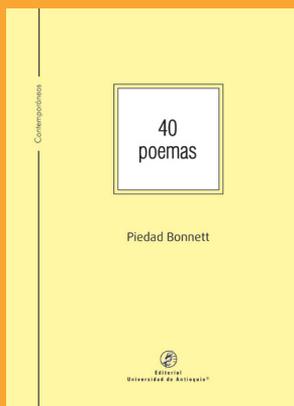
Habitada palabra

Claudia Trujillo



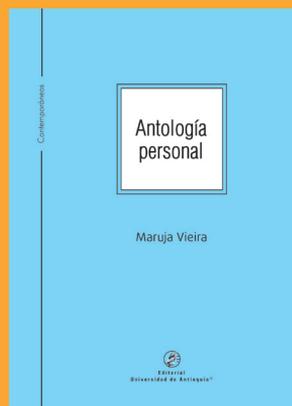
La distracción

Javier Naranjo



40 poemas

Piedad Bonnett



Antología personal

Maruja Vieira



LibreRía
Universidad de Antioquia

Edificio de Extensión, primer piso
Calle 70 N.º 52-72
Teléfono: (57-4) 219 80 12
Medellín, Colombia
Correo: libreria@udea.edu.co