

ANACLETO FERRER

El kitsch es diu de moltes maneres

També a causa de la bellesa pot allò bell deixar de ser-ho.
Theodor W. ADORNO, *Teoria estètica*

L'ÉSSER KITSCH

En un conegut passatge de la *Metafísica*, Aristòtil afirma que l'Ésser —és a dir, allò que hi ha de més general, el que és comú a totes les coses— es diu de moltes maneres, però tot Ésser «es diu en ordre a un sol principi» (llibre IV, 2). Molts segles després que l'estagirita establira que l'objecte d'aqueixa ciència era «l'Ésser en tant que Ésser i el que li correspon de seu», Friedrich Hölderlin, un poeta doblat de filòsof, proclamarà, en els albors del romanticisme alemany, que els éssers humans no aspiraríem a estanyar el hiatus que ens separa del «plàcid Un i Tot del món» si no albirarem «aquella unió infinita, aquell Ésser, en l'únic sentit de la paraula. Existeix com a bellesa; ens espera [...] un nou regne on la bellesa serà la reina» (Hölderlin 1988 [1797]: 148-149).

Encimbellat a la seua talaia de líric antinaturalista i metropolità, Charles Baudelaire farà exclamar a aqueixa bellesa, el regnat de la qual augurava l'Hiperió hölderlinià:

Senyorejo l'atzur com esfínx incompresa;
uneixo un cor de neu a la blancor dels cignes;
odio el moviment que desplaça les línies,
no vesso mai cap llàgrima i tampoc no ric mai (2007: 91).

| Anacleto Ferrer és professor d'Estètica i Teoria de les Arts de la Universitat de València

«A la bellesa, molt l'estime; però a penes bella l'anomene, / si no la veig constantment rodejada d'espines», havia escrit en un díptic, augurant el periclitat del platonisme estètic en el cor del Barroc, el místic alemany Angelus Silesius (2015: 140). El pintor de la vida moderna, que Baudelaire teoritza en el hausmannitzat París del Segon Imperi, ha d'atendre la bellesa circumstancial de l'època juntament amb la bellesa general (platònica en essència) heretada dels artistes clàssics, canònica i hieràtica, que ni plora ni riu. De la nova bellesa, l'himne de la qual entonarà en *Les flors del mal*, predica la seua complementarietat i intercanviabilitat amb allò lleig i un caràcter capritxós que la situa més enllà del bé i del mal moral, per la qual cosa s'assembla a l'ebrietat i a la melancolia (que, segons Aristòtil, actua com el vi):

¿Vens de l'abisme o d'un cel insondable,
 Bellesa? El teu esguard, que és demoníac i diví,
 vessa confusament el crim i el benefici,
 i és per això que se t'assembla el vi (2007: 101).

Des de llavors fins avui allò bell ha deixat de ser un desert identitari, un ordre sense vida ni arestes: rosa sense espines. Per tractar d'assolir la bellesa, aquesta ha de desplegar-se i confrontar-se amb el seu oposat. «En proporció a la duresa de l'enfrontament, la derrota d'allò lleig engeganteix el valor d'allò bell victoriós» (Bodei 1998: 12). Allò bell es diu ara de moltes maneres, i l'art fa créixer la seua llavor multiforme en els inhòspits erms d'un món danyat. Precisament d'aqueixa tensió característica de la dialèctica negativa, escriu Adorno en *Teoria estètica*:

La categoria d'allò lleig és absolutament dinàmica i necessària, el mateix que la del seu oposat, la d'allò bell. Ambdues es riuen dels intents de fixar-les en definicions, com fa qualsevol estètica, les normes de la qual, encara que només fora indirectament, hagueren d'obeir (1983: 68).

Un món en què els valors estètics ja no basculen binàriament entre «allò bell» i «allò lleig» és el territori propici perquè sorgisca i s'estenga, a resultes d'una operació restaurativa d'allò bell aproblemàtic, la vasta regió del kitsch, que, en la seua qualitat de succedani d'allò bell dialècticament articulat, també es dirà de més d'una manera.

En el seu excel·lent tractat sobre *El kitsch. L'art de la felicitat* (1971), el comunicòleg francès Abraham Moles estableix l'origen de l'accepció moderna de la paraula *kitsch*, ben coneguda en l'alemany meridional, cap a 1860, a Munic:

Kitschen és potinejar, i en particular fer mobles nous amb vells, es tracta d'una expressió familiar; *verkitschen* és «fer passar gat per llebre», vendre quelcom en compte del que específicament s'havia demanat: es tracta d'un pensament estètic subaltern, d'una negació d'allò autèntic (Moles 1973: 9).

El kitsch és imitació, equivalència, reiteració, estereotip, tripijoc i fins i tot quincalla: gat, no llebre. Hermann Broch, negant el prejudici marxista que afirma que el seu naixement coincideix amb el floriment ple del capitalisme industrial, ha identificat el sorgiment del kitsch amb l'«horrible» arquitectura de reminiscències gòtiques que va fer furor entre 1820 i 1840 i que igual servia per a les mansions de la gent acomodada que per als barris obrers. En 1933, Broch considera que aqueix «únic principi» (Aristòtil *dixit*) en ordre al qual es diuen les diferents maneres de l'Ésser, en aquest cas de l'Ésser kitsch, no és un altre que la *imposició de l'efecte*:

El kitsch sempre està sotmés a la influència dogmàtica del que «ja ha existit». [...] Com a sistema d'imitació que és, el kitsch es veu obligat a copiar els trets específics de l'art. Però l'acte creatiu del que sorgeix l'obra d'art no es pot imitar metodològicament: només se'n poden imitar les formes simples (Broch 1979: 10-11).

El sistema de valors basat en la imitació, que realitza les coses amb l'única intenció de complaure, de «quedar bé», substitueix la categoria ètica que imposa a l'artista l'obligació de realitzar un «bon treball» per la categoria estètica de concloure un «treball agradable». Però en reemplaçar la idea de *bellesa* per la de *grat*, l'objecte la representació de la qual jutgem com a *agradable* activa un *interés* subjectiu cap a ell, i en perseguir per mitjans artístics la finalitat heteronòmica del *gaudi*, queda impossibilitat per a un vertader enjudiciament estètic, és a dir: desinteressat (Kant *dixit*).

El kitsch és en essència simulació, elaboració artificiosa i bellesa adulterada que, en virtut del desplaçament interessat de la *bellesa* al *grat*, comporta altes dosis d'autocomplaent hedonisme: enfront dels escarpats dominis de la *bellesa convulsa*, postulada per Breton en el final *Nadja*, s'obrin davant ell les dilatades planures de la *bellesa insulsa*. Com que el kitsch és un *Ersatz*, un substitutiu fàcilment digerible, de l'art, segons opina Umberto Eco (1984: 84) en «Estructura del mal gust» (1968), és lògic que es propose com a esquer ideal per a un públic que pretenga participar en els valors d'allò bell però sense veure's interpellat a realitzar els esforços necessaris per a assolir-los. En la qüestió del gust (i per tant de mal-gust), a l'expressió del qual ha estat sempre lligat el kitsch, no hi ha objecte sense subjecte: no hi ha kitsch sense home-kitsch, sense «fruïdor-de-mal-gust» (Dorfles 1973: 15). Broch demostra que

el kitsch és un poc més que la mera obra de mal gust. Està fins i tot l'actitud de qui tendeix a experimentar com a kitsch el que no ho és en absolut. La necessitat kitsch de l'home-kitsch és «mirar-se en l'espill de l'engany embellidor i reconèixer-s'hi amb emocionada satisfacció» (Kundera 1987: 148). Això sí, sense comprometre's ni esforçar-se:

El kitsch és l'epítom de tot el que hi ha d'espuri en la vida del nostre temps. El kitsch no exigeix res als seus consumidors, excepte diners; ni tan sols els demana el seu temps (Greenberg 2002: 22).

ELS ATRIBUTS KITSCH

Després de lliscar de manera més o menys sinuosa per les nebulositats de la *Kitschigkeit* (la *kitschicitat* o condició kitsch), no en va «filosofar és sempre un joc de prestigi amb els núvols» (Broch 79: 15), intentarem explicar els motius del seu èxit popular pel que fa a les propietats estètiques pertanyents a l'Ésser per si mateix. Tant el sociòleg Norbert Elias, en un text publicat originàriament en 1935 (2011: 44), com el teòric de l'art Tomas Kulka, més recentment (Kulka 2011: 15), destaquen la *gran capacitat de suggestió emocional* dels seus objectes com la principal font del kitsch. Però, ¿com aconsegueix el kitsch provocar aqueixa identificació immediata? Els crítics coincideixen a afirmar que recorrent als canons més rebregats, la qual cosa no afavoreix en absolut les qualitats artístiques de la representació. El kitsch és un *pseudoart de rereguarda* de caràcter essencialment parasitari. «És el costat gastat per l'hàbit i adornat amb frases fetes. El costat que la cosa ofereix al somni és el kitsch» (Benjamin 2011: 28).

¿I quins són els trets formals més freqüents del kitsch, els seus estilemes? L'enumeració no pot ser de cap manera exhaustiva ni el seu compliment suficient, perquè, com adverteix Moles, no es tracta d'un fenomen *denotatiu*, semànticament explícit i universal; sinó d'un fenomen *connotatiu*, intuïtiu i contextual; és un dels tipus de relació que manté l'home amb les coses, un estar en el món més que un objecte o fins i tot un estil. «És un estat d'esperit que, eventualment, cristal·litza en els objectes» (Moles 1973: 11). El que s'ha dit: un estira-i-arronsa amb els núvols. Vegem quins són aqueixos trets segons Moles (amb el qual coincideixen la majoria dels estudiosos del kitsch).

Principi d'inadequació estètica: es tracta d'un lliscament de la funció utilitària dels objectes cap a finalitats pretesament sumptuàries o de figuració artística. El kitsch apunta sempre transversalment, reemplaçant allò pur per allò impur, sobredimensionant o subdimensionant l'objecte (Moles 1973: 72). Si el cap d'Elvis

Presley en el tap d'una botella o l'estàtua de l'Apol·lo de Belvedere reduïda a les dimensions d'un *bibelot* són exemples de la segona cosa, els hams de la rotonda homònima, a l'eixida de València cap a Alacant per l'avinguda d'Ausiàs March, són eloqüent mostra del primer. Però la «lleï de la inadequació estètica» (Calinescu 2003: 233-234) té un àmbit molt més ampli, i podem parlar dels efectes del kitsch en connexió amb combinacions o disposicions dels objectes que, considerats individualment, no tenen res de kitsch. Així, un Miró autèntic presidint el bany del domicili de Juan Antonio Roca, el cervell de la corrupció urbanística a Marbella en l'etapa de Jesús Gil i el seu partit, detingut en el marc de l'«Operació Malaia», resulta indubtablement kitsch.

Principi d'acumulació: la sobreornamentació com a *status-symbol*. La idea d'atapeïment, consistent a moblar el buit amb una sobreabundància de mitjans, sorgeix amb evidència en la cultura burgesa, però no és *exclusiva* d'aquesta ni tan sols del kitsch modern; «el manierisme i el rococó participen del mateix factor latent, i obrin la possibilitat que el kitsch s'inscrisca en aquests estils artístics, millor que en la puresa clàssica o geomètrica» (Moles 1973: 74). Pensem en qualsevol de les fotografies preses a la família Trump en les estances de la seua famossíssima Torre, equipades amb mobles llaurats amb potes de lleó i volutes daurades, com a exemple del kitsch ric, o en les parets folrades de paper pintat amb sanelles adomassades imitant el vellut dels pisos petitburgesos (i fins i tot proletaris) dels anys setanta, com a exemple del kitsch pobre.

Principi de percepció sinestèsica: es troba relacionat amb l'anterior i persegueix l'ocupació del nombre més gran possible de canals sensorials, simultàniament o de manera juxtaposada. «La multiplicitat dels canals, que s'interfereixen sense regles i sense mesura en els sistemes nerviosos centrals d'integració es proposa com una finalitat en si mateixa» (Moles 1973: 75). Els sistemes de realitat virtual i de realitat augmentada han convertit en quasi infinites les possibilitats d'aquest principi en el singular món del kitsch. Penseu, per exemple, en els i les cantants virtuals *vocaloid* (grans ulls entelats, colors *apastelats* i melodies apegaloses) que causen furor a Corea i al Japó.

Principi de mediocritat: aquest és el detonant de l'autèntica tragèdia del kitsch, ja que encara que dispose d'un arsenal quasi infinit de mitjans, ha de adreçar-se necessàriament a un públic com més ampli millor. Ha de ser «acceptable per a les masses i proposat a elles com a sistema» (Moles 1973: 76). En relació al fenomen de la moda, ha escrit Margarita Rivière: «L'apoteosi de l'aparença és aqueixa legitimitació del luxe, aqueixa realitat prefabricada d'acord amb uns models anteriorment

minoritaris. El succedani i el simulacre van prendre el relleu de l'autèntic, qualitat altament desprestigiada» (1992: 69).

Principi de confort: les idees d'estar a la mateixa altura, de proximitat i d'una exigència no massa exigent, condueixen generalment a la fàcil acceptació i a aqueix conjunt de sensacions, sentiments i formes endolcides, de colors sense violències, d'immediatesa perceptiva, a què donem el nom de *confort*. Tota la imatgeria porcellànica de Lladró es mou en aquest espectre; el pseudosurrealisme columbòfil i ablanidor del valencià Àlex Alemany —enfront del surrealisme abissal i inquietant de Max Ernst—, per exemple, també.

LES CATEGORIES KITSCH

El terme *categoria*, introduït per Aristòtil en l'àmbit de la filosofia, pertany al context d'una reflexió sobre les condicions sota les quals el llenguatge es refereix a l'Ésser, discriminant les seues característiques fonamentals. Vegem a continuació quines són les categories de què se serveix el llenguatge per a classificar les maneres més comunes de l'Ésser kitsch. Per a això convé tindre present que els fenòmens estètics, a diferència d'altres, es caracteritzen per la seua singularitat i que, per tant, les categories que els designen no són nocions que descriuen el fenomen estètic en la totalitat de peculiaritats, com si es tractara d'un *esse simpliciter*, sinó conceptes que permeten identificar trets que confereixen al fet el caràcter d'*estètic*.

Pompier: «una de les formes més esplèndides i farisaiques del kitsch», segons Calinescu (2003: 227). Significa literalment «bomber», però s'utilitza popularment com a sinònim de «vulgar» o «carrincló» i és una denominació pejorativa amb què remetre's a l'academicisme francès segle XIX. L'expressió es refereix encara avui a l'art acadèmic oficial, addicte normalment al poder, que tot i que utilitza tècniques depurades, resulta sovint mel·liflu en les formes i buit en els continguts. Joan Fuster ho utilitza en aquest sentit en el text titulat «Divagació sobre el retrat», que escriu per a l'exposició sobre aquest gènere pictòric que va tindre lloc en 1981 en la Sala Parpalló, llavors sota la direcció de l'artista Artur Heras:

La veritat és que Giscard i Amin, Isabel II i Carter, Bokassa i Balduino —Baldoví n'hauríem de dir—, Juan Carlos i Breznhev (com abans la reina Victòria, i els kàisers, i Lenin i Stalin, i els ridículs presidents de les múltiples Repúbliques franceses), es fan «pintar», s'han fet «pintar» pels pintors més *pompier*s que tenien, o tenen, a mà. Ja ho sé: el govern de Sa Graciosa Majestat la Reina («God save...») no hauria encomanat mai a Picasso, ni a Miró, ni a Chagall, ni a Modigliani (impossible), un «retrat», com l'emperador Carles l'encomanava al Tiziano (Ferrer i Heras 2017: 125).

Aquestes connexions del kitsch amb la política de l'època burgesa, i molt especialment amb els totalitarismes moderns, ja les havia posades en relleu Clement Greenberg en «Avantguarda i kitsch», en 1939:

Alla on un règim polític estableix avui una política cultural oficial, ho fa en bé de la demagògia. Si el kitsch és la tendència oficial de la cultura a Alemanya, Itàlia i Rússia, això no és degut al fet que els seus respectius governs estiguen controlats per filisteus, sinó que el kitsch és la cultura de les masses en aquests països, com en tots els altres. L'estímul del kitsch no és sinó una altra manera barata per la qual els règims totalitaris busquen congraciar-se amb els seus súbdits (2002: 31).

En la carta que Fuster remet a Francesc de Borja Moll, l'editor de Raixa, el 14 de novembre de 1960, a la qual adjunta la vinyeta que il·lustrarà la portada del llibre d'aforismes *Judicis finals*, llegim: «Us adjunte el ninot per a la vinyeta dels *Judicis*. No sé si us agradarà gaire: a mi em fa gràcia, i a més, compensarà una mica el terrible “pompièrisme” de la majoria dels vinyetes de Raixa (siga dit sense intenció d'ofendre ningú). Si no us sap greu, en el colofó del volum, podríem fer constar el nom del dibuixant: Andreu Alfaro». D'entre els seus contemporanis, Alfaro representa per al de Sueca l'epònim de *l'antikitsch*.

Cursi: segons Gillo Dorfles és el terme que en espanyol equival al de kitsch, encara que amb una connotació lleument desviada cap a l'aspecte ètic i de costums, més que cap a l'estètic (1974: 27). Per a Xavier Rubert de Ventós, en *Teoria de la sensibilitat* (1969), «són cursis, en el nostre món, quasi inevitablement, les “cerimònies” en què s'acompleix un ritual amb il·lusió d'originalitat: cursi és quasi tota la terminologia amorosa, la retòrica del púlpit, la poètica d'aniversari» (2007: 226). En definitiva, «aqueix costat gastat per l'hàbit i adornat amb frases fetes» a què es referia Benjamin en definir el kitsch. Ramón Gómez de la Serna, en el seu memorable *Assaig sobre allò cursi*, distingeix entre dues classes de cursi «el cursi menyspreable i sensibler i el cursi perpetuable i sensible o sensitiu» (1963: 21). El tret essencial d'«el cursi dolent» és la *infatuació*: «és abundar en allò que sense abundància està bé, embafar amb el que en la seua sòbria dolçor és noble, convertir en afalac el que en la seua commovedora sobrietat seria un encant» (1963: 21). Per a Ramón, el geni d'allò cursi bo (sensitiu, no el sensibler) no és altre que Charlot (1963: 48).

Coent: és la categoria autòctona emprada popularment per a designar allò que és ridícul per presumptuós, per infatuat, per «cursi dolent». Literalment significa que produeix una sensació anàloga a la d'una cremada, que cou en excés. El *gust*

estètic és el resultat d'un desplaçament metafòric del *gust físic*, definit concisament per Brillat-Savarin en la *Fisiologia del gust* (1825) com «el sentit que ens relaciona amb els cossos sàpids, per mitjà de la sensació que sobre l'òrgan destinat causen» (2001: 35). En la seua contribució a l'*Encyclopédie*, en la veu *gust*, Voltaire afegeix: «aquest do de discernir els nostres aliments ha produït en totes les llengües la metàfora que, amb el terme *gust*, expressa el sentiment de les belleses i dels defectes de totes les arts» i distingeix entre el *bon gust estètic*, que és aquell capaç de «distingir els diferents matisos», del *mal gust estètic*: «igual que el mal gust físic consisteix a no veure's afalagat més que per condiments coents i rebuscats, també el mal gust en les arts consisteix a no complaure's més que amb ornaments sofisticats i no ser sensible a la bella naturalesa» (2005: 83-84). La *coentor* és una de les epifanies del mal gust estètic; i moral, si és que un lleuger descentrament connotatiu ho permetera. Conta Lev Trotski que Lenin valorava Stalin per la seua tenacitat i la seua fermesa de caràcter, però no s'enganyava respecte de la seua tosquedat i la seua falta d'escrúpols, així que quan Grigori Zinoviev el va recomanar per al càrrec de secretari general, en 1921, Lenin li va advertir que anara amb compte amb el georgià: «Aquest cuiner només prepararà plats coents», li va dir. I ausades que els va preparar! El mateix Zinoviev, bolxevic de primera fornada, acabaria convertit, quinze anys després, en la matèria primera d'un d'ells.

Hortera: és una paraula castellana que usen (o usaven) els membres de les classes altes per a ridiculitzar els de les classes baixes amb ínfules d'ascens. *Hortera* era, originàriament, el dependent de farmàcia (després mosso de botiga) d'extracció humil que intentava imitar el seu patró en les formes de vestir i comportar-se. En la seua imperícia, l'*hortera* «pecarà sovint amb la falta de l'excés i amb l'hipèrbaton», explica Xan Bouzada en un breu assaig sobre aquest fenomen (1992: 62), on posa de manifest quatre significats diferents de la paraula *hortera*: *a*) persona extravagant o sense mesura; *b*) persona o objecte *demodé*; *c*) voluntat de cridar l'atenció o aparençar; *d*) persona cursi o ridícula (Busquet 2008: 141). En el text *Sobre la música moderna* que Adorno publica al final de la seua estada novaiorquesa (1941), al fil de les seues investigacions sobre la indústria cultural, llegim:

els gustos que han sigut imposats a l'oient provoquen la revenja quan es relaxa la pressió. Es compensa el «sentiment de culpa» per haver perdonat alguna cosa sense valor rient-se'n, d'això. Però la pressió només es relaxa quan s'intenta endegar quelcom nou al públic, i per això la psicologia de l'efecte «*horterada*» es reproduceix una vegada i una altra, i és probable que continue de manera indefinida (2012: 225).

És el tribut que el Sísif modern rendeix a la moda, l'ambivalència de la qual il·lustra l'enorme desproporció entre els poders de l'individu i de la societat.

Camp: la tematització més completa d'aquesta sensibilitat la trobem en les *Notes sobre el camp* de Susan Sontag (1964), on la gran assagista nord-americana qüestiona les parelles antitètiques amb què s'ha confrontat la cultura de masses amb l'alta: allò frívol enfront d'allò seriós, allò trivial enfront de la profunditat, allò popular enfront d'allò culte i allò banal enfront d'allò elevat. El *camp* és el neodandisme de l'època cultural de masses, cultiva el mal gust amb ironia com una forma de refinament superior, per la qual cosa és difícil, si no impossible, de distingir del kitsch. Les experiències del *camp* estan basades en el descobriment que la sensibilitat de l'alta cultura no té el monopoli del refinament:

El *camp* afirma que el bon gust no és simplement bon gust; que existeix, en realitat, un bon gust del mal gust. [...] El descobriment del bon gust del mal gust pot ser alliberador. L'home que insisteix en els plaers elevats i seriosos es priva a si mateix de plaer; redueix contínuament el que pot gaudir; en el continu exercici del seu bon gust acaba, per així dir-ho, per posar-se un preu fora del mercat. Ací el gust *camp* advé al terreny del bon gust com un hedonisme que abans corria el risc d'estar crònicament frustrat. És bo per a la digestió (Sontag 2015: 370-371).

És una forma autoafirmativa d'alleujar la ferida narcisista que produeix l'efecte *hortera*, la coentor.

ELS ENS KITSCH

La teoria realista es troba a la base del projecte filosòfic d'Aristòtil, que arranca amb l'afirmació que «no hi ha res en la ment que no haja passat abans pels sentits», amb la qual pretén donar raó de la separació òntica entre éssers. Per a tractar de veure el kitsch d'una manera més concreta, ònticament compromesa, convé enumerar algunes coses que són *Kitsch-träger*, portadores de kitsch. Com que una relació completa és impossible, perquè no es tracta —com ja hem vist— d'un fenomen *denotatiu*, sinó *connotatiu*, ens cenyirem a tres casos que concerneixen la relació dels subjectes amb les coses en l'entorn comú —no en va l'ésser humà és abans que res (i segons l'estagirita) *animal de polis* (ζῷον πολιτικόν). Arts i artesanies de l'espai inevitables, perquè en vivim rodejats i no podem deixar de veure'n en circular per ací: els monuments, el mobiliari urbà i les edificacions.

Els monuments

En un article publicat en el diari *El País* del 14 de gener del 2012 amb el títol *L'era de la lletjor*, Antonio Muñoz Molina s'escandalitzava que potser el misteri arqueològic definitiu del pròxim mil·lenni arribaren a ser «les rotondes o glories de trànsit: el Stonehenge i el Machu Picchu i l'illa de Pasqua de la gran era de la lletjor pública espanyola». València no escapa d'aqueixa maledicció, siga sota la forma d'una lletjor tan estrident com ridícula, en les abracadabrants escultures de Joan Ripollés, siga sota les formes més matisades d'un kitsch recipiendari del principi d'«inadequació estètica», en la *Dama Ibèrica* que presideix una de les rotondes de l'avinguda de les Corts Valencianes. L'escultura de 18 metres d'alçària de l'artista Manuel Valdés, antic integrant de l'Equip Crònica, està realitzada amb 22.000 petites peces en ceràmica d'un intens blau cobalt que reproduïxen a escala el conjunt i es troba emplaçada en el centre d'una font sobre una base de formigó, i il·luminada per 20 focus i 18 projectors davall la làmina d'aigua. Ben sovint el monument, explica Gillo Dorfles —i ocorre així en els millors casos d'estatuària antiga—, «no sols és una representació iconogràfica, sinó una espècie de centre d'equilibri de forces urbanístiques que convergeixen en un punt determinat mirant de trobar-hi una zona privilegiada en la qual siga possible ancorar-se» (1973: 80), sense excedir-la, sense enfosquir el conjunt urbà en què el monument s'insereix, sense aclaparar la gent que hi transita. La grandària importa: la proporcionalitat de l'escala és consubstancial a l'òptima artísticitat del monument. Un gran nombre de les escultures i les fonts que esguiten la ciutat es mouen en aqueix espectre que va del letal despropòsit a la molt greu desproporció. I en el pitjor dels casos són portadores d'ambdós virus.

El mobiliari urbà

En *La València lletja*, un llibre singular amb textos i fotografies d'Adolf Beltran publicat en 2005, llegim:

la decoradora dels carrers de València és la multinacional francesa J. C. Decaux, la tercera més important del món en el sector de la publicitat urbana. Des que Jean-Claude Decaux la va fundar l'any 1964, ha treballat amb alguns dissenyadors notables. Philip Cox, Philippe Starck o Mario Bellini són alguns d'ells. No obstant això, l'Ajuntament ha triat, en el catàleg de la concessionària del mobiliari urbà, la línia més anacrònica, no se sap si amb l'esperança ridícula d'assemblar-se a París. [...] El mobiliari *pompier* de València revela una nostàlgia acadèmica que lliga poc amb la configuració d'una identitat funcional, estètica i simbòlica amb vocació de contemporaneïtat (2005: 28).

No cal afegir-hi res més.



Els edificis

La Ciutat de les Arts i les Ciències, de Santiago Calatrava, és la joia de la corona del *techno-kitsch* edilici local. Es tracta d'un projecte totalment desmesurat, amb una funcionalitat exigua, que obliga, a més, a una despesa corrent excessiva. Això sense parlar dels sobre costos de construcció i dels efectes ecològics diferits causats per la desproporció. L'arquitecte Vittorio Gregotti advertia ja a finals dels anys seixanta que el kitsch opera sobre la presumpta objectivitat tecnològica, que tanta importància posseeix en la construcció contemporània, «tant en la demostrativitat muscular de certes superestructures, com en la luxosa inutilitat d'alguns aparells» (Dorfles 1973: 259). «Açò és la cultura de l'espectacle», declarava a Ferran Bono el crític d'arquitectura William Curtis després d'una visita al complex de Calatrava, en *El País* el 6 d'octubre del 2012:

un gran xou, una aposta de *màrqueting*. Es nota a més com s'han plasmat idees improvisades, sobre la marxa. No hi ha una lectura profunda del fet arquitectònic i de la seua funcionalitat. És una espècie de Disney arquitectònic; una icona publicitària. Fixeu-vos en aqueixos pilars, amb les seues formes corbes. És una idea purament formalista. S'imposa una forma sense resoldre'n el funcionament. Tot ací és retòric. Provoca soroll visual. Calatrava no és necessàriament un arquitecte, sinó un enginyer amb una idea artística.

Els seus edificis, on les interioritats utilitàries semblen ser subsidiàries, són pura *imposició de l'efecte*. D'ací que l'exoesquelètic Museu de les Ciències Príncep Felip s'haja convertit en plató predilecte d'un dels ritus iniciàtics del kitsch matrimonial: la sessió de fotos.

CODA

El text de Hölderlin en què anunciava, en les acaballes del segle XVIII, «un nou regne on la bellesa serà la reina», concloïa així: «Sant Plató, perdona!, s'ha pecat greument contra tu».

Per més que quede obert el debat sobre una possible protohistòria del kitsch, sembla clar que aquest és un dels fenòmens estètics més típics de la modernitat. Sota l'ègida de la unió de reproductibilitat tècnica, rendibilitat econòmica i desregulació del mercat de treball globalitzat, la proliferació d'imitacions barates i no tan barates de tot està únicament limitada per l'oferta i la demanda. Com en el cèlebre quadre de Rafael *L'escola d'Atenes*, Plató assenyala amb l'índex alçat el món de les Idees, mentre Aristòtil allarga la mà cap a una realitat sensible i concreta.

Tant si volem com si no, el nostre ecosistema estètic és part important d'aqueix món: som súbdits d'un «regne on el kitsch és el rei». En conseqüència, potser una bona manera d'acabar aquesta incursió, certament un poc cursi, pels dominis de la *kitschicitat* i les maneres en què és dita, siga aquesta: Sant Aristòtil, perdona!, s'ha pecat espúriament contra tu. ◀

REFERÈNCIES

- ADORNO, T. W. (1983): *Teoría estética*, Barcelona, Orbis.
- (2012): «Sobre la música popular», en R. Rodríguez Ferrándiz (coord.): *La polémica sobre la cultura de masas en el período de entreguerras. Una antología crítica*, València, PUV.
- ARISTÓTELES (1987): *Metafísica*, Madrid, Gredos.
- BAUDELAIRE, Ch. (2007): *Les flors del mal: text de 1861*, Barcelona, Edicions 62.
- BELTRAN, A. (2005): *La València lletja*, València, Àmbit.
- BENJAMIN, W. (2011): «El kitsch oníric, glosa sobre el surrealismo», en T. Kulka *et al.*: *El kitsch*, Madrid, Casimiro.
- BODEI, R. (1998): «La sombra de lo bello», *Revista de Occidente*, 201, pp. 9-24.
- BOUZADA, X. (1992): «El hortera, entre el estigma y la improbable distinción», *Revista Internacional de Sociología*, Tercera Época, núm. 3, septiembre-diciembre, pp. 59-81.
- BRILLAT-SAVARIN, J. A. (2001): *Fisiología del gusto*, Barcelona, Óptima.
- BROCH, H. (1979): *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, Barcelona, Tusquets.
- BUSQUET, J. (2008): *Lo sublime y lo vulgar. La «cultura de masas» o la pervivencia de un mito*, Barcelona, UOC.
- CALINESCU, M. (2003): *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Postmodernismo*, Madrid, Tecnos.
- DORFLES, G. (1973): *El kitsch. Antología del mal gusto*, Barcelona, Lumen.
- (1974): *Las oscilaciones del gusto*, Barcelona, Lumen.
- ECO, U. (1984): *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen.
- ELIAS, N. (2011): «El estilo kitsch y su época», en T. Kulka *et al.*: *El kitsch*, Madrid, Casimiro.
- FERRER, A., i A. HERAS (2017): *Alfaro-Fuster. Assaig amb els dits*, València, PUV.
- FUSTER, J. (2002): *Correspondència*, vol. V, València, Eliseu Climent.
- GREENBERG, C. (2002): *Arte y cultura*, Barcelona, Paidós.
- HÖLDERLIN, F. (1988 [1797]): *Hiperión. Versiones previas*, Madrid, Hiperión.
- KULKA, T. (2011): «El kitsch», en T. Kulka *et al.*: *El kitsch*, Madrid, Casimiro.
- KUNDERA, M. (1986): *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets.

- MOLES, A. (1973): *El kitsch. El arte de la felicidad*, Buenos Aires, Paidós.
- RIVIÈRE, M. (1992): *Lo cursi y el poder de la moda*, Madrid, Espasa Calpe.
- RUBERT DE VENTÓS, X. (2007): *Teoría de la sensibilidad*, Barcelona, Península.
- SERNA, R. DE LA (1963): *Ensayo sobre lo cursi*, Santiago de Chile / Madrid, Cruz del Sur.
- SILESIUS, A. (2015): *El Peregrino Querubínico*, Buenos Aires, Las cuarenta.
- SONTAG, S. (2015): *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona, Debolsillo.
- VOLTAIRE et. al. (2005): *Arte, gusto y estética en la Encyclopédie*, València, MuVIM.

CARÀCTERS 85

Entrevista a Xavier Serra, per Lourdes Toledo.

Articles de Jordi Ginebra, Marta Nadal,
Sebastià Bennasar, Susanna Uiberós,
Marta Segarra...

Júlia Ojeda: «Salt d'universals» (sobre *Els ulls dels homes mentiders*, de Jordi Coca).

Fabrice Corrons: «Alçament per la independència» (sobre *Ramon Llull a la recerca de la Veritat*, de Francesc Vicens i Sebastià Sansó).

Lluís Lloret: «Títols estacionals. Tardor».

Maria Palmer: «Doblers: clau i condemna» (sobre *El paradís a les fosques*, de Vicent Usó).

Erica Consoli: «Poesia i exegesi de la realitat» (sobre *Poemes de cos i d'ànima*, d'I. Amikhaj).

Maria Isern: «El repte de la praxi rancieriana» (sobre *Jacques Rancière: L'assaig de la igualtat*, de Xavier Bassas).

Paula Marqués: «Toxicopornografies dependents» (sobre *La llum del curtcircuit*, de Josep Lluís Roig).



PÀGINES CENTRALS DEDICADES A NÚRIA CADENES

Informació i subscripcions

PUV

C/ Arts Gràfiques, 13 46010 València. Tel.: 96 386 41 15 - Fax: 96 386 40 67. caracters@uv.es