

Un salto al vacío

La imagen entre lo banal y lo subversivo

JUAN ANTONIO MOLINA

¿Por qué podemos asociar lo banal a lo subversivo en la cultura contemporánea? ¿Cuál es el punto débil de lo subversivo en el arte? ¿Cómo y por cuánto tiempo puede sostenerse la subversión en el campo artístico?

La combinación de los conceptos de banal y subversivo incluye tanto elementos de tensión como de coincidencia. Desde su origen la fotografía ha prestado atención a lo cotidiano, lo aparentemente trivial, los objetos y las circunstancias que se refieren al entorno más inmediato de la gente. El desarrollo de las redes sociales en el siglo XXI ha ofrecido una renovada plataforma para la producción, la circulación y el intercambio de imágenes que describen los detalles mínimos y banales de la experiencia íntima de las personas, hasta el punto en el que las redes se han convertido en espejos o espacios de colectivización de la vida privada, sentimental y emocional de la mayoría de sus usuarios.

Ese campo de producción y consumo de un imaginario autorreferencial y narcisista parece oponerse a la funcionalidad épica que se le ha atribuido a la fotografía desde la Academia y el Museo, a la perfección técnica y formal que se le ha exigido desde el Museo y la Galería, al humanismo y compromiso social que se le atribuyen desde el fotoperiodismo y el documentalismo, y a la complejidad conceptual que se le exige desde la institución arte.

En ese contexto se mantiene como problema la necesidad de una práctica fotográfica contestataria que se resista al proyecto colonialista, racista y deculturativo en el que ha estado involucrada desde su origen. Pero también sigue siendo necesaria una reevaluación de la intimidad, de las zonas no heroicas de la realidad, de los relatos no épicos (microhistorias, experiencias fragmentadas, objetos y sujetos marginados), incluso de temas banales que, en ciertos contextos, se vuelven subversivos.

La contraparte de esto último es que lo subversivo, en un contexto de medios, termina (o comienza) siendo banal y a veces lo banal parece la única cobertura para lo subversivo. Para ambas situaciones el sistema capitalista tiene un antídoto universal: la mercantilización. Todo lo que se convierte en mercancía se neutraliza en mayor o menor grado. No hay mercancías “revolucionarias”. La mercancía es el mayor grado de realidad al que puede llegar el deseo.

El mecanismo bisagra que funciona aquí es la *simulación*. Ningún otro espacio conserva el privilegio de la simulación como el espacio del arte. Y lo más irónico es que la obra de arte fácilmente puede convertirse en una simulación de la simulación.

La simulación es un comportamiento, una manera de actuar frente a los demás. El simulacro es un objeto o un hecho, que finge ser otro o tener otra función. Cuando la obra de Banksy, titulada *Girl with Balloon* (*Niña con globo*), fue subastada en Sotheby's, en 2018, para ver cómo se autodestruía, inmediatamente después de ser vendida, asistimos a una doble simulación. Primero, es muy probable que a Banksy no le interesen las subastas ni las reglas del mercado del arte; segundo, también es muy probable que no quisiera destruir su obra, al menos, no del todo. Por otra parte, el artefacto en sí es un simulacro. Es tanto una pintura que esconde una trituradora de papel, como una trituradora de papel que pretende ser una pintura. En cualquier caso, es una obra de arte que ha sido usada como una representación de la resistencia contra el mercado del arte y que, como resultado vio multiplicado su precio, e incluso su *valor*, si me obligan a distinguir entre ambos conceptos.

En el año 2019, el artista italiano Maurizio Cattelan expuso en la feria Art Basel Miami un plátano pegado a la pared con cinta adhesiva. La obra se titulaba *Comediante* y estaba valuada en 120 mil dólares. Al escándalo que suscitó la inusual instalación le siguió el hecho de que un miembro del público se comió el plátano. Lo más interesante es que no pasó nada. La galería que representa al artista sustituyó el plátano por otro. “El plátano es la idea”, dijeron. Pero a los pocos días la pieza tuvo que volver a desmontarse, esta vez porque no se podía controlar el exceso de público que intentaba ver la fruta.

Lo que parecía estar en juego aquí era la crítica al propio objeto artístico como simulacro. El público pequeño burgués de las ferias de arte se amontona para ver el plátano, como si nunca antes hubieran visto uno. Ver es su privilegio y deben aprovecharlo. Ese privilegio es lo que satisface el arte actual. Cuando David Datuna, un artista bastante mediocre de

Nueva York, se comió el plátano de Cattelan, intentó un gesto subversivo (una especie de histriónico “retorno a lo real” de la fruta), pero cuando el plátano fue sustituido por otro, devolvió al objeto y al gesto de Datuna su carácter banal. Aquí podemos ensayar otra definición de banal: “lo que no tiene consecuencias”.

En mayo de 2023, un estudiante de arte volvió a intervenir la instalación de Cattelan, en el Museo de Arte Leeum, en Seúl, comiéndose el plátano, aduciendo primero que tenía hambre y añadiendo que si la obra de Cattelan era una rebelión contra el mundo del arte, él podía hacer una “rebelión contra la rebelión”.

Algo que nos obliga a replantearnos esta serie de anécdotas es la relación mutante entre objeto artístico y obra. En la instalación de Cattelan no hay ninguna “obra de arte”. Por lo menos el plátano no lo es. Por eso puede ser robado y reproducido una y otra vez, sin consecuencias, hasta que ya se vuelva aburrido. En todo caso, lo que hay es un espacio artístico, que está en los marcos de la relación entre el público y el plátano, en un contexto institucional, que es la galería o el museo.

David Orbea, un joven pintor ecuatoriano, invierte irónicamente los términos con que Walter Benjamin juzgaba la relación entre arte y fotografía. En su obra no es la fotografía la que copia a la pintura, sino la pintura la que reproduce a la fotografía. Por cierto que también pudiéramos decir que sus pinturas *imitan a la pintura* por lo que tienen de *pastiche*.

Las pinturas de David Orbea tienen también algo de simulacro. En parte lo heredan de las representaciones que copian, en parte tiene que ver con una hiperestilización que no es más que ausencia de estilo. Como suele ocurrir muy a menudo, lo que le salva del *kitsch* es la violencia. Violencia contra la noción de “original” y violencia como contenido de las narrativas que aborda. Violencia contra el arte y violencia contra la historia. En una serie titulada *Flat News* se reproduce una acumulación de momentos que han sido fotografiados, pero, sobre todo, transmitidos por la televisión. Ahí podemos ver iconos que marcaron la experiencia del ver en las primeras décadas del siglo XXI: un grupo de jóvenes conversando a la orilla del East River, el 11 de septiembre de 2001, mientras del otro lado del río se eleva la columna de humo de las Torres Gemelas;¹ imágenes de torturas contra prisioneros musulmanes por miem-

1 Reproducción de una fotografía de Thomas Hoepker que fue publicada en 2006, en el libro *Heartbeat of America*.

bros del ejército estadounidense; imágenes de Saddam Hussein y Osama Bin Laden; el Air Force One sobrevolando La Habana; el cortejo fúnebre de Fidel Castro, entre otras imágenes que incluyen (no faltaba más) la figura del plátano de Cattelan, pegado a la pared con su cinta adhesiva.

En su serie *Jumpers* (2016), que constituyó su primera exposición individual, Orbea hizo un desmontaje gráfico y formal de las imágenes de personas saltando al vacío, desde lo alto del WTC, en lo que es una especie de vaciamiento afectivo del ícono. La serie *Jumpers*, junto con otros trabajos de este autor, se refiere a algunas de las imágenes más escalofriantes y conmovedoras que ha mostrado la televisión en vivo durante el siglo XXI. Son imágenes con una carga estética extraordinaria. Y al mismo tiempo ya constituyen documentos históricos. Lo estético y lo histórico vienen aquí como funciones interdependientes. Y creo que esa es una de las características que otorgan un extra de valor al documento fotográfico en la época de los medios de masas.

En un catálogo de ese tipo de imágenes podríamos incluir desde las tomas transmitidas durante la guerra del Golfo (desde las pantallas de los puestos de mando, las cabinas de los aviones o las propias bombas y misiles), que colocaban a los televidentes simbólicamente en el lugar del tirador, hasta la escena, literalmente melodramática de Sinéad O'Connor rompiendo la fotografía del Papa en el programa *Saturday Night Live*. No exagero si digo que ese gesto provocó la misma estupefacción que la escena de un avión chocando contra un edificio en Nueva York.

El valor documental de una fotografía difundida masivamente va ligado a su proyección como espectáculo. En tales circunstancias el documento ve disuelta su relación con la historia y con la verdad en la efímera inmediatez del consumo. Por ejemplo, sólo ahora, después de su distanciamiento (parecido a un exilio) y su propia muerte, y años después de reveladas la corrupción y el abuso sexual dentro de la iglesia católica, el gesto de O'Connor ha podido recuperar el valor de verdad que merecía, aunque ya nunca dejará de pertenecer al universo del espectáculo.

En *Ante el dolor de los demás*, Susan Sontag dice que “la afirmación de que la realidad se está convirtiendo en un espectáculo es de un provincianismo pasmoso”² porque le concede rango de universalidad a lo que es sólo la experiencia de una minoría. Pudiera ser cierto. Ya conocemos la tendencia de la cultura occidental a proyectar sus traumas más allá de sus límites.

2 Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, Bogotá, Alfaguara, 2003, p. 128.

Los aforismos de Guy Debord suenan como fuegos artificiales, pero aun así me parece fútil ponerse a buscar un límite entre realidad y representación. De lo que sí estoy seguro es de que nos están mintiendo y que nos están ofreciendo las representaciones, no sólo como elementos de persuasión, sino también como formas de distracción. Estamos viviendo en su plenitud lo que Walter Benjamin llamaba “deleite distraído”. El concepto de deleite distraído nos coloca frente a una noción festiva, lúdica y hedonista, y frente a los nuevos caminos por los que pasa el goce estético. Igualmente nos sumerge en el vértigo de un objeto descentrado. El objeto del goce es difícilmente localizable y es errático, como lo es también la identidad del propio sujeto que goza.

Esta errancia del objeto del goce, tanto como esta errancia del placer mismo, es una evidencia de las condiciones que ha impuesto la contemporaneidad al consumo de la imagen y al goce de la obra de arte. El deleite distraído también afecta la existencia de la fotografía dentro del campo del arte contemporáneo. Es un efecto de desplazamiento análogo al que se da cuando cambian los lugares que tradicionalmente se habían asignado para el goce, la manifestación y la experiencia de lo estético. Aquí es donde resulta oportuno llamar la atención sobre las permutas a las que ha estado sometida la propia fotografía en cuanto objeto estético y objeto de lo estético, pero también en cuanto objeto artístico y en cuanto objeto de lo artístico.