

Lo trivial y su representación

Jean GALARD

escrituraeimagen@filos.ucm.es

Recibido 05/11/2008

Aceptado 09/01/2009

Resumen

«Trivial» se dice de todo aquello que ha llegado a ser banal por el hecho de la repetición y de la costumbre. En un segundo sentido, la trivialidad se define socialmente e incluso políticamente: es aquello considerado vulgar, es decir, característico de las clases «bajas» de la sociedad. En el siglo XVII en España y en Italia concretamente, después en el XIX, la historia del arte es vivificada por la inclusión de elementos triviales en unas obras que los ennoblecen. La trivialidad extrae entonces su fuerza provocadora de un efecto de contraste con aquello que es tenido por «alto». ¿Qué ocurre cuando las clases más «altas», económicamente, socialmente, dan ellas mismas el ejemplo de la trivialidad hasta convertirla en omnipresente y casi inadvertida?

Palabras clave: Pintura del siglo XVII. Arte contemporáneo. Fotografía. Martin Parr. Irrisión. Publicidad.

Abstract

«Trivial» qualifies everything that has become banal owing to repetition and habit. In a second sense, triviality is socially and even politically defined: it is what is considered vulgar, that is to say typical of the «low» social classes. In the XVIIth century, in Spain and Italy to be precise, and later in the XIXth century, Art History is refreshed by including trivial elements in works that dignify them. Triviality, then, extracts its provocative strength from a contrast effect with what is taken for «high». What happens when the economically and socially highest classes make

themselves the example of the triviality until they make it omnipresent and unnoticed?

Keywords: XVIIIth century painting. Contemporary Art. Photography. Martin Parr. Trick. Publicity.

«Malestar en la imagen»: la expresión se deja comprender al menos en dos sentidos. El primero remite a un inconveniente que sería inherente a la imagen en cuanto tal, a una molestia relativa a su estatus o a su funcionamiento. Es cierto que hay malestar en el seno del mundo de las imágenes cada vez que ese mundo —el de la representación imaginada, el de la figuración— está en crisis: por ejemplo cuando sufre el asalto de la crítica platónica, o bien cuando está expuesto a doctrinas iconoclastas, o bien, acercándonos a la situación actual, cuando la imagen pierde su interés, o en todo caso su impacto, bajo el efecto de su superproducción o bien cuando es desacreditada por el abuso de sus manipulaciones engañosas, por la utilización de medios técnicos nuevos, concretamente en objetivos políticos. Afrontar el análisis, la ilustración y la discusión de ese primer sentido sería una empresa inmensa, y sería grande el riesgo de reducir demasiado sumariamente lo que ya ha sido mil veces desarrollado, o de anticipar torpemente lo que va serlo en el curso de nuestro encuentro.

Acudiendo a un ajuste gramatical y a un deslizamiento de sentido, «malestar en la imagen» puede comprenderse también como si se dijera «malestar ante la imagen». El tema parece entonces más fácil de abordar: consiste en inventariar algunas de las inconveniencias producidas por ciertas categorías de imágenes molestas. Para simplificar más aún la tarea, se puede limitar solamente a dos estas categorías. Por una parte, imágenes de violencia extrema, corrientemente reproducidas por la prensa impresa o difundidas por otros media: estas nos agreden cotidianamente provocando un malestar doloroso o, más exactamente, un sentimiento de horror ante el sufrimiento del prójimo («*regarding the Pain of Others*», para retomar el título de un libro de Susan Sontag aparecido en 2003). Por otro lado, imágenes de miserable bajeza o de vulgaridad ordinaria: nos son mostradas por motivos varios que van desde la complacencia a la compasión, o desde la irrisión jubilosa a la inquietud frente al espíritu de los tiempos. Estas provocan un malestar más difuso, un desagrado, una ligera náusea.

Será en estas últimas en las que insistiré, interrogándome sobre la noción de trivialidad, dado que éste es el tema que he propuesto. Pero tengo interés en decir algo acerca de las imágenes de gran violencia, es decir de las fotografías de guerras, de masacres, de hambrunas, de éxodos. En realidad, en lo que les concierne, en lo que concierne más bien a sus efectos, la palabra «malestar» parece bastante débil. El

malestar es un sentimiento difuso, cuyas causas o razones no aparecen nítidamente. La vista de la violencia extrema y de la completa indignancia no provoca malestar propiamente dicho, sino más bien pavor –como en el caso de las fotografías de James Nachtwey. Una de ellas, tomada en Somalia en 1992, **il. 1**, muestra el cadáver de un chico, que un adulto vestido miserablemente transporta al cementerio. El cadáver está esquelético, los ojos aún abiertos parecen mirar al porteador; el vehículo funerario es de lo más trivial: una carretilla. La foto, bastante más allá del malestar, provoca estupor, indignación, conmoción. Sin embargo, es preciso pensar aquí que las imágenes más terribles que debemos al periodismo no son solamente publicadas por la prensa de información (por otra parte, lo son cada vez menos, parece, a fin de no chocar contra la clientela); ellas figuran asimismo en las exposiciones, son recompensadas en certámenes de «la mejor foto del año» (los famosos *Press Photo Awards*). Son adquiridas por museos, o reunidas en álbumes dedicados a las obras de los grandes fotógrafos. Sebastião Salgado es uno de ellos, particularmente por sus fotos de Kabul en 1996, **il. 2**, que muestran inválidos sobre sus muletas pasando ante las ruinas de la avenida Jade Maiwan, en otro tiempo arteria prestigiosa de la ciudad. Muchas de estas fotos, y entre las más atroces, han adquirido el estatuto de obras de arte gracias a sus cualidades formales, contando con las ventajas de la veracidad del testimonio tomado del natural y de las mejores intenciones políticas. En razón de esta ambivalencia, o de esta ambigüedad, se puede hablar de «malestar» a ese respecto. Lo que ellas representan provoca el horror. Pero el hecho de que ellas den eso a la contemplación –en un marco material e institucional (la galería de arte, el libro caro) que pertenece al orden de la propuesta artística, y por consiguiente orientado a una recepción próxima a la disposición estética–, el hecho de esa exhibición suscita un desagrado o casi un pánico del juicio, dudando entre la aflicción por aquello que es mostrado y la admiración (indecisa, tal vez vergonzosa) por la manera en que es mostrado –desagrado o pánico que es exactamente del orden del malestar: el malestar, en este caso, ante el abuso estético–.

Junto a esa agresión violenta (pero *temperada*, si nos atrevemos a decir, por la «calidad artística») con la que son cargadas las imágenes que nos llegan constantemente desde todos los lugares del mundo golpeados por el desastre, existe también una especie de agresión dulce, **il. 3**, casi de broma, una agresión en cierta manera atenuada por el humor: la de unas imágenes que ponen en evidencia los aspectos más banales y más mediocres de la vida contemporánea –como por ejemplo la serie de los *Bored Couples* de Martin Parr, 1991, donde se ven parejas de jóvenes o viejos, silenciosos, sentados a la mesa de cafés o restaurantes de decorado perfectamente kitsch, aburriéndose ritualmente.

Parr ha hecho durante mucho tiempo una especialidad de ese género de imágenes patéticamente ordinarias. Si los horrores de la guerra dieron lugar a representaciones que han accedido al estatus de obras de arte famosas, la trivialidad ambiente es, también ella, uno de los grandes temas del arte contemporáneo.

Parece necesario intentar definir –al menos en una primera aproximación– esta noción de «trivialidad». En efecto, a menudo es utilizada como casi sinónimo a la vez de banalidad, de insustancialidad, insignificancia, mediocridad, prosaísmo, vulgaridad, grosería... En ese conjunto un poco loco ella se diluye y llega a ser inaprensible. De hecho, dos sentidos diferentes se mezclan en esta noción inestable. Por un lado, se trata de aquello que es experimentado como *banal*. En este sentido, la trivialidad no es propia de ciertos objetos. Ésta se vincula a cualquier cosa, a toda cosa y a todo propósito, por el hecho de la repetición. La etimología lo recuerda fuertemente: es trivial lo que se encuentra en la encrucijada, el cruce de tres vías, lo que ha sido, pues, mil veces pateado y se ha aplastado bajo el efecto de la reiteración. Triviales son los propósitos y los temas visuales trillados, tanto como los gestos constantemente recomenzados por todo el mundo. –En un segundo sentido, que siempre es más corriente (en todo caso en francés), la trivialidad, lejos de ser común a todo y a toda cosa repetida, es propia de aquello que hay de *bajo*: es contraria a los objetos de calidad, a los buenos usos, al decoro, a los modos de vida acomodada. Es típica de las clases vulgares. Tiene un componente un poco sórdido. De hecho a veces se desliza hacia lo indecente, lo escabroso e incluso lo escatológico.

Es en ese segundo sentido en el que lo trivial, deliberadamente asumido como tal, surge en la historia del arte, donde entra como por efracción, a menudo por provocación, de manera ostensible y a veces ostentosa, contradiciendo el buen gusto del momento. Los ejemplos son numerosos en la primera mitad del siglo XVII europeo. Rembrandt exploró toda la gama de lo trivial, desde lo sórdido del sótano donde se encuentra suspendido *El buey desollado*, **il. 4**, hasta lo escabroso y lo escatológico de muchos de sus grabados, concretamente el de *La mujer agachada* de 1631, **il. 5**, titulado más exacta y crudamente *Mujer orinando*. Sin embargo, si se evoca este tema de lo trivial (evitemos por el momento decir: esta categoría estética), quien primero viene a la memoria, claro está, es Caravaggio, en particular su *Muerte de la Virgen* de 1606, **il. 6**, cuadro encargado en 1601 para la iglesia de Santa Maria della Scala en Roma, pero rechazado por el clérigo, sin duda en razón del realismo con el cual el pintor había representado a la Virgen muerta: el cuerpo hinchado, las piernas descubiertas, como si hubiese tomado por modelo una mujer ahogada, y los apóstoles semejantes a gentes del pueblo, como si les hubiese reclutado en la calle. Este reproche le era todavía dirigido por André Félibien en 1679, aun cuando el cuadro hubiera sido admirado por la calidad incontestada de su arte¹. En José de Ribera lo que hay de trivial en la miseria es audazmente expuesto, por ejemplo en *El niño cojo* de 1642, **il. 7**, retrato en gran formato de un joven inválido sonriendo, casi jovial aunque mantenga en la mano un papel en el que se lee en latín: «Denme limosna, por amor de Dios». Cuando la moda hispánica se desarro-

¹ Félibien, A., *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, III, Paris, 1679, pp. 202-204.

lló en Francia en el siglo XIX, se impuso un interés totalmente nuevo por lo trivial, concretamente según el ejemplo reactivado de Shakespeare y bajo la influencia de Victor Hugo, que había querido incluir y mezclar todos los temas y todos los tonos en el dominio ilimitado de la poesía. También lo encontramos bajo la pluma de Teófilo Gautier, a pesar de la reticencia que manifestará contra la escuela realista francesa, mantiene elogios en dirección a esos grandes españoles, en quienes «la ejecución salvaje, furiosa y rebelde [...] parece una protesta contra las bellezas convencionales». Con la simplificación ingenua que le es inherente a las caracterologías nacionales, Gautier escribe en 1850: «El Flamenco se ríe de su mendigo, el español lo ama; lo pinta en gran tamaño, con una trivialidad épica, una intensidad de realismo que sobrecoge, y un no se qué de vivaz, de salvaje y de orgulloso que desafía los desdenes en lugar de implorar piedad; son mendigos pero fácilmente serían bandidos. Son feos, pobres, asquerosos, pero no abyectos, ya que en ellos la miseria no ha matado al coraje»².

Una inversión, o una conversión, se ha operado. De negativa y «baja» que era (y que sin duda sigue siendo al mismo tiempo...), la trivialidad puede llegar a ser «épica» y orgullosa. Para el mismo Teófilo Gautier hay en *La kermesse* de Rubens, no obstante calificado de «ensamblaje inmundos», una «belleza trivial y poderosa»³. La trivialidad es pues de ahora en adelante una prueba de vigor, de energía, de vivacidad, de atrevimiento. Sin embargo sigue estando ligada a las «pobres gentes», a los desheredados, a las poblaciones hasta aquí despreciadas. Desde un cierto arte del siglo XVII hasta los comentarios que suscita en el XIX, parece que una estética nueva se haya constituido, dotada de una dimensión política manifiesta.

Por el contrario, adoptando una vista histórica más amplia, encontraríamos con bastante facilidad ejemplos de obras lejanas en las cuales la representación de lo trivial —es decir, de lo bajo y sórdido— se haya desprovista de implicaciones políticas, incluso en el sentido amplio de la palabra. Así, según Plinio el Viejo, el pintor griego Piraikos se atrevía a representar tiendas de barberos y zapateros, asnos y comidas. Lo hacía sobre paneles móviles que se podían adosar al muro y que los aficionados adquirirían a precio muy alto. En una línea semejante de realzamiento artístico de los sujetos bajos, e incluso literalmente bajos, es decir situados a ras de suelo, el museo de Letrán en Roma conserva un célebre mosaico, la *Habitación sin barrer*, **il. 8**, que pasa por la copia romana, debida a un tal Heráclito, de una obra ejecutada en el siglo segundo antes de Cristo por Sosos de Pérgamo. La parte conservada de esta obra, es decir su banda lateral, representa unos relieves de comida: espina

² Gautier, T., “Études sur les musées, V: Le Musée espagnol”, *La Presse*, 27 de agosto de 1850, artículo reproducido en T. Gautier, *Tableaux à la plume*, Paris, G. Charpentier, 1880; reimpresión Paris, L’Harmattan, 2000, p. 93.

³ Gautier, T., “Études sur les musées, I: Le Musée ancien”, *La Presse*, 10 de febrero; *Tableaux à la plume*, *op. cit.*, p. 8-9.

de pescado, concha de molusco, hueso de pollo, pinza de crustáceo... Son desechos caídos al suelo, de esos que se tiene por costumbre barrer o tirar, cosas bajas que aquí se encuentran figuradas en un mosaico destinado él mismo a ser pisado con los pies. Podemos imaginar que un buen número de cantos son elevados en esta habitación en el curso de los banquetes, que muchos poemas fueron recitados o declamados en ella; pero son los desperdicios más triviales los que han permanecido gracias a la solidez de las teselas. Es la prosa de la comida lo que toma *relieve*, en todos los sentidos de esta palabra. Nada de cristiano evidentemente en ese realce, nada de político tampoco, hay que decirlo, nada de conmiseración aquí hacia lo más humilde y lo más bajo. Una broma tal vez; pero no una «simple» broma, en cualquier caso. Más bien una demostración de lo que puede este artista. O bien una puesta en evidencia de los giros que su arte, aliado con el espíritu de su comanditario, logra producir. Ese giro o ese realce no es un ennoblecimiento. Lo que es bajo sigue siendo bajo, queda en el suelo –del mismo modo que lo que es ridículo y grosero continua confinado en el teatro al género cómico–. Los deshechos no son celebrados ni santificados. Los relieves de la *Habitación sin barrer* («*asarotos oikos*») siguen estando a ras de suelo y conservan todo su carácter trivial. De ahí precisamente viene el efecto de esta obra sorprendente: en ella el tema contrasta con el arte refinado del mosaico que lo representa.

El mismo efecto tal vez, pero con un sentido evidentemente muy distinto, ya que pasamos de golpe del siglo II al XX, se encuentra en algunas de las obras de Arman, quien en 1959 presenta acumulaciones de desperdicios domésticos bajo vidrio o plexiglás, **il. 9**, antes de acumular, poco después, utensilios del hogar o electrodomésticos usados, relojes, revólveres, etc.

Se hace ya necesario modificar la definición de lo trivial propuesta hace un momento. Es preciso corregirla y completarla. Corregirla, puesto que lo que hay de bajo y de sórdido en lo trivial no es necesariamente típico, ciertamente, de las clases sociales desheredadas. El mosaico de la *Habitación sin barrer* representaba en su conjunto un copioso banquete en una rica casa romana. Y las *Basuras* de Arman están llenas de desperdicios arrojados por consumidores que viven en la abundancia y –este es el sentido nuevo que aquí se halla expuesto– en la costumbre del despilfarro y en la conciencia de lo perecedero. Se hace necesario, por otro lado, completar la definición de lo trivial que fue dada en primera aproximación, puesto que lo trivial aparece como tal bajo el efecto de una oposición con lo que le es en principio contrario: con el arte suntuario del mosaico en el caso de Sósos de Pérgamo, o bien con la solemnidad de una escena religiosa y de sus santos personajes en el de Caravaggio, o bien con la monumentalidad de un retrato en contra picado en el caso de *El niño cojo* de Ribera, o bien con los prestigios culturales y comerciales del arte en el caso de Arman.

Considerados aisladamente o en su contexto más ordinario, las espigas de pes-

cado, los huesos de pollo no son especialmente triviales. Los fragmentos de embalajes, los restos de cigarrillos, las afeitadoras eléctricas usadas no lo son más. No más, claro está, que la invalidez de un mendigo. Llegan a serlo si su representación se halla inserta en un contexto que les es antitético. Ahora bien, el mundo del arte es precisamente un medio eminentemente antitético a lo que le es exterior –incluso si los límites de sus incompatibilidades no han dejado de ampliarse o, incluso aparentemente, de borrarse. Del contraste que el Arte (siempre en mayúscula, haga lo que haga) provoca con aquello que él todavía no ha englobado resultan unas veces un efecto trágico o desgarrador, o incluso «épico» si se quiere, y otras un efecto cómico propio de las parodias. Parodia literaria en muchas obras burlescas del siglo XVII italiano, español y francés. Parodia visual en caricaturas que se refieren a cuadros famosos. Por ejemplo el *Sueño de Endymion* de Girodet (1792), **il. 10**, obra de tema mitológico que fascinó a Balzac y a muchos de sus contemporáneos por la belleza hermafrodita del personaje lánguidamente ampliado bajo los rayos de la luna: esta obra fue trivialmente parodiada por el *Endymion besado por el claro de luna* de Daumier, **il. 11**, en 1842 –en realidad por un Endymion muy feo que ronca con la boca abierta–. Y la *Gioconda*, ya se sabe, ha alimentado copiosamente el arte de la irrisión del arte. En 1969, sobre un tablero de madera colgado en una escoba, encima de un cubo y de una bayeta, Robert Filliou escribe «*La Gioconde est dans les escaliers*» (*La Gioconda está en las escaleras*), **il. 12**. Gracias a ese *ready-made* humorísticamente iconoclasta, el insoportable cuadro mítico ha desaparecido, Monna Lisa se halla por fin ausente, el icono ha sido vencido, el arte está superado. Pero, subrayémoslo, el efecto humorístico actúa oponiendo de un lado el culto de una de las imágenes más famosas y de otro su supuesto contrario más radical, la trivialidad misma: una portera, una mujer de la limpieza. Otra vez más, como en el episodio evangélico de Jesús en casa de Marta y María (Lucas, X, 38-42), es en los trabajos del hogar y las funciones domésticas donde se cree deber situar el poder anti-espiritual, anti-culto o anti-cultural de lo trivial –sin consideración por el antiguo pensamiento de Heráclito: «los dioses están también en la cocina»...–

Si la consistencia de la trivialidad depende de su oposición a los prestigios del arte –de la misma manera que, no hace demasiado tiempo, lo profano no existía sino por oposición a lo sagrado–, nos podemos preguntar qué ocurre con lo trivial cuando el concepto de arte se deshace. La cuestión fue planteada en los años sesenta y setenta del último siglo. Mientras que algunos artistas radicales gustaban de incluir objetos de uso corriente en obras que a veces se reducían a esa inclusión puramente verbal (es el caso de la *Gioconda* de Filliou), numerosos incidentes se produjeron, con los cuales los adversarios de la «nulidad» del arte contemporáneo no han dejado de disfrutar. Limitémonos, porque es relativamente reciente, a una sola de las anécdotas que han ilustrado (puede que demasiado bien) la aspiración, recurrente desde hace un siglo por lo menos, de hacer «fusionar el arte y la vida», como

tanto se ha soñado. Se trata de una instalación de Gustav Metzger. Este autor de «demostraciones de arte auto-destructor» repitió en 2004, en la Tate Britain, para una exposición retrospectiva *Art and the Sixties*, la «demostración» pública que había realizado en 1960, **il. 13**. La obra comprendía un tablero de plástico desgarrado, una mesa sobre la cual estaba puesta una escultura metálica, y por el suelo una bolsa de plástico transparente llena de desperdicios burocráticos. El todo suponía representar la «fragilidad del arte». El servicio de limpieza de la Tate cogió la bolsa y la puso en la basura. La institución se encontró en un grave compromiso. El accidente era sin embargo reparable. Fue solucionado. ¿Pero fue aquello un accidente? Darío Gamboni, en *The Destruction of Art*, en 1997, refiere casos interesantes de destrucciones de «instalaciones de arte» por unos servicios de vigilancia que justifican hábilmente una limpieza malintencionada por un supuesto error⁴. Por otro lado y sobre todo, se puede estimar que Metzger no tenía finalmente más que alegrarse del éxito obtenido por su demostración de la fragilidad del arte.

Sin embargo, a fin de cuentas ese género de demostración, sobre todo si es concluyente, no sirve a los intereses del mercado del arte ni de los artistas. También se ve reaparecer rápidamente la oposición tradicional –al mismo tiempo que la solidaridad– entre lo trivial, convertido en motivo clásico del arte, y la obra de alto precio (en todos los sentidos de la expresión) que lo toma por objeto. En 1962, Claes Oldenburg, **il. 14**, representó una trivial hamburguesa, pero le dio un tamaño imponente. Raymond Hains, en 1970, **il. 15**, representó en madera pintada una cajetilla de cerillas gigante. Jean Pierre Raynaud edita en 1970 cuatro mil ejemplares de una maceta trivial, pero, diez años más tarde, recubre el tiesto de oro y le da dimensiones cada vez más considerables, **il. 16**, hasta el gigantismo de aquel que adorna todavía hoy la plaza delante del Centro Pompidou en París. Más recientemente, Subodh Gupta (nacido en 1964 en Bihar) titula *Vehicle for the Seven Seas* un carro y tres maletas, **il. 17**, pero el carro es de bronce dorado, las maletas en aluminio plateado, y la obra fue vendida por 500.000 euros en 2008. O bien ensambla dos bicicletas y dos bidones de leche, **il. 18**, pero las bicicletas son de bronce dorado, los bidones de aluminio plateado, y el todo, que se titula *Two Cows*, hace claramente referencia a lo que hay de más venerable en la tradición hindú. Estos son algunos de los medios por los cuales la representación artística de lo trivial marca su diferencia con la «simple» trivialidad, explotando el efecto que su proximidad, o su parecido, no deja de provocar. A veces, puede también que esta diferencia se amiore hasta el extremo. En el término de esta reducción se llega a los objetos producidos por Andy Warhol, indiscernibles visualmente de sus «modelos» (cajas de Ketchup Heinz, de detergente Brillo o de sopa Campbell) y, de ahí, a las interroga-

⁴ Gamboni, D., *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, London, Reaktion Books, 1997.

ciones sin fin de Arthur Danto sobre los misterios de la *Transfiguración de lo banal* y sobre lo que hace que un objeto sea una obra de arte y no un producto industrial⁵.

¿Pero *The Brillo Box* de Warhol o *The Two Cows* de Gupta son propiamente hablando imágenes? ¿La maceta de Raynaud es una imagen de maceta o una gran maceta verdadera? La noción de imagen llega a ser aquí problemática, y es justamente éste el tipo de cuestiones de las que yo me había prometido prescindir. Con la finalidad de reencontrar un dominio en el cual es más apaciblemente posible hablar de imágenes y de interrogarse sobre el eventual malestar que resulta de ellas, vuelvo a Martin Parr, que es el autor de esas fotografías de parejas que se aburren, de las cuales hemos visto un ejemplo.

Una constante de la obra de Martin Parr es lo *ordinario*, aquello que llamó durante bastante tiempo lo «vernacular», es decir, lo que hay de más banal en un lugar dado, en tal región de Inglaterra concretamente, por ejemplo un restaurante *fish and chips*, para sus primeros ensayos en 1967, los salones de peluquería, las viejas zapaterías, las panaderías familiares, para la serie *Point of Sale* en 1982. En ese mundo familiar y más bien bonachón se introducen sin embargo momentos de tensión, escenas lúgubres: es precisamente en un triste salón de té donde se ven ya a unas parejas aburrirse, a personas mayores evitando mirarse, **il. 19**. Un poco más tarde, *Last Resort*, la famosa serie realizada de 1983 a 1986, es una sucesión de vistas de New Brighton, estación balnearia en declive a pocos kilómetros de Wallasey. Estas vistas son muy exactamente la representación de una realidad trivial, **il. 20**. Una crítica de ese tiempo describió esta serie en los siguientes términos: «Es un mundo de pesadilla húmeda, opresiva, donde las gentes están en los papeles pringados hasta el cuello, nadan en aguas negras y contaminadas, y miran fijamente un horizonte siniestro.»⁶ Las principales críticas dirigidas a *Last Resort* son protestas contra la imagen que Martin Parr da de la clase obrera británica. Ésta aparece como «gorda, simple, sin modales, profundamente conformista y muy convencionalmente resignada a su triste suerte.»⁷ Martin Parr se ha defendido de haber querido hacer obra directamente política o de haber tomado por objetivo una clase social particular: **il. 20 bis** «me intereso menos en el hecho de que esas gentes no sean financieramente acomodados que en el hecho de que deban ocuparse de sus críos chillones, como todo el mundo». —¿«Como todo el mundo»?...—. Diga lo que diga, su mirada parece de forma clara y evidente socialmente orientada, y es sin simpatía ni compasión. El decorado es el de los lugares de ocio miserables o de los centros comerciales baratos (opuestos a las tiendas tradicionales, a los lugares de la cultura popular

⁵ Danto, A., *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, 1981; *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*, Paidós, Barcelona, 2002.

⁶ Morris, R., *The British Journal of Photography*, agosto 1986, citado por Val Williams, *Martin Parr*, Phaidon Press Ltd., 2002.

⁷ Lee D., *Arts Review*, agosto 1986, misma fuente.

de antaño). Se empuja un carro lleno de compras con un pequeño dentro (serie *Supermercados*, **il. 21**). En otro lugar, pequeños propietarios satisfechos posan ante su limpita casa prefabricada, verosímelmente comprada a crédito. En 1988, *One Day Trip* muestra la avalancha periódica de Ingleses sobre un hipermercado de Calais, **il. 22**: es una serie inmisericorde de escenas de frenesí comprador y de grosera avidez. La imagen del consumismo se ha vuelto angustiada y amenazante. El tema predilecto de Martin Parr ha sido siempre sin duda el de lo ordinario, pero su obra evoluciona hacia el sarcasmo en la medida en que fotografía sobre todo personas ordinarias que se esfuerzan visiblemente, y de la manera más ordinaria, en hacer sus vidas precisamente «menos ordinarias», asistiendo a cursos de hípica, participando en las «jornadas locas» de las rebajas, haciéndose fotografiar en grupo ante la Acrópolis de Atenas, **il. 23**. Lo ordinario ha tomado el aspecto exclusivo del consumo desenfrenado. Consumo de comida ante todo. Siempre se ha comido mucho delante del objetivo de Parr, desde los *fish and chip* de los principios, hasta los grotescos pasteles turquesa o rosa de *Common Sense* (1999, **il. 24**), pasando por los golosos de la salchicha y el pollo frío que se come de pie en platos de cartón, con ocasión de veladas mundanas, fiestas municipales o reuniones electorales, **il. 25**. La burla se alía con la tristeza: todas esas gentes son a la vez horribles, conmovedoras e inquietantes. A fin de cuentas el mundo es insípido y banal. Según las palabras de Martin Parr, el mundo es «*boring*» (en 2002 reunió en un volumen fotografías de paneles de señalización, rótulos publicitarios, carteles de grandes almacenes, tomados todos en la pequeña ciudad de Boring [sic], Oregon). Pero según sus fotografías parece más justo decir que es trivial.

La mirada puesta por Martin Parr sobre ese mundo es a la vez crítica, divertida y horrorizada. Establece una distancia que es del orden de la mofa. Moralmente y políticamente, se puede fácilmente sentirse exasperado por esa distancia condescendiente, por esa mirada altiva, falsamente compasiva, por ese partido tomado por el hastío. Pero esto sería detenerse en el camino. Porque las fotografías de Martin Parr, lo quiera el mismo o no, obligan rápidamente a interrogarse a cerca de los modelos sociales de los cuales sus anti-héroes absolutos son el botón de muestra, la ilustración o la caricatura. Y no tardamos en darnos cuenta de que aquellos «modelos», ya se relacionen con el consumo, el ocio o con el acceso a la propiedad hipotecaria, por ejemplo, no son en absoluto de invención popular. Ese mundo trivial es el efecto de la publicidad en el última estadio de su degradación.

La mirada de Martin Parr incomoda. Pone un malestar. En un primer movimiento se puede tener ganas de emprenderla con el fotógrafo para reprocharle la manera con la cual trata la imagen de una clase social. Pero es necesario al menos reconocer que aquí, precisamente por el hecho de la distancia creada por un evidente partido tomado, la distinción entre lo trivial y su representación es manifiesta. A continuación, nos percatamos de que no ocurre igual en la inmensa mayoría de las

imágenes que tenemos corrientemente ante los ojos. Según aquellas que son más masivamente difundidas por las revistas y sobre todo por la cadenas de televisión, es trivial a la vez el mundo y la imagen dada de él. Se puede volver los ojos ante las fotografías de Martin Parr, pero no por ello escapamos tan fácilmente a los anuncios publicitarios que han invadido todo –que están en todas las paredes, en todos los prospectos, en todas las pantallas–, anuncios que comienzan en el énfasis o la seducción y que terminan en la banal glorificación de una marca, en la celebración de un producto irrisorio, en la puesta a la venta de un sueño estandarizado.

La noción de trivialidad debería ser redefinida todavía una vez más (pero aquí como siempre avanzar una definición consiste en proponer un objeto de pensamiento, y no solamente entenderse al respecto de una palabra): la noción de trivialidad podría aplicarse a todo aquello que ha sufrido una *reducción*. Es trivial la constricción de la atención, el estrechamiento del campo de las preocupaciones. Es trivial la limitación de los deseos a la avidez. Pero también: es trivial la rebaja del espíritu en el conformismo y la pasividad, la reducción del espacio público al provecho de los intereses privados, la adhesión a lo inmediato y la indiferencia respecto a lo lejano. Pero también: es trivial la reducción de todas las aspiraciones al cuidado de la imagen de sí. La trivialidad, a partir de aquí no es el estado en el cual nacen y mueren, por naturaleza, las clases vulgares. Es el producto de los poderes del dinero. Es el objetivo de un sistema económico que querría eliminar el malestar ante la imagen, con el fin de vernos satisfechos a todos en un *bien-estar en imagen*.

Dicho esto –un poco enfáticamente, un poco retóricamente tal vez– quedarían muchas cuestiones para profundizar. Evoco dos de ellas para terminar, en un modo puramente interrogativo.

¿Cómo se puede representar la *trivialidad* hoy, con vistas a denunciarla o, al menos, con vistas a atraer la atención sobre ella y a cuestionarla? Es difícil, ya se sabe, representar la molestia sin ser molesto, o representar lo ordinario sin ser ordinario. Del mismo modo es un desafío para los artistas representar la trivialidad por medio de obras que no sean ellas mismas triviales. Pensemos en el ejemplo de múltiples obras cinematográficas, típicas a este respecto, que en cierta manera han caído en aquello que querían representar, no consiguiendo sino a duras penas distinguirse de ello: *Sleep* de Andy Warhol (hacia 1954), que muestra durante seis horas un hombre dormido, hasta dormir también a sus espectadores, a menos que éstos no hayan ya emprendido la fuga; o bien *La granda abbuffata* de Marco Ferreri, en 1973, fábula trivial sobre el tema del consumo desenfrenado; o bien *Brutti, sporchi, cattivi*, filme en el cual Ettore Scola muestra, en 1976, de manera burlesca y trágica, la vida de una familia italiana en un barrio chabolista de Roma; o aun *Jeanne Dielman, 23 rue du Commerce, 1080 Bruxelles*, filme de Chantal Akerman, en 1975, compuesto de planos fijos sobre los gestos del ritual doméstico, película fascinante para algunos espectadores y exasperante para la mayoría. ¿Qué solución? ¿Subrayar lo trágico?

co de lo mostrado? ¿Es eso lo que intentan hacer Ettore Scola y Chantal Akerman. Introducir una dosis perceptible de humor? Pero esto tiene el riesgo de parecer que se toma el tema a la ligera. Y ello es reintroducir esa distancia (¿esa mirada superior?) de la cual el arte de aquellos años había soñado con liberarse.

De ahí la otra cuestión, que se plantea de manera punzante. Si lo trivial no puede mostrarse sino después de una necesaria distancia y por efecto de contraste, ¿cuál sería hoy la perspectiva que, por oposición, daría cuenta de ello? Si lo trivial debe aparecer como una reducción o como un rebajamiento, ¿por relación a qué ideal se manifestará como tal? ¿Cuál es el *polo opuesto* a la trivialidad? En la época del desencanto del mundo, o en la era post-desencantada en la cual (se dice) estamos, y si es verdad que la trivialidad es del orden de la caída, ¿cuál es, pues, esa altura hipotética desde la cual se puede aún caer? La cuestión de la trivialidad parece interesante porque, una vez enunciada, obliga a preguntarse lo que –para cada uno– resiste al estrechamiento, a la disminución y a la postración de la vida.

(Traducción de Julián Santos)



II. 1. James Nachtwey, Bardera, Somalie, 1992, Magnum;
El cadáver de un joven transportado al cementerio en una carretilla



Il. 2. Sebastião Salgado, Kaboul, Afghanistan, 1996, Amazonas ;
Ruinas de la avenida Jade Maiwan, antaño arteria prestigiosa de la ciudad



Il. 3. Martin Parr, 1991, extrait de *Bored Couples*;
A bordo de un ferry entre Helsinki y Stockholm



Il. 4. Rembrandt, *El buey desollado*, 1655



Il. 5. Rembrandt, *Mujer agachada*, grabado, 1631



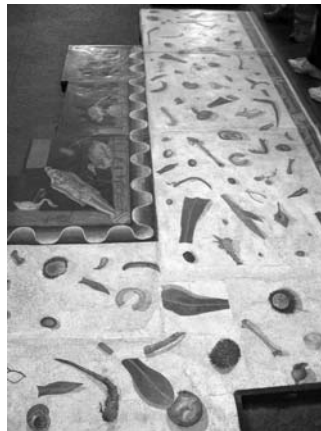
Il. 6. Caravage, *La Muerte de la Virgen*, 1606, Museo del Louvre; colección de Luis XIV, adquirido en 1671



Il. 7. José de Ribera, *El niño cojo*, 1642, Museo del Louvre, Legado Louis La Caze, 1869. Pintado en Nápoles para el Virrey, el duque de Medina de las Torres. En el papel que el joven cojo mantiene está escrito en latín "Denme limosna, por el amor de Dios".



Il. 7 bis. Bartolomé Esteban Murillo, *El joven mendigo*, hacia 1645-1650; adquirido en 1782 bajo el reinado de Luis XVI; Museo del Louvre



Il. 8. *La habitación sin barrer*, Museo Gregoriano Profano.



Il. 9. Arman, *Acumulación de basuras domésticas bajo cristal*, 1959.



Il. 10. Girodet, *El sueño de Endymion*, 1792, Louvre.



Il. 11. Daumier, *Endymion besado por el claro de luna*, 1842,



Ill. 12. Robert Filliou, *La Gioconda está en la escalera*, 1969



Il. 13. Gustav Metzger, Recreation of the First Public Demonstration of Auto-Destructive Art featuring a damaged nylon “painting” and bag of rubbish to represent arts’s fragility, 2004.



Il. 14. Claes Oldenburg, Burger, 1962.



Il. 15. Raymond Hains, *Caja de cerillas*, 1970.



III. 16. Jean-Pierre Raynaud, *Tiesto*, 1970.



II. 17. Subodh Gupta, *Vehicle for the Seven Seas*.



II. 18. Subdh Gupta, *Two Cows*.



Il. 19. Martin Parr, New Brighton, Merseyside, *The Last Resort*, 1983-1986; en Val Williams, Phaidon, 2002, p.2001. [Pareja de ancianos]



Il. 20. Parr, idem; Val Williams, p.199. [baño]



Il. 20 bis. Parr, idem; Val Williams, p.191.



Il. 21. Parr, Supermercado, Nailsea, Somerset, 1990; Val Williams, p.179.



Il. 22. Parr, Hipermercado Auchan, Calais, France, 1988, One Day Trip, Val Williams, p.185.



Ill. 23. Parr, La Acrópolis, Athènes, *Small World*, 1987-1994; Val Williams, p.259.



Ill. 24. Parr, *Pasteles rosas*, 1995-1999; Val Williams, p.294. [gateaux roses]



Ill. 25. Parr, Fiesta “Midsummer Madness” [Locura estival] del partido conservador, Bath, Avon, *The Cost of Living*, 1986-1989; Val Williams, p.225.