

PENSAMIENTO CRITICO. Luis Camnitzer Voy a partir de la premisa que necesitamos una distancia crítica para que nuestro pensamiento funcione como queremos que funcione. El problema es que si esto lo pasamos al arte, nos encontramos con una situación bastante complicada porque tenemos que lidiar con dos zonas que hasta cierto punto tratan de anularse mutuamente. Por un lado tenemos que, como artistas, usamos el arte para ventilar cantidad de cosas bastante íntimas y en las cuales estamos totalmente inmersos. Somos unos neuróticos obsesivos y hacemos obras en donde canalizamos esa energía. Tenemos terrores sobrecogedores y tratamos de sobreponernos a ellos o de domarlos. Tenemos angustias y nostalgias que nos aplastan, y tratamos de calmarnos y de satisfacernos. O sea, la crítica desapasionada parece ser casi imposible. Además, el problema aquí es que con alguna suerte todo lo que hacemos en esta zona de actividades será buena terapia. Pero buena terapia no es necesariamente buen arte. Para peor, cuando hacemos arte de este tipo, esta zona terapéutica está reservada al auto-diálogo. No lo quiero llamar “monólogo”, aun si a veces consiste en eso, porque el monólogo no siempre es escuchado, ni siquiera por quien lo hace. En cambio el auto-diálogo sí implica que hay un oyente--que hay un cierto grado de retroalimentación hacia uno mismo. El artista aquí habla y se contesta. Se contesta borrando, ajustando el color, o incluso rompiendo la obra. Pero los criterios que gobiernan esta respuesta, aunque tienen un pequeño principio de distancia crítica, están contaminados por la función terapéutica: el artista se dice a sí mismo: “la obra me sirve o no me sirve para solucionar mis problemas personales”. Si me sirve, la obra está muy bien. Si no me sirve, la hago otra vez, o me olvido y hago otra cosa. Ésta es precisamente la imagen que nos queda del artista romántico del siglo diecinueve. El artista presume que si la obra satisface sus propias necesidades, forzosamente tiene que también satisfacer las necesidades de los demás, y si no es así, mala suerte. La culpa en este caso es del público y nunca del artista, ya que éste se ubicó a si mismo en una posición sagrada. Esta es una posición asombrosamente coherente con la del liberalismo capitalista de la misma época. En el siglo XIX romántico, la misión primaria del individuo (o del país, como ideología colectiva) era cumplir con su destino manifiesto o con su talento y hacer la mayor cantidad de dinero posible sin preocuparse por los demás. Como los demás supuestamente tienen el mismo derecho, si no lo ejercen es por culpa de ellos y no por culpa de uno. Por lo tanto, esos culpables, haraganes e ignorantes, merecen su pobreza, y casi se podría decir que lo que quieren verdaderamente, su misión en la vida, es trabajar para aquel que define su misión como la de triunfar. Esa teoría culminó en la caricatura promocionada por Ronald Reagan a fines del siglo XX. Para peor,

Reagan explicaba además que era bueno que los ricos se hicieran más ricos porque, al final, ese exceso de dinero gotea hacía los niveles sociales más bajos y beneficia a esos mismos pobres que no quieren trabajar para ser ricos por sus propios medios. Y con esto Reagan no hablaba de filantropía--que es una forma de indemnización--sino del destino hipotético de los excesos causados por la explotación en el mercado de la oferta y la demanda. En arte esto equivale a decir que cuanto más neurosis propia cure el artista con su arte, mejor estarán todos los que no son artistas. Lo que probablemente tiene algo de verdad, aunque no en el sentido en que estamos hablando aquí. De cualquier manera, en esta instancia estoy describiendo una posibilidad de satisfacción del artista establecida por la relación que tiene con su obra. Pero esta satisfacción solamente describe una primera zona. Tenemos una segunda zona, y esta es el espacio comunicativo que se abre entre la obra y el espectador. Este campo se conoce generalmente bajo el nombre vago y obvio de “comunicación”. Lo interesante de esta segunda zona es que la función de la obra a partir de este momento ya no es ni la de satisfacer al artista, ni tampoco la de satisfacer al espectador. La función de la obra en esta segunda zona es comunicar algo al espectador. Que esa comunicación sea satisfactoria para el espectador (o desagradable, o molesta, o placentera) no es más que un aspecto secundario y sin mayor importancia. Lo importante es que la obra va a comunicar algo que más o menos se ajusta a una intención vaga o precisa que el autor tiene. Esta intención del artista no es necesariamente equivalente a un programa explícito. Puede ser una intención que, con ciertos peligros, incluso podemos llamar intuitiva. Más adelante volveré a discutir algunos aspectos de esa “intención”. Por el momento me limitaré a decir que personalmente preferiría que la palabra “intuición” fuera prohibida en el arte. No el acto de intuir, pero sí la palabra. El uso del término, más veces que no, sirve para justificar la pereza que nos separa de la explicación. Pero no puedo negar que la intención puede estar definida intuitivamente. Intuitiva o racional, 2

lo verdaderamente importante es que exista una escala de evaluación que permita decidir si la obra va por buen camino. La existencia y comprensión de esta escala son fundamentales para que la comunicación funcione. Bien o mal, la escala es utilizada tanto por el artista como por el público. En las decisiones relacionadas a la comunicación: por ejemplo si seguir por ahí o no, si corregir esto o aquello, si tratar otra vez pero con una posibilidad distinta, es éste el campo en donde el artista se convierte en el primer consumidor de su obra. El artista es el primer espectador, el primer crítico, y en cierto modo, el primer cliente. Es en este momento en que tiene que ser capaz de quedar fuera de la obra para poder verla: tiene que establecer una distancia crítica. Ya no puede estar en terapia. Todo esto suena a una gran perogrullada, con la salvedad que es muy difícil hacerlo, especialmente en el momento mismo de la producción. Dejando pasar el tiempo, es mucho más fácil establecer una distancia crítica. Mirar la obra de otro, y la creación de la distancia es aun más fácil. Pero mantener la distancia crítica mientras se está trabajando es bastante difícil. La metáfora que encontré más apropiada durante todos estos años es la de estar nadando bajo el agua y simultáneamente estar parado en el borde de la piscina mirándome nadar bajo el agua. Es una especie de desdoblamiento de la personalidad del tipo de estar soñando al mismo tiempo que se sabe que se está soñando y se toman notas sobre el sueño. Pero si tomamos demasiadas notas nos despertamos y no podemos volver al sueño, y si nos quedamos en el sueño no podemos anotar y al final nos olvidamos de todo. La parte racional de todas estas cosas que están en la zona de comunicación es bastante manipuladora. Es por eso que la separación moralista que tendemos a hacer al poner las bellas artes de un lado y la publicidad de otro, es bastante espuria. Ambas actividades son, hasta cierto punto, mercenarias. Y es mejor que nos responsabilicemos de ese aspecto en lugar de ignorarlo. Palabras tales como *composición*, *armonía*, *paleta*, *textura*, no son más que eufemismos para darle un nombre elegante e inofensivo a algunos de los instrumentos usados para manipular al espectador. Son todos recursos que se dirigen a controlar la lectura de la obra de acuerdo a ciertos intereses. O sea que los medios son similares en ambos campos, bellas artes y arte publicitario. Es la naturaleza de los intereses la que determina la ética de la obra. Si sabemos que el cigarrillo mata y eso no nos inhibe de crear un aviso publicitario genial que aumente la venta de cigarrillos, obviamente estamos haciendo algo éticamente criticable. Tanto en el arte publicitario como en las bellas artes el autor sirve a una causa. La causa puede ser comercial, personal, social, o combinación de ellas, no importa. Siempre hay una causa, y es la causa la que determina la ética de la obra, no el campo en el que se opera. Cuando yo era estudiante a mediados de los años cincuenta había mucha gente que creía que la pintura de caballete era inmoral. El

muralismo era considerado como la única forma ética de hacer pintura. Hoy diría que el asunto es al revés, que un mal mural hace mucho más daño que un mal cuadro al óleo y que por lo tanto prefiero que la gente haga cuadritos. Pero en la época se confundía el arte con la propiedad del arte. El cuadro era malo porque podía ser poseído por una persona, la cual por definición era rica, burguesa, elitista y perversa. En cambio el mural es propiedad pública, el público es pobre y proletario y por lo tanto es bueno. Diría entonces que en la época había un segundo tipo de distancia crítica. Era una distancia crítica que permitía separarse de las necesidades individualistas y que al usar la propiedad como criterio, de hecho también aceptaba de alguna manera que la comunicación es un hecho importante. Sin embargo era una distancia mal medida, una distancia que solamente permitía la visión esquemática de las cosas. Como esa distancia venía cargada ideológicamente, uno pensaba de muy buena fe que todas las complejidades quedaban solucionadas, ya que para eso sirven las ideologías. Hay, por lo tanto, dos categorías de distancias críticas, distintas aun si a veces se entrecruzan. Una es la necesaria para la crítica del proceso artístico. La otra funciona en una dimensión social y continúa mucho después de terminada la obra, cosa que no quita que pueda o deba retroalimentar las obras siguientes. Si durante las discusiones sobre si hacer cuadros o murales, la distancia crítica se hubiera medido éticamente en lugar de ideológicamente y habrían aparecido otras cuestiones importantes. Entre ellas por ejemplo: la posibilidad de que el burgués elitista y perverso pueda ser reeducado, o sea que el público de galería tiene tanto derecho a ser el blanco de una buena comunicación como cualquier otro público. Y como ese segmento de la población que va a galerías tiende a tener más poder que el que no va a galerías, sería bastante útil lograr su reeducación.

Otra cosa que se hubiera hecho visible: que el arte de galería posiblemente educa más al artista que al público. El público de galería va con ciertas expectativas fetichistas relacionadas a cierto respeto y sus deseos de posesión del objeto artístico. Como diría Julio Cesar: “Miro, admiro y mío”. La galería explota esto y el artista por lo tanto tiende a querer satisfacer la situación. Pero el que caiga en eso, 3

solamente quiere decir que el artista no supo establecer una distancia crítica con respecto a la “institución galería” para contrarrestar los efectos de esa presión. Finalmente otro ejemplo está dado por el arte público, el cual normalmente tiene una cierta permanencia física y por lo tanto tiene aspectos totalitarios que funcionan independientemente de su mensaje explícito. Si un mural me cuenta que soy o debo ser libre, pero al mismo tiempo me obliga a verlo todos los días aunque no tenga ganas, me está robando libertad a pesar de lo que me está diciendo. Se podría acusar a esta segunda distancia crítica, la revelada por la posesión física del objeto artístico, de ser más sociológica que artística. Se podría afirmar que es solamente la primera distancia crítica la que es importante para el artista, esa que permite decidir si la obra se va desarrollando bien o mal, lo que en el mundo de la industria se tiende a llamar “control de calidad”. La acusación presupone que el artista solo se debiera preocupar por cosas que corresponden a una definición estrecha del arte considerado como una disciplina, y que el artista no tiene una responsabilidad social. Pero desde el momento en que aceptamos que el arte comunica, que el artista está diciendo algo, esa responsabilidad existe. Al decir algo y funcionar en un sistema armado para que al menos un segmento de la población (ya que no toda la población) escuche o registre lo que el artista esté diciendo, estamos actuando dentro de una zona en donde se efectúa una cierta distribución de poder. El artista tiene el poder de decir lo que quiere, y por lo tanto tiene que medir las consecuencias de esa expresión y responsabilizarse de ellas. El público tiene el poder de aceptar o rechazar, o incluso de ignorar, ese mensaje. A niveles más sutiles, el público puede establecer reglas a las que el artista se ve obligado a someterse para poder comunicarse, y el ritual de las galerías y museos con todos sus guardianes intelectuales son justamente un producto de esas reglas. Como todo esto afecta profundamente que es lo que se puede decir y como se dice, no importa si la segunda distancia crítica es calificada como sociológica o artística. Tiene suficiente impacto en el quehacer artístico como para que el artista deba tomarla muy en serio y tenga que incluirla en el quehacer artístico. Es, por lo tanto, una distancia crítica que todavía opera en el día de hoy. Podemos ahora volver a la “intención” del artista y su manifestación en la obra. La intención del artista probablemente sea el primer tema a discutir en todo esto, y probablemente es por donde yo hubiera empezado si no me hubiera metido con el tema de “pensamiento crítico”. Pero no importa. Todo está tan entrelazado que el nudo empieza en el punto preciso por donde uno lo toca. Además la noción de “intención” es otra de esas que vienen cargadas ideológicamente. Presume el libre albedrío, que somos dueños absolutos de nuestras decisiones, y que las desviaciones de nuestras decisiones ideales son pura culpa de unas circunstancias explicables y justificables.

En arte supuestamente uno está en un campo donde ese libre albedrío se manifiesta con libertad máxima. En términos relativos eso es verdad y yo mismo definí el arte para mí mismo como el único “territorio libre” que tengo y el “campo en el que puedo ser omnipotente sin hacer daño al prójimo”. Son lindas explicaciones pero no son del todo ciertas. El ejemplo típico es el del artista que explica su obra con “lo hice porque me gusta y basta”. Aparentemente no hay ningún reglamento que lo limite ni ninguna rendición de cuentas que lo obligue a justificar sus actos. Nadie puede impedir que haga lo que quiero, así que lo hago, y al que no le guste que se joda. Pero hay dos cosas aquí. Una es que si es verdad que la obra no es terapia sino comunicación, hay una rendición de cuentas ya que el público puede reaccionar. Segundo, que el gusto es justamente una de las actividades menos libres que tenemos. No sabemos porque nos gusta algo, o sea que al satisfacer el gusto justamente eliminamos nuestra posibilidad de decidir por nuestra cuenta. Y esa posibilidad de decidir es la señal de libertad. Claro que todavía queda la libertad de decidir si cumplir con nuestro gusto. Pero en general nos gusta algo que nos queda cómodo, algo que conocemos de experiencias previas. Al satisfacer el gusto, por lo tanto, estamos eliminando o minimizando la posibilidad de lo desconocido. El gusto, salvo en los casos muy idiosincrásicos, es un artefacto cultural, o sea colectivo, que termina siendo interiorizado. No hay más que analizar el proceso por el que pasó la minifalda: un choque inicial causado por la ruptura con el pasado y cierta confrontación con el pudor, luego la aceptación escéptica, la victoria total al crear la necesidad de usarla y forzar la sensación de inadecuación si no se usaba, con el mercado saturado se pasó al rechazo usando el argumento que la moda pasó. El gusto fue sustituido con el uso de la fecha y la obsolescencia, para luego abrir las puertas al retorno con el adjetivo “retro”. En cada paso el gusto está operando en toda su autenticidad, sin conciencia de la manipulación efectuada por la moda. En general hablamos de “gustos personales”, de “gustos adquiridos” y de “fabricación de gustos”. Diría que son todos sinónimos y que no representan la libertad. *Gusto*, entonces, es otra palabra que me gustaría prohibir.

Ahora volvamos a la intención. Cuando se plantea el asunto de la intención que uno tiene al hacer una obra o una serie de obras, otra manera de formular esto es preguntarse ¿Cuál es el problema que se 4

quiere resolver? Es prácticamente lo mismo, sólo que al tener que formular las cosas en el formato de un problema, uno necesita un poco más de rigor y de precisión. Esto no significa que se tenga que hablar de matemáticas, “quiero sumar dos más dos” por ejemplo. La formulación en términos de problema puede pasar por toda una gama, desde “sacarme la rabia” hasta “cambiar el mundo” pasando por “expresar la dulzura de las flores”, “copiar la cara de mi tía” o uno de los problemas más interesantes: “lograr la ausencia de problemas”. Este último es un problema fascinante porque exige la presencia constante de la distancia crítica inmediata. El artista tiene que constantemente estar atento para detectar si hay algún problema que potencialmente pueda estar emergiendo durante la producción de la obra. En ese caso tiene que inmediatamente cambiar de rumbo para que no llegue a articularse. En cuanto aparece una armonía, tiene que romperla; en cuanto aparece un mensaje inteligible, tiene que destruirlo; y así sucesivamente. Incluso si llegara a una representación del caos por este camino, tiene que negarlo, porque eso constituye una formulación de un problema. El interés de la ausencia total de problemas como problema es interesante justamente porque es un problema que no tiene solución. A mí me interesa esta forma de plantear las cosas por dos motivos. Uno, porque en cierto modo obliga al artista a rendir cuentas. No creo que el arte pueda ser narcisista y auto-indulgente y creo que el artista tiene una responsabilidad con su público. Esto es aun más así porque el artista tiene la posibilidad de elegir su público. Al exponer en una galería o en la calle, el artista no solamente está eligiendo un espacio, sino al público que verá la obra. Pero admito que esto puede ser una posición personal, incluso auto-indulgente por mi parte. El otro motivo es que no veo por qué la actividad artística deba tener el derecho a una falta de rigor. Si exigimos un cierto rigor de los científicos, no entiendo porque no lo exigimos de los artistas. Cuando son buenos, ambos exploran los límites del conocimiento y tratan de expandirlo. La diferencia entre artistas y científicos puede estar en la metodología que emplean, pero no puede estar en el rigor exigido. Si no, es como decir que el artista tiene el permiso de ser perezoso pero el científico no. Ambos pueden ser perezosos o no, pero esas son características personales. Son características que pueden dañar la cantidad de producción pero que no pueden afectar la calidad. Si la pereza llega a afectar la calidad, ya no es pereza sino falta de rigor. La formulación en términos de problemas nos acerca al científico en cuanto a la demanda del rigor. Con el problema claro podemos juzgar si la obra de arte constituye una buena solución o si le estamos errando. Si por ejemplo la pregunta es cuanto es dos más dos, y sistemáticamente nos da cinco, le estamos errando y lo sabemos. Pero es aquí justamente donde el artista se separa radicalmente del científico. Uno diría que si al científico le da cinco y no sale de

allí, es candidato al suicidio o al cambio de profesión. Pero si al artista dos más dos le da cinco, el artista tiene la libertad de hacer lo que en otras disciplinas se consideraría una trampa. El artista tiene la posibilidad de reformular el problema para que se adapte a la solución. Esta reformulación obviamente no sería una maniobra banal como sería sumar 2.5 más 2.5. Esta sería la trampa que cometería el científico. Pero la reformulación del artista podría ser “molestar al que sabe que dos más dos es cuatro llevándolo al punto de hacerlo dudar”. En este caso se podría decidir que el mejor medio artístico para lograr esto sería una campaña publicitaria nacional que difunda el mensaje $2 + 2 = 5$, sin agregar comentarios. Otra reformulación podría ser “pintar la operación errónea en una forma pictórica tan sublime que el espectador no llegue a registrar que hay un error en la matemática”. O se podría reformular el problema como que se quiere llevar a que el espectador cuente los elementos de la ecuación y no el significado de los cuatro primeros símbolos (2, signo de adición, 2, signo de igual). Solamente el último, el resultado matemático, sería verdadero simultáneamente como signo y como significado. Lo que importa es que al final del ejercicio artístico exista una integración indisoluble entre el problema y la solución. En arte no importa cual surgió primero. No importa si la pregunta generó la respuesta o si la respuesta generó la pregunta. Importa que una vez que están juntas ya no se pueden separar. Este proceso no es propiedad exclusiva del artista y no está completamente vedado al científico. Es un proceso de retroalimentación, y tanto artista como científico, usando una distancia crítica inmediata, siempre escuchan lo que les está diciendo el proceso y las etapas parciales por las que van pasando. La diferencia está solamente en que el control de calidad del científico responde a otras metodologías que el control del artista, y eso permite una flexibilidad mayor en el arte, pero no menos rigor.

Esta descripción debiera eliminar los miedos que muchas veces despiertan las explicaciones. Se dice que si explicamos todo no queda sitio para la creación; que si se puede decir con palabras no hace falta hacer la obra. Estoy totalmente de acuerdo en que la obra de arte, si lo es tal, no puede ser agotada en una 5

explicación. Si la obra no hace más que traducir visualmente un programa explicitado en palabras, estamos en presencia de la ilustración redundante de un texto y por lo tanto de una obra innecesaria. Y la obra de arte tiene que ganarse su propio derecho de piso para existir. Tiene que ser inevitable, axiomática e imprescindible. Que curiosamente son condiciones que también le exigimos a la ciencia. Todas ellas no existen si un texto o programa previo ya lo dice todo. Esto nos lleva a otro tema. Obviamente, la integración perfecta del problema con su solución no es suficiente para determinar que estamos en presencia de una obra de arte. A su manera, la ecuación de $2 + 2 = 4$ es una relación perfecta. En sus propios términos y sin introducir las libertades artísticas que me permití previamente, es una relación inobjetable, pero no llega a ser una obra de arte. Y la razón que no es una obra de arte está en su banalidad, es algo super-sabido, un lugar común que no dice nada y que no nos mueve el piso. En otras palabras, es una buena integración de problema con solución, pero es un problema que no tiene interés. Entonces ya no se trata solamente de tener una intención clara o de formular un problema para encontrar una solución. Eso lo puede hacer cualquiera. Se trata de tener una intención nueva, de formular un problema interesante, de preguntar una pregunta que realmente valga la pena y genere respuestas que sacudan el universo. Un amigo científico una vez me comentó que los premios Nóbel eran otorgados a gente que planteaba preguntas sustanciosas y científicamente revolucionarias, no aquellos que trabajaban laboriosamente en contestarlas. No sé si es cierto, mi amigo era uno de esos que planteaba esas preguntas, pero nunca se sacó el premio y creo que murió un poco amargado en lo que pensó que era su fracaso. Pero en arte tenemos que sí, que el artista hace ambas cosas, plantea una pregunta bárbara y luego se convierte en su propio esclavo (o si es rico, contrata esclavos) para contestarla laboriosamente. Es justamente esa segunda parte la que aprendemos en la escuela de arte. Cuando yo tenía que copiar bustos romanos y naturalezas muertas, la escuela me estaba educando para ser esclavo. Toda escuela que da primacía a la habilidad técnica en lugar de subrayar la formulación y solución de problemas, es una academia que educa para ser esclavos. Es irónico que William Morris en el siglo XIX ya dijera que la esclavitud separa a la gente del arte, y aquí en una escuela de arte aprendíamos a ser esclavos. Quiero ahora discutir brevemente la parte irracional de la creación artística. La pregunta obvia aquí es la de si es posible desarrollar una metodología para producir algo irracional. No tengo una respuesta definitiva a esta pregunta, en parte por falta de conocimientos de psicología. Como una metodología consiste en un sistema de pasos no necesariamente lógicos, supongo que la respuesta es positiva. Un ritual religioso sería un ejemplo, siempre que se admita que la intención de la metodología es lograr una comunión real con

la deidad elegida. Pero si en su lugar la intención verdadera es la de crear una identidad comunitaria de un cierto tipo, entonces la evaluación de esa misma metodología del ritual cambia de carácter y puede adquirir aspectos incluso maquiavélicos. Se estaría usando la imagen de un dios para manipular al público para que haga otras cosas que no tienen nada que ver con el dios que se menciona. En arte muchas veces se utiliza lo aleatorio (interpretaciones Rorschach, libre asociación, tirar dados) para llegar a lo irracional, pero no es un camino que considero totalmente convincente. En realidad, tengo que confesar que no me gusta la palabra irracional en estas cosas. No sugiero el prohibirla, al menos no por ahora, pero no me parece un término muy útil para utilizar en el arte. Para lo único que sirve realmente es para advertir que hay muchas más cosas en el mundo que aquellas que podemos pensar lógicamente. Aparte de que eso es algo bastante obvio, al llamarlo *irracional* le damos un valor excesivo a lo que llamamos *racional*, cosa que tampoco lo es tanto. Nos centramos en lo racional; las cosas son o no son racionales. Y si no lo son, tendemos a pensar que estamos en presencia de algo negativo. Pero si estamos haciendo arte para expandir las fronteras del conocimiento, estamos entre otras cosas expandiendo lo que aceptamos como racional. Es así como entramos en lo irracional, pero no por que queremos abandonar lo racional, sino porque los que limitan la definición de lo racional nos obligan a ello. De acuerdo a esto, a lo mejor entonces, sí, habría que prohibir también la palabra irracional. Me interesa más aquí la palabra “inesperado”, en el sentido también de lo impredecible. El uso del azar ayuda en esto de lo impredecible, pero también parece un recurso un poco fácil. El artista abandona su responsabilidad y se la deja al destino. Frente a la obra puedo decir, “no es culpa mía, fue el destino”, con lo cual se me arruinaría mi teoría sobre eso de que hay que rendir cuentas. En su momento (Dada, surrealismo, Fluxus), la introducción de lo aleatorio fue importante por razones históricas. Había que romper el monopolio del control que la Academia atribuía al artista. En eso fue un acto contestatario muy encomiable. Pero ya pasó, ya no contribuye nada a menos que se le encuentre alguna vuelteita que, sí, sea “inesperada”. 6

Lo aleatorio en realidad no garantiza lo inesperado, después de todo y por definición, uno espera que pase cualquier cosa. Lo que sí produce es algo impredecible, que es otra cosa y que también es algo relativo ya que es predecible que pase cualquier cosa. Esto, que parece más que nada un juego de palabras, sin embargo tiene importancia porque inmediatamente nos lleva a otras cosas como la “originalidad” y lo “derivativo”. Uno podría decir que si se hace algo inesperado que va más allá de lo que se conoce en un momento dado, se está haciendo algo

original y que eso está muy bien. Pero implícitamente “original” también significa que uno se separa del rebaño y que es vencedor de una competencia, que uno sobresale. Esto me recuerda que cuando yo iba a la escuela primaria las notas eran: sobresaliente, muy bueno, bueno, regular y deficiente, con los sorprendentes escalones intermedios como por ejemplo buenoregular y regularbueno. Lo interesante de estas notas era que no decían nada sobre lo que uno estaba haciendo sino que solamente ubicaban a los alumnos entre sí. O sea que se trataba de competir, no de lograr. En lugar de exigir el “logro perfecto” se exigía ganarle al prójimo. Es entendible que en el mundo comercial uno quiera saber donde se ubica un estudiante con respecto a la norma. En arte, donde supuestamente no hay ni debiera haber normas, el uso de la palabra “original” crea una norma y distorsiona ideológicamente el proceso creativo. No quiero prohibir la palabra porque algún día puede ser útil si la investimos con el significado de “originar” otras cosas. Aunque esa palabra sería más bien algo como “originante”, o sea que sí, también podemos prohibir la palabra “original”. La palabra “original” se identifica con el individualismo extremo, algo que no tiene nada que ver con una cultura de la comunidad. Es interesante que la palabra *idiot*a, originalmente, cuando todavía se la consideraba una palabra griega, era utilizada para describir al individuo que se interesaba solamente por él mismo y que ignoraba las necesidades de la comunidad. Me