

Padre Matria (Mi enemigo el ícono)

Luis Camnitzer
(State University of New York — SUNY,
New York, Estados Unidos da América)

RESUMEN — Padre Matria (Mi enemigo el ícono) — El texto aborda, por la óptica de los estudios decoloniales, la transformación, por el arte, del ícono lingüístico "madre patria" – que se refiere a España en relación a los países colonizados por los españoles. Considerando que el lenguaje siempre sirve al colonizador, el texto muestra que ese término disimula la situación política de sumisión del colonizado, al resaltar un aspecto positivo, es decir, un lugar acogedor para donde siempre se puede retornar. En "Padre Matria", en un juego de palabras, el ícono "madre patria" es desconstruido, desnudando la metáfora original y eliminando la hipocresía de la benevolencia del colonizador. El texto refleja sobre la transformación de un ícono en unidad cultural: ¿qué hace un objeto ser arte? Afirma que el consumo acrítico de íconos y memes pasivos es una puerta abierta a los procesos de colonización. Al contrario, como en "Padre Matria", estrategias de sincretismo, cambios de contextos, atribución de nuevos significados y la interactividad con memorias contemporáneas son algunos de los pasos que forman parte de la historia de la resistencia anticolonial. Y eso debe estar en la educación artística en las escuelas.

PALABRAS CLAVE

Padre Matria. Ícono. Meme. Arte y meme activo.

RESUMO — Padre Matria (Meu inimigo, o ícone) — O artigo aborda, pela perspectiva dos estudos decoloniais, a transformação, pela arte, do ícone linguístico "madre patria" – que se refere à Espanha em relação aos países colonizados pelos espanhóis. Considerando que a linguagem sempre serve ao colonizador, o texto mostra que esse termo dissimula a situação política de submissão do colonizado, ao ressaltar um aspecto positivo, qual seja, um lugar acolhedor para onde sempre se pode retornar. Em "Padre Matria", num jogo de palavras, o ícone "madre patria" é desconstruído, desnudando a metáfora original e eliminando a hipocrisia da benevolência do colonizador. O texto reflete sobre a transformação de um ícone em unidade cultural: o que faz um objeto ser arte? Afirma que o consumo acrítico de ícones e memes passivos é uma porta aberta aos processos de colonização. Ao contrário, como em "Padre Matria", estratégias de sincretismo, mudanças de contextos, atribuição de novos significados às coisas e a interatividade com memes contemporâneos são alguns dos passos que fazem parte da história da resistência anticolonial. E isso deve estar no ensino da arte nas escolas.

PALAVRAS-CHAVE

Padre Matria. Ícone. Meme. Arte e meme ativo.

Como artista uno sueña con crear obras inolvidables que lleguen a pasar al acervo cultural colectivo y adquieran la estatura y respeto de un ícono. La Mona Lisa es probablemente la ilustración más típica de esta aspiración, algo que se refleja en el valor por el cual está asegurado. El dato conocido es de 1962 cuando viajó a Estados Unidos. El cuadro fue asegurado en 100 millones de dólares. De acuerdo a Wikipedia, esa suma ajustada para 2017 sería de 810 millones de dólares. Pero,

paradójicamente, en lugar de aumentar el poder de activación, la calidad de ícono se transfirió al valor monetario y así se oscureció el real valor artístico. Hoy se celebra lo bien pintado que está y la sonrisa misteriosa, pero su efecto cultural es nulo o dudoso. La Mona Lisa se ha convertido primero en un ícono (en diferencia al símbolo, donde el significado tiende a coincidir con el significador) y segundo a lo que fuera el sentido original de la palabra meme. El meme es una unidad cultural estática que no es cuestionada, pero que durante su circulación es capaz de afectar a la cultura colectiva.

El significado de meme fue cambiando con el tiempo y hoy, gracias a la Internet, es su parte dinámica e interactiva que generalmente sirve para hacer intervenciones humorísticas, la que tomó predominancia. Podemos así hablar de memes pasivos que se van internalizando, y de memes activos que sirven para introducir cambios con la energía del consumidor. La Mona Lisa es un ejemplo de meme-icónico y estático, una especie de híbrido entre ícono y meme pasivo. La obra L.H.O.O.Q., de Marcel Duchamp, en donde dibujó un bigote sobre una reproducción de la Mona Lisa, es un precedente del meme activo contemporáneo.

El término meme fue introducido en 1976 por el biólogo británico Richard Dawkins y se refiere concretamente a una unidad cultural portadora de una idea que es capaz de reproducirse en la mentalidad colectiva gracias a individuos que actúan como replicadores. Daniel Dennett amplía el concepto para incluir todas las palabras. Las cuales según él condicionan toda la cultura y a su vez van influyendo en nuestra biología. El análogo biológico del meme como unidad sería el gene. El meme, a pesar de su impacto, en ese sentido es nada más que un vehículo de reproducción y popularización, y en teoría no es un definidor del contenido que porta ni de su calidad. Triunfa instalándose en el consenso colectivo hasta convertirse en incuestionable.

Los memes de hoy, en su versión activa, circulan en forma viral por los medios sociales, son divertidos, efímeros y democráticos que permiten continuas alteraciones anónimas. Ese meme de hoy en cierto modo es un anti-meme del meme original de Dawkins. El acento ya no está en el ícono original sino en su transformación. Un ejemplo reciente es la imagen de la restauración del *Ecce Homo* en Borja, España,

por Cecilia Giménez. La restauración fue tan torpe que se convirtió en un nuevo ícono gracias a su memetización al mimetizarse con otros íconos, como por ejemplo la imagen de Che Guevara.

Lo que podemos llamar “meme-ícono” pasivo implica no solamente la circulación cultural sino también el consumo cultural. Y en su calidad de vehículo portador dirigido a la aceptación, el meme de Dawkins es potencialmente un agente colonizador, mientras que el meme activo contemporáneo en los medios sociales acentúa el acto de transformación y puede llegar a ser un lugar de resistencia. Al revés, y aun sin la palabra, se puede decir que la colonización aspiraba a crear meme-íconos, es decir, lograr la internalización incuestionada de ideas y valores dentro de un consenso colectivo. Esto es algo que quiero discutir aquí porque me parece que aclara ciertos dilemas que enfrentamos tanto los artistas como los educadores. Estos dilemas se refieren a las definiciones del rol que juega el arte en la adquisición del conocimiento y, al mismo tiempo, también al papel que juega o puede jugar el arte en la educación en general.

Pienso entonces que hay diferenciar entre el ícono o la parte icónica del meme y lo que se considera una obra de arte. Ambas condiciones parecen contradictorias entre sí y tendientes a su mutua destrucción. El ícono es estático y la obra de arte que logra mantener su vigencia activadora es dinámica. Esa oposición no es solamente algo que se manifiesta en las artes visuales sino que sucede en todos los campos culturales. Revela además cómo estamos trabajando en dos direcciones opuestas. Por un lado queremos crear una imagen memorable que defina nuestra jerarquía como artistas o autores de contribuciones culturales importantes. En una degeneración narcisista, en última instancia es el artista quien quiere convertirse en ícono, más que su propia obra. El arte es un vehículo para hacerlo. Por otro lado queremos ser activadores culturales en donde no importa la autoría sino el efecto que se produce en el imaginario colectivo. En esa tarea la Mona Lisa, al convertirse en ícono, murió hace tiempo. La vandalización hecha por Duchamp sigue viva como acto, pero gracias al mercado también se está convirtiendo en ícono, aun si esto sucede dentro de un público relativamente reducido. Los límites entre el meme de Dawkins y

el meme del Internet son borrosos y ambas cualidades pueden coexistir en la misma imagen.

Cuando niño y como alumno en la escuela primaria uruguaya, nos obligaban a leer páginas de obras literarias españolas en voz alta con pronunciación castiza. Era una afectación extraña pero que en la época nadie lo notaba o pensaba en desafiar, porque de hecho la integración obra española/pronunciación castiza había llegado a ser un meme pasivo internalizado. Más tarde, teníamos que Shakespeare se pronunciaba “shäkspir” y no sha-kes-pea-re (aunque como broma decíamos que se escribía shakespeare y se pronunciaba Schopenhauer, una especie de meme activo ya que cundió en mi generación). Pero Victor Hugo dejó de ser Hügó, Karl Marx era Carlos Marx mientras que Kafka nunca pasó a ser Francisco, y Paul Klee frecuentemente terminaba (y todavía termina) en Pol Klí, algo que ni siquiera los anglos se animan a decir. Son inconsistencias que surgen gracias a que los consensos populares no se rigen por una lógica sino por una eficiencia de comunicación. Hay una porosidad que derrota a los dogmáticos de la lengua. Es una porosidad que al entrar en el campo del meme pasivo, abre la puerta al colonialismo por medio de anglicismos y cosas parecidas. Pero que, cuando se limita a los nombres y a las palabras, no permite percibir que la colonización está en la aceptación de los conceptos y no en la aceptación de la nomenclatura. Se necesita entonces un análisis conceptual de los nombres para ver cuando dejan de ser tales y se convierten en algo similar a los íconos, y cuando pueden ser intervenidos como memes.

En mi misma época infantil de la lectura castiza funcionaba otro meme pasivo. Se hablaba de España como la “madre patria”. Aquí las palabras eran claras y no importaba la pronunciación empleada. Se trataba de supeditar la colonia al centro que la creó. Lo interesante es que “madre patria” todavía se utiliza en el día de hoy, y no solamente en español. Es, de hecho, un ícono que incluye una benevolencia que tapa la sangre que ayudó a crear el concepto y que esconde una bisexualidad inesperada. Por un lado es “madre” y simultáneamente se aplica al padre que le da forma al patriarcado y, con ella, también a la nacionalidad. En algún momento esto me hizo decidir que la madre patria era un ser hermafrodita, una idea seguramente no

compartida por quienquiera inventó el término, pero que fue un paso no muy exitoso hacia un nuevo meme.

Antonio de Nebrija, el filósofo y gramático del siglo XV, en su tratado sobre la lengua castellana observó que el lenguaje siempre es socio del imperio.¹ Nebrija creía en la necesidad de establecer la dominación política por medio de la imposición del idioma hegemónico. Coherentemente con esto, la política colonial española se dedicó a eliminar los idiomas locales, o a relegarlos a un segundo plano. Se estima que la conquista española borró alrededor de 400 idiomas indígenas, y que el español junto con el catolicismo como “primera religión” destruyó el caudal de conocimiento que había servido de base y creado esos idiomas. Con el consecuente cambio de los paradigmas utilizados para pensar y la imposición de íconos religiosos se fue instituyendo el orden hegemónico. Nebrija, interesado en la gramática y en la sobrevivencia del castellano, se limitó al empleo del idioma en una forma casi mecánica. No llegó a especificar el contenido ideológico de las metáforas y la fuerza de sus imágenes para darle forma al imaginario colectivo, ni pensó en el poder de los íconos tanto lingüísticos como visuales.

Dada la ausencia de cuestionamiento, muy recientemente decidí mirar con más atención este asunto de la “madre patria”. Quise ver que pasa si el ícono lingüístico es tratado como un meme dinámico y transpongo letras para convertirlo en “padre patria”. Matria es una palabra que solamente existe como un neologismo feminista y que todavía no ha logrado imponerse. El diccionario del programa Word, que es el que utilizo para escribir en la computadora, empedernido, no me acepta la palabra y me vuelve a sugerir patria o, a lo sumo, me permite utilizar “matriz”. Esto ya revela algo en términos conceptuales y nos obliga a preguntar ¿por qué existe “patria” y no existe “matria” en el lenguaje cotidiano? Pero hay más. En el “madre patria” la situación política es suavizada. La madre es una imagen tierna, protectora y acogedora. La

¹ Fernando Báez, *A Universal History of the Destruction of Books* (New York: Atlas & Co., 2008), 126. Como consejero Isabel la Católica, Nebrija le citó al obispo de Ávila quien había advertido advirtió que la Corte pronto iba a tener que regir sobre una cantidad de bárbaros que iban a necesitar no solamente las leyes del victorioso sino también su idioma.

patria, incólume, así viene endulzada, y en el paquete se disimula o pierde su agresión. Las palabras adquieren un aspecto positivo, indican que uno siempre puede “volver” (aun si nunca se estuvo allí) para buscar, en ese lugar mítico, la alimentación que no se recibe en el lugar real en que uno está viviendo. Es ese lugar en donde se sufre la interferencia patriarcal.

En el giro de “Padre Matria” esa interferencia se hace más visible y la metáfora original se desnuda. La matria pasa a ser el lugar colonizado y el padre es el colonizador que la penetra, posee y transforma. La distribución del poder no cambia pero se hace más transparente. Se elimina la hipocresía de la benevolencia, y esto permite tomar una posición in-afectada por los mitos para permitir una posición activa. Se aclara cómo, en términos de las intenciones de posesión, el “matrimonio” se refiere a la “micro” relación con la mujer, mientras que el “patrimonio” se refiere a una relación “macro” con todo lo que pertenece a la identidad nacional. Pero mientras que la madre patria es un ícono y la “padre matria” lo desconstruye, Padre Matria no llega a ser una unidad cultural. O por lo menos no lo es todavía. Es aquí donde yo puedo entrar a funcionar como artista.

Como artista tengo que decidir entonces si quiero empujar esto hasta que se convierta en una obra de arte, en un ícono, o en ambas cosas a la vez. Si logro ambas cosas estaríamos frente a un acto del tipo de Duchamp. Con el bigote Duchamp nos pone en presencia de una obra icónica en donde, emulando a la Mona Lisa original, la idea de ícono desplaza su condición de arte para luego lograrla por su propia presencia. La movida perversa de Duchamp fue que luego hizo su Mona Lisa “afeitada”. Al memeficar activamente a su propia obra afirmó La Mona Lisa con bigote como ícono, y la Mona Lisa original terminó siendo el meme.

De acuerdo a cómo están las cosas en el arte de hoy, yo podría hacer un gran cartel luminoso con el texto “Padre Matria” y declararlo “obra de arte”. Incluso sería posible que alguien me la compre. Por lo tanto prefiero no descartar hacerla y la mercantiliarla. Pero si esa obra es arte o no es bastante discutible, y la discusión de esto no es del todo banal.

La polémica más básica es la que se puede establecer entre alguien a quien le gustan los paisajes parisinos kitsch en discusión con alguien que dogmáticamente defiende el arte textual-conceptualista o la necesidad un arte con declaración política. Es una discusión muy básica porque los argumentos de ambas partes se limitan a defender y discutir desde el punto de vista del resultado, pero sin llegar a tratar la esencia del tema. Ambas partes están aprisionadas en sus preconceptos y sus gustos personales tal como son definidos por el producto. Para uno Padre Matria no es reconocible como un paisaje y por lo tanto no es arte. Para el otro Padre Matria encaja en la tradición de arte conceptualista que utiliza textos y por lo tanto, sí, es arte. Pero ni uno ni otro se da cuenta que discrepancias se basan en la forma de la obra y en el contexto en el cual se exhibe.

En una obra de arte la forma es *reconocible*, es decir ya conocida de antes, y conocida otra vez. En cuanto al contexto, éste es uno de los muchos formatos que adopta la nomenclatura en relación al entorno en el cual se presenta. Un mismo objeto en la calle puede ser basura, pero, puesto sobre una base en un museo es arte. Tendemos entonces a aceptar al arte dependiendo, no de lo que pueda definirlo como tal, sino en función del acto de nombrarlo. De una u otra forma alguien nos dice que es arte y nosotros lo aceptamos o lo rechazamos.

Para el conceptualista el defensor de los paisajes automáticamente se convierte en un ignorante. El defensor del conceptualismo, en cambio, automáticamente se convierte en un entendido. Pero ni uno ni otro se preocupa por averiguar quien es el que le puso el nombre “arte” al objeto, o quien facilitó el contexto para que se lea como tal, por qué lo hizo, y a quien le sirve que lo haya hecho. Estamos entonces en una discusión basada en la aceptación internalizada similar a la aceptación icónica y a la falta de cuestionamiento presente en el “madre patria”.

Pero una discusión más compleja del tema nos dice que en ambos casos estamos sujetos a un proceso de colonización. Hay un control en la replicación de íconos utilizados como memes pasivos. En ese sentido la colonización no es solamente una relación que existe entre un imperio y su colonia para fijar sus

conceptos. Es también algo que se establece internamente, entre las clases sociales, entre maestros y estudiantes, en el deseo de lo que es caro contra lo que es barato, entre la posesión y la ausencia de poder.

El colonizado entonces se puede definir como alguien que tiende a aceptar mudamente la distribución de poder, sus símbolos y sus íconos. La educación colonizadora se esfuerza en mantener esta aceptación sumisa. Al enfocarse en obras puntuales y la artesanía que las produce, tanto cuando se trata de arte como con otras disciplinas en donde se enfatizan los datos discretos y la repetición en su procesamiento, se ignora la relación que tanto la obra como el dato puedan tener con el conocimiento.

Volviendo a mi Padre Matria tenemos entonces que si éste puede o no llegar a ser una obra de arte no depende de las palabras, aun si toma la forma de ellas. Hay gente que exige que para ser arte la obra tiene que ser bella, pero Padre Matria no es ni bella ni fea. Personalmente, yo creo que lo importante, es el tipo de relación que la obra tiene con la ignorancia: cuanto revela de nuevo en el campo de lo conocido, y cuanto nos equipa para articular lo que no conocemos. La erudición, normalmente considerada como algo positivo, aquí nos puede limitar en la exploración de la ignorancia. Y la ignorancia no puede ser vista como algo negativo sino como el campo abierto que justifica la necesidad del arte como un instrumento para explorarlo. Es solamente entonces que el arte nos sirve para *descolonizar* en lugar de colonizar.

Desde ese punto de vista tengo que reconocer que el valor artístico del Padre Matria es muy limitado. Lo único que hacen estas palabras es llevarnos a repensar y reordenar algo ya conocido, pero no mucho más que eso. Si puede llegar a ser un ícono, un meme o nada, es una pregunta que todavía no tiene respuesta. Ciertamente mi discusión aquí puede ayudar un poco a que se haga memorable, como lo podría hacer cualquier campaña publicitaria. Pero el problema es que si se convierte en un ícono se lo aceptará sin cuestionamiento y por lo tanto su función de cuestionar se destruye aun más. Perderá incluso su capacidad de reordenar lo ya conocido.

Junto con la especulación sobre si esto es una obra de arte, un ícono y/o un meme, también tenemos el tema de la autoría: en qué medida en todo esto el autor es importante o tan fundamental como se nos hace creer en nuestra sociedad. Así como Dawkins seguramente está muy orgulloso que la palabra “meme” se impuso en el conocimiento general y que se le conozca como autor, mi ego probablemente se sentiría muy halagado si Padre Matria se impusiera y se recordara mi nombre. Pero no es ni la autoría ni el halago lo que le da o quita importancia al término, y no importa si lo logra como obra de arte icónica o como meme.

Como es lógico, fui a consultar Google para ver si alguien me había ganado en la creación del término. El resultado fue ambiguo. Un cineasta argentino llamado Amílcar Otero lo utilizó como título para una película documental en el mismo año que escribí este texto. Si uno precedió al otro lo fue por muy poco tiempo. Esto, por lo tanto señala por un lado que la originalidad y la autoría no tienen mayor importancia, y por otro, en caso de todavía creer en su importancia, que el honor tendría que ser compartido. Pero, si Padre Matria lograra ser un ícono, con el tiempo la autoría pierde importancia a menos que haya una maquinaria o un mercado interesado en mantener su historia.

Hay muchas obras de arte consideradas icónicas en donde su relación activa con la ignorancia se anula, o sea donde la obra ya no permite aprender. Cuando hablamos de íconos artísticos, en una movida típicamente hegemónica tendemos a aceptar la obra no solamente como un ícono sino como un logro cultural universal. El poder colonizador queda oculto en esa palabra. Lo “universal” en este tema es algo muy limitado. Lo universal no incluye a las tribus amazónicas, a la casta de parias en la India, o a los habitantes de las favelas. El concepto de universal es en realidad una maniobra colonizadora. Pero si dentro de ella desbrozamos las partes que corresponden al ícono, al meme y a lo que sucede artísticamente, esa función colonizadora se hace aparente dentro de esa falsa homogeneidad cultural. Dentro de una sociedad que dice creer en el individualismo competitivo, la función de la autoría artística entonces, lo mismo que en las marcas comerciales, es contribuir a la parte de creación y difusión de un ícono, pero no a su parte artística. El concepto de ícono

hasta cierto punto trata de integrar al autor dentro del ícono, pero sirve también para ocultar el proceso de venta en lo que se refiere a lo comercial o su función de colonización cultural.

En cuanto a la Mona Lisa, es debatible si hoy el cuadro necesita el aditamento de Leonardo como autor o no. Por la parte artística la autoría de Leonardo es anecdótica e incidental. La obra ha sido promovida lo suficientemente como para que no importe quien la hizo. Para funcionar como ícono y como meme, el mito extendido de Leonardo ayudó a fijar la obra, por lo menos dentro del colectivo occidental alfabetizado que le sirve como mercado cultural. Allí la Mona Lisa siempre vino acompañada por Leonardo, a tal punto que el Da Vinci no era necesario. Pero hoy en día esa es una relación que se ha ido deteriorando. Consultando a Google de Brasil, Leonardo aparece primero como nombre de un helicóptero que Portugal piensa comprar para su fuerza aérea. Luego inmediatamente y un par de veces, está Leonardo Di Caprio. Con Da Vinci como apellido recién aparece en cuarto lugar, para luego perderse, a menos que se le agregue el Da Vinci en el inicio de una nueva búsqueda.

Cuando Marcel Duchamp tomó una reproducción de la Mona Lisa y le dibujó un bigote, atacó la parte del ícono en su función memética, no en su función artística, y reordenó lo ya conocido. Su proceso, un vandalismo revelador, fue similar al que yo hice (o hicimos en equipo con el cineasta Otero) al presentar Padre Matria. Bien analizado el acto de Duchamp, gracias a su prestigio, se convirtió en un nuevo meme e ícono, ya que desde el punto de vista artístico la contribución fue mínima. La importancia de discutir la relación entre ícono, meme y arte, de analizarlos separadamente, es porque el meme puede ser utilizado como un vehículo para la colonización, mientras que la calidad de “obra de arte” no tiene porque ser colonizadora.

Todas estas cosas no tienen mucho que ver con que cosa es, o que función tiene, el arte. Una de las definiciones del arte, desde la época de Kant en el siglo XVIII, es justamente que no tiene una función, si es que definimos función como una

aplicabilidad práctica. Por un lado esto permite confundir arte con belleza, algo que tampoco sirve para nada práctico y que reduce las posibilidades expresivas de la obra. Pero por otro, en una cultura que crecientemente está definida por la instrumentalización financiera, la definición de función ha cambiado mucho. Hoy la función del arte es la muy concreta de generar dinero. Esto a su vez generó la contrapartida, la que define la función como práctica social y activación política. Ambas son condiciones que están adjuntas a la obra y que no son imprescindibles para definirla. Y al contrario, muchas veces la empobrecen al tratar de convertirla en íconos meméticos. La posición financista quiere esto porque aumenta el precio de la obra. La posición de práctica social quiere el meme-ícono porque es una forma de cambiar e internalizar una conciencia política. Ambas terminan convirtiendo el acto artístico en algo estático y sin posibilidad de establecer una distancia crítica. Esto no significa que ambas están erradas, sino que las metas son incompletas. En ambas posiciones está el peligro de no respetar la función dinámica de activación que se supone que desarrolla el arte bien entendido y en el meme activo.

Pero en el fondo hay que admitir que no sabemos qué cosa exactamente define al arte. No sabemos describir objetivamente como se diferencia una obra de arte de una obra que no llega a serlo. Esa falta de precisión no es solamente un privilegio propio de los que no hacen arte o tienen una relación superficial con él, sino que es algo también compartido y explotado por los artistas. El detalle, por más frustrante que parezca, tiene su importancia. En lugar de definir lo que posiblemente sabemos sobre el arte y con ello condenarnos a repetirlo indefinidamente, es la incertidumbre la que nos permite investigar lo que no sabemos y encontrar nuevas opciones. Esa incertidumbre tiene consecuencias negativas y positivas. Por un lado hay artistas que le tienen miedo, quieren la seguridad y recurren a fórmulas aceptadas para repetirlas. Por otro hay artistas que en su búsqueda creen que están haciendo arte pero no ven que los resultados son nada más que pasos incompletos en una búsqueda fallida. Y finalmente están aquellos que desembarcan en la ignorancia verdadera, esa que hay que explorar, y logran rescatar zonas que enriquecen lo poco que ya conocemos.

Esta situación nos enfrenta a dos cosas. La primera es que aunque el artista piensa que está logrando lo que se propone, en última instancia no sabe si realmente está haciendo arte o solamente algo que se le parece. Tampoco sabemos que pretendía Leonardo, mas allá de satisfacer a su cliente. Posiblemente trató de descubrir algo que no sabía con el propósito de administrar su ignorancia, pero seguramente no pensó en crear un ícono o un meme. Es el imaginario colectivo el que decide estas cosas para incorporar o no esa producción al acervo cultural. Y allí luego están las leyes de derecho de autor que protegen al artista pero frenan la internalización del ícono al castigar la posibilidad de interactividad implícita en la nueva interpretación del meme.

La segunda cosa es que nuestra posición como artistas frente a la ignorancia — discrepando con la posición convencional — no es negativa sino positiva. El ignorante para nosotros, (claro, siempre que hablemos de nosotros y no de los demás), no es alguien que está fallado y tiene que ir a la escuela para corregirse y poder ser aceptado por la sociedad tal cual fue construida por otros. El ignorante es un explorador que se atreve a entrar en zonas aun no visitadas y dentro de las cuales puede especular sobre cómo articularlas para crear nuevos sistemas de orden. El poder notable del artista es que puede trasladar lo ya conocido al campo de la ignorancia. Allí puede desarticularlo y re-articularlo antes de reintroducirlo al campo de lo conocido. Este es un proceso altamente dinámico, y la obra de arte perdura en la medida que este dinamismo sobrevive. El consumo, la calidad de ícono, la conversión en ícono o meme-ícono, son todos mecanismos que frenan ese dinamismo y por lo tanto permiten la entrada libre a los procesos de colonización. Las estrategias del sincretismo, los cambios de contexto, la atribución de nuevos significados a las cosas, y la interactividad con el meme contemporáneo, son algunos de los pasos que forman parte de la historia de la resistencia anti-colonial. Pero la forma más efectiva de resistencia y de descolonización es la incorporación en todas las disciplinas de las metodologías creativas utilizadas en el arte, con los consiguientes cambios en los sistemas educativos.

En un texto de principios de los 1920, René Magritte junto con su amigo Víctor Servranckx escribió que lo que desencadena las emociones estéticas es aquello que se opone a las leyes a las que se tiene que someter el cuerpo. Esas leyes son las creadas por el que piensa, y solamente tienen como fin el probar su propia existencia, o sea algo que ya es conocido. En cambio, las emociones estéticas solamente existen en la imaginación y, para descubrirlas, los métodos de la búsqueda de acuerdo a Magritte, son muy distintos a los empleados por los buscadores de oro. Los que buscan oro saben que es lo que están buscando. Aquí, en cambio, lo que se necesita es “crear lo que estamos buscando”, y es el artista quien tiene la aptitud natural para hacerlo.² En la década del veinte las creencias pertinentes al arte eran bastante distintas a las que tenemos hoy, pero esa libertad de crear lo que se está buscando nos presenta un paradigma que es tanto artístico como pedagógico, a tal punto que un campo no se puede separar del otro.

Claro que si lo miramos desde el punto de vista tradicional esto solamente significa que el artista es quien posee o tiene el derecho a la imaginación. No queda muy claro por qué el artista sí y los demás no. Tampoco queda claro quien creó el monopolio que afirma esta separación. Pero sí está claro que la división se produce en base al mérito atribuido a la producción que proviene de esa imaginación y que no se considera que proviene del acto de búsqueda al enfrentar la ignorancia. Es esto lo que nos hace creer que el arte es un medio de producción en lugar de ser un agente de cambio cultural. Y es también esto lo que nos hace creer en el triunfo personal en lugar del mejoramiento social colectivo.

La división por lo tanto refleja la lucha entre el ícono y el arte, como también la organización de nuestra sociedad en productores y consumidores y la fragmentación del conocimiento en disciplinas separadas.

Claro que esto no es tan blanco y negro. Obviamente los productores también consumen y los consumidores producen. Pero en general estas actividades se

² MAGRITTE, René. El Arte Puro: Defensa de la estética. *Escritos*. Madrid: Editorial Síntesis, 2003. p.13.

desarrollan en campos distintos, y eso es causa y consecuencia de la fragmentación del conocimiento en disciplinas separadas. Esto lleva a que la enseñanza se dedique a entrenar a la gente en lugar de educarla, y a subrayar la adquisición de conocimientos ya existentes en lugar de buscar conocimientos nuevos. Lleva a la minimización de las posibilidades de crítica facilitadas por la habilidad de acceder a la información, de hacer conexiones y articularla, en lugar de memorizar esa información.

La importancia entonces está en la flexibilidad de conectar datos e ideas y crear configuraciones apropiadas. Mientras éstas son actividades bien desarrolladas en la creación artística, todavía no se han hecho centrales en la pedagogía. En algún momento serán aceptados. Son parte de la metodología educativa, no del contenido, y solamente requieren un cambio de actitud por parte del enseñante. Es el acceso a la información lo que es un tema más complicado. En nuestras sociedades la información no circula libremente. Tiene dueño y tiene precio. El flujo tiende a ser mono-direccional y como tal continúa sirviendo como un instrumento colonizador ya que sigue las viejas leyes de metrópolis/colonia y más localmente, de monopolio de prensa y de medios al consumidor. Lo que es llamado libertad de prensa se limita a la posibilidad de expresión de los pocos que poseen los medios de información. Y cuando las opiniones se desvían de los intereses del poder surge la censura y la campaña organizada de las noticias falsas que se repiten hasta que son aceptadas como memes pasivos y verdaderas. Las ideas esclarecidas se prohíben para beneficio del obscurantismo opresor y represivo. Mientras que este proceso es bastante transparente en lo local, lo es menos cuando se construye un canon de valores al que no se tiene el derecho de cuestionar y que termina como dogma, ya sea religioso, político o cultural.

El mundo de la educación se somete a esto cuando se dedica exclusivamente al campo de lo ya conocido y, dentro de éste, al fragmento de lo conveniente. Se somete cuando se organiza en beneficio de un mercado laboral que sirve a los empleadores y no a los empleados. Esta educación distorsionada sirve como una pre-entrevista que simplifica el proceso de identificación de futuros buenos empleados, preferentemente dóciles. Y la información que se utiliza en esta educación también

está controlada por el lucro, por el meme pasivo del triunfo personal y por el ícono de la nación-estado.

Mientras tanto, las disciplinas que potencialmente tratan de la especulación abierta y del uso de una imaginación libre, comúnmente agrupadas en el campo llamado Humanidades, van siendo eliminadas del currículo en la mayoría de las instituciones educativas del mundo. Es el impacto de lo que se llama STEM en la sigla inglesa para ciencia, tecnología, ingeniería y matemáticas, y que favorece a las disciplinas instrumentalizables y “objetivas” en oposición a las teóricas y las artísticas. Por un lado estas últimas son actividades clasificadas subversivas porque son capaces de reflejar opiniones, y por otro como pérdida de tiempo porque se las supone pertenecientes al ocio.

Un poco inesperadamente, esto nos vuelve a llevar a los temas de “madre patria” y “padre patria”, porque la retórica que acompaña al viraje hacia STEM siempre viene con argumentos basados en la necesidad de lograr que la nación-estado a la que uno pertenece compita ventajosamente con los demás países. Países con tradiciones imperialistas como por ejemplo los Estados Unidos y Gran Bretaña, hablan de la necesidad de mantener un liderazgo mundial. No se menciona el bienestar del ciudadano individual, el cual se supondría destinatario primario de la educación.

Aún si la sigla STEM es relativamente reciente (surgió a fines de la década del noventa) la retórica no es nueva. Su ideología apareció con nitidez cuando la Unión Soviética se adelantó a los Estados Unidos en la exploración espacial con el lanzamiento del Sputnik. En 1958, con el honor nacional amenazado, los Estados Unidos comenzaron a promover los estudios de las disciplinas técnicas. En 1962 la educación pasó a ser un tema de defensa nacional y, en una situación considerada de emergencia, el congreso también exigió una declaración de lealtad nacional por parte de los estudiantes aceptados en los nuevos programas. Un poco más de dos décadas más tarde, bajo Ronald Reagan, un nuevo documento declaró que la nación estaba en peligro y que “nuestra preeminencia en el comercio, la industria, la ciencia y la innovación tecnológica, previamente no cuestionada, hoy está siendo superada

por nuestros competidores en todo el mundo.” De hecho esto son verdaderas declaraciones de guerra, y no por dejar de ser militares, son menos agresivas.

Sin darnos mucha cuenta, los temas que surgen de la madre patria y la padre patria se están infiltrando en el proceso educativo. Desde hace unos 300 años, en la cultura occidental, la educación estuvo conectada con el bienestar de la patria y no de la gente. Los niños eran propiedad compartida por el estado y los padres. Fue solamente la pedagogía progresista la que planteó que los niños deberían ser educados para convertirse en dueños de sí mismos. Es esa pedagogía que la mayoría de nosotros admira pero que no logramos imponer y que en algunos lugares incluso está siendo prohibida.

Hoy el propietario real de los niños es el mercado. STEM es solamente uno de los instrumentos para afirmarla, y el estado en esto es un servidor. La dominación imperialista del niño es económica y no militar. Quizás siempre fue así, pero hoy es más visible. En el campo de lo militar el poder depende del comercio de armamentos más que de la producción de cadáveres. Las muertes son nada más que consecuencias incómodas, por lo menos hasta que los restos mortuorios se puedan comercializar correctamente. Pero en el campo del conocimiento el proceso es más insidioso. El problema de STEM no es tanto que subraya las disciplinas cuantitativas. STEM es una amenaza porque que utiliza una nueva versión del concepto de creatividad. Su concepto se limita a lo aplicable y solamente abarca lo que hasta ahora se consideraba que era el ingenio. Pero el ingenio no genera conocimientos nuevos sino que, por medio de la recombinación de los elementos disponibles, amplía y enriquece sus efectos. El ingenio se desarrolla para solucionar problemas conocidos, no para explorar la ignorancia. En términos de conocimiento, el ingenio afirma el estatus-quo. En cambio, la exploración de la ignorancia es subversiva porque cuestiona y abre las puertas a los cambios.

Cuando STEM limita la educación a las disciplinas cuantitativas, aun cuando pregonan maneras interdisciplinarias para estudiarlas, está sirviendo a una educación condicionada por el lucro, ya sea corporativo o nacional. Los resultados de esta

educación indudablemente tienen aspectos prácticos positivos. Pero están dedicados a mejorar el nivel de consumo inmediato sin calcular las consecuencias a largo plazo.

Ya hace varios años que en los Estados Unidos se estableció el premio IgNoble, una parodia de los premios Nobel. Se otorga a proyectos científicos considerados ridículos. Uno de los premios fue dado a un estudio de los diseños de las montañas rusas en los parques de diversiones. El propósito era identificar el mejor diseño ayudar a pasar cálculos renales sin cirugía. Ciertamente el proyecto tiene algo de ridículo si uno lo mira estrictamente desde el punto de vista de la aplicabilidad práctica y científica. Sin embargo, con ello se ignora solamente el papel de la imaginación sino también las posibles aplicaciones que no podrían revelarse sin su uso. El estudio concluyó que las montañas más efectivas eran las que tenían una altura mediana y con mayores movimientos laterales. Aunque suena como un ejercicio de imaginación gratuita y pérdida de tiempo, es un modelo que podría conducir a identificar vibraciones controladas precisamente pasar los cálculos sin cirugía.

En un reportaje a la activista Naomi Klein ésta comentó que “el gran triunfo del neoliberalismo ha sido convencernos de que no hay alternativas”³ Dentro del contexto de todo lo anterior, esto equivale a decir que hemos sido aprisionados en una cárcel construida con íconos. No se nos permite la interactividad memética ni el cuestionamiento. Hemos sufrido la colonización al extremo de no darnos cuenta de la cárcel en la que estamos.

Como artistas y como educadores tenemos entonces dos opciones bastante claras. Una es continuar el proceso y aspirar a la circulación de nuevos íconos que nos permitan lucrar con pequeñas ideas que usurpan el espacio reservado al arte. La otra es resistir luchando por mantener el espacio libre para cuestionar lo conocido, generar nuevos significados y formar ciudadanos creativos interesados en mantener nuestra salud mental, mejorar nuestra sociedad, y asegurar nuestra sobrevivencia y

³ Ángela Precht, El gran triunfo del neoliberalismo ha sido convencernos de que no hay alternativa. La Tercera, Santiago de Chile, 27/11/2017. Disponible en: <<http://culto.latercera.com/2017/11/18/naomi-klein-gran-triunfo-del-neoliberalismo-ha-sido-convencernos-alternativa/>> Accedido em: 05/11/2018.

la del mundo en que vivimos. Para esto el arte tiene que integrarse en la educación y la educación tiene que integrarse en el arte. Para esto, tenemos que tener conciencia del rol que tienen los íconos y dejar de adorarlos. Sugiero aquí entonces que tanto los íconos como el proceso de iconización y de memetización pasiva forman parte de nuestros enemigos. Y que tenemos que combatirlos con una pedagogía que desarrolle la imaginación y se resista a lo que se le opone.

Referencias

BÁEZ, Fernando. *A universal history of the destruction of books*. New York: Atlas & Co., 2008.

MAGRITTE, René. *El Arte Puro: Defensa de la estética*. Escritos. Madrid: Editorial Síntesis, 2003. p. 13-27.

PRECHT, Ángela. El gran triunfo del neoliberalismo ha sido convencernos de que no hay alternativa. *La Tercera*, Santiago de Chile, 27/11/2017. Disponible en: <<http://culto.latercera.com/2017/11/18/naomi-klein-gran-triunfo-del-neoliberalismo-ha-sido-convencernos-alternativa/>> Accedido em: 05/11/2018.

Luis Camnitzer

Nascido na Alemanha (1937) e naturalizado uruguaio, é artista, crítico, curador e professor. Formou-se em arquitetura e escultura no Uruguai e estudou escultura e gravura na Alemanha. É professor emérito da State University of New York College/ Old Westbury (EUA). Desde a década de 1960 participa de numerosas exposições individuais e coletivas na América Latina, Estados Unidos e Europa. Foi curador pedagógico da 6ª Bienal do Mercosul. Trabalhou nas coleções permanentes de museus de Nova York: MoMA, Metropolitan, Whitney, Solomon R. Guggenheim e de museus de Buenos Aires, Houston, Londres, Madri e Zurique. Autor de livros e artigos sobre arte e política, explorando temas como identidade, linguagem, liberdade, ética, tragédia histórica, entre outros.

E-mail: camnitzer1@gmail.com

Curriculum: https://www.southwestern.edu/live/profiles/23803/_ingredients/templates/details/prev.php

Recebido em 12 de fevereiro de 2019

Aceito em 5 de abril de 2019