

MÓNICA BENGOA Y EL PROBLEMA DE LO REAL

autor [Christian Viveros-Fauné](#)

[2017](#)

[catálogo, libro](#)

Publicado en m. [una tentativa de inventario exhaustivo, aunque siempre inconcluso], Santiago, Chile. Ediciones EUONIA, p. 54-63. 2017.

“En la fotografía existe una realidad tan sutil que se vuelve más real que la realidad misma.”
–Alfred Stieglitz

“¿Es pasión lo que somos? ¿Lo que somos está en fotografías? ¿Es casi real aquello que somos en fotografías? Quizás se ha vuelto lo más real.”
–Richard Prince

I. El Museo y la *Selfie*

Esta es una historia verdadera, o debería decir, “real”. En el verano de 2016, mi esposa, mi hijo adolescente y yo cambiamos las indolentes playas y el sol abrasador de los territorios sureños de España por las temperaturas más frescas de París y sus kilómetros de pinturas, esculturas y monumentos culturales. Tras aterrizar en el aeropuerto de Orly, rápidamente guardamos nuestros bolsos con el conserje del hotel y procedimos a toda prisa a la Place du Carrousel y su imponente ex palacio de la realeza, el Louvre. Es aquí precisamente en donde encontramos un inesperado problema filosófico: el problema de lo real.

Gracias a la magia de mi esposa con mi pase de prensa, atravesamos desvergonzadamente una maraña de turistas. Pero apenas llegamos al mesón dicho problema comenzó a manifestarse agudamente. Eran poco después de las nueve de la mañana y la fila de visitantes insatisfechos ya serpenteaba alrededor del *lobby* como una fila del pan. Extrañamente, la molestia de los visitantes era más evidente en sus manos que en sus rostros. Jugeteaban sin detenerse con sus iPhones y dispositivos Android, *texteando*, *twiteando*, *facebookiando* y, por supuesto, tomando infinitas fotografías.

Estoy, sin duda, tan familiarizado con la cultura de las celebridades como cualquier otro ser humano del siglo veintiuno, pero nunca antes había visto a docenas de personas empujando y atropellándose para obtener fotografías de ellos mismos frente a un simple letrero de museo: este anunciaba la entrada al “Musée du Louvre”. Las cosas se volvieron aún más extrañas al llegar al arte al interior del museo. El Apolo de Belvedere estaba tan atestado que era literalmente inalcanzable; la Venus de Milo estaba rodeada de cientos de personas dando empujones, blandiendo bastones *selfie* como antenas; la sala que contiene a la Mona Lisa estaba atascada por barreras de metal idénticas a las que arrear a los visitantes a través de

inmigración en el aeropuerto. Hordas haciendo fila, esperando una oportunidad de acercarse al famoso retrato de Leonardo y poner cara de pato frente a sus teléfonos.

Observar este fenómeno bizarro me hizo plantearme una cantidad de preguntas urgentes. Entre las menos inflamatorias estaban: ¿Qué hace que las personas confundan una rápida instantánea de ellos mismos con una experiencia en sí? Como la *selfie*, ese acto relativamente nuevo de auto-documentación consistente en que una persona se toma una fotografía a sí mismo/a para subirla a las redes sociales, en efecto, ha adquirido un estatus equivalente o superior al evento, lugar u objeto que es fotografiado. También, ¿qué tan profundamente ha cambiado la mediación de dispositivos electrónicos como cámaras, computadores y teléfonos celulares la manera en la que vemos el mundo?

Una respuesta general es que el sentido de la vista en sí mismo se ha vuelto, en el lenguaje de los sociólogos culturales, profundamente aculturizado. Esto significa, principalmente, que las personas comunes, no solamente aquellas bajo el influjo de París, los turistas como *lemmings* Noruegos, progresivamente hoy ven la realidad a través de la intervención de un exceso de dispositivos. Esta aculturación, como la mayoría de los artistas importantes han sabido durante décadas, le debe su condición a la omnipresencia de la fotografía. Aquella invención del siglo diecinueve ha transformado la realidad, tanto gradual como completamente, de formas con las cuales aún estamos intentando lidiar.

Como escribió el crítico de fotografía Andy Grundberg en su brillante libro acerca de la fotografía y el postmodernismo, *La crisis de lo real*, las invenciones de rápida evolución han alterado fundamentalmente nuestra manera de ver. Pero más que seguirse a modo de generaciones sucesivas, estos así llamados avances se apilan como estratos geológicos extremadamente porosos. La siguiente cita pone el tema en pocas palabras: “Parece imposible hoy en día que alguien pueda tener una experiencia directa, sin mediar, del mundo. Todo lo que vemos es visto a través del caleidoscopio de todo lo que hemos visto antes”.

II. La artista hace las preguntas correctas

La artista chilena Mónica Bengoa ha convertido el hacer preguntas fundamentales –ilustradas de manera intensamente visual– acerca de lo que es y no “real” acerca de las imágenes, en el trabajo de su vida. Su arte, entre otras cosas, consiste en una crítica de nuestras maneras tradicionales de ver, pero también entrega una reflexión en evolución acerca de la representación en sí. Esa representación, como una artista como Bengoa sabe, es llevada adelante primordialmente por el medio de la fotografía. La *lingua franca* de las imágenes contemporáneas, la fotografía efectivamente representa (y mal representa) al mundo moderno, de la publicidad al cine digital, del fotoperiodismo a Youtube, y aún así sus estructuras permanecen mayoritariamente invisibles gracias, más que nada, a la ubicuidad del medio.

Bengoa lleva adelante la tradición de una cantidad de post-conceptualistas bien conocidos del tardío siglo 20 –artistas tan variados como John Baldessari, David Hockney, Chuck Close y Cindy Sherman–, mientras que investiga un campo representacional en expansión que permanece al

menos tan impugnado y problematizado como en los 70s y 80s. Notablemente, ese mismo campo está ahora inundado con un número aún mayor de imágenes; una situación que, para ciertos artistas, demanda más en vez de menos reflexión histórica. Si las obras intensamente manuales, basadas en la fotografía de Bengoa muestran una constante híper-conciencia acerca de existir dentro de una cultura ligada a las cámaras –una conciencia que es idéntica a la de muchos artistas postmodernos canónicos–, su alerta a esa condición evita antagonismos simplistas.

Una pionera remota en el campo de la realidad cotidiana y su leve relación con la imagen contemporánea, la artista chilena, desde el principio de su carrera, consistentemente ha enfrentado procesos fotográficos cada vez más inestables con la solidez testaruda de las manualidades tradicionales. En obras tempranas como *Sobrevigilancia* (2001) y *Ejercicios de Resistencia: Absorción* (2002), en el que la artista compuso imágenes monumentales de interiores domésticos derivados de instantáneas caseras usando, respectivamente, flores secas y servilletas de restaurante, sus resultados mapean las fallas del medio. Presentados como disfrazados de arduas reinterpretaciones, sus versiones XL de reproducciones mecánicas de modesta escala literalmente materializan (¿o re-materializan?) la conexión cada vez más efímera de la fotografía con lo real.

Corresponde aquí un punto aclaratorio: Bengoa investiga la fotografía por varias razones fundamentales. Primero, porque el medio es la moneda común de intercambio cultural. Segundo, ella explora la esencia del medio, porque la fotografía es, como todos saben, un medio explícitamente reproducible. Una tercera razón tiene que ver con el hecho de que la vasta mayoría de los fotógrafos del mundo evitan el aura histórica de “arte” y “autoría”, exactamente las propiedades auráticas que la teoría postmodernista ha rechazado consistentemente en medios como la pintura y la escultura. Por último está la inmersión cotidiana de la artista en la vida contemporánea: imágenes de la TV, películas, publicidad, mercadeo corporativo, relaciones públicas y, cada vez más, las redes sociales.

Mientras que la cultura popular no ha inspirado directamente el trabajo artístico de Bengoa a la fecha, es innegable que la industria global de la producción en masa de imágenes ha ayudado a formar la perspectiva de esta artista frente a las propiedades en expansión y omnipresentes de la reproducción mecánica.

La intención de Bengoa al examinar las posibilidades representacionales de la fotografía, debemos decir, no es convertirse en fotógrafa, ni aliar su práctica notablemente reflexiva con la tradición artística del medio. En vez de eso, su exploración de imágenes fotográficas cotidianas usa el medio como un trampolín o punto de partida para investigar otros medios y materiales, incluyendo papel, fieltro, flores secas, bordado y libros, mientras invoca una manera actualizada de conceptualismo forense, orientada epistemológicamente. Su acercamiento favorece el método riguroso por sobre la expresión artística; los resultados, impresionantes, nunca dependen de la maestría técnica o la veracidad como argumentos para la persuasión visual.

“No me interesa pintar sobre tela, ya que pienso que eso puede alienar a los espectadores al mostrarles algo que ellos son incapaces de hacer”, Bengoa reveladoramente le dijo al diario El Mercurio en víspera de su presentación en la Bienal de Venecia el 2007. “Siempre he pensado

que cualquiera con la paciencia suficiente podría ejecutar mi obra; no tiene nada que ver con talento o tener una buena mano”.

No sorprende entonces que Bengoa vuelva a recurrir al minimalismo para su excursión en la Bienal de Venecia. Titulada *Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular (Algunos aspectos del color en general y del rojo y negro en particular)*, en referencia al último texto escrito por Donald Judd antes de su muerte en 1993, los cuatro grandes murales emplearon cardos, teñidos en varios tonos de rojo y negro para presentar otro cuidadoso análisis de la fotografía. Esta vez su examinación se centró en el interés de la artista en los efectos de la macrofotografía. Cada mural presentaba imágenes en primer plano de insectos, como las que uno podría encontrar en un libro de entomología. Aumentados a proporciones no naturales, los sujetos de la artista aparecían monstruosos, no a tamaño insecto; una impresión reforzada por las limitaciones cromáticas de los murales. Otro rasgo visual de la instalación de Bengoa se relacionaba a sus “píxeles” hechos a mano (como la artista se ha referido a sus unidades básicas de imagen): el hecho de que los cardos son flores funerarias proveía una metáfora lapidaria de *ready-made* para el valor documental muchas veces elogiado de la fotografía.

En una entrevista con el diario El Mercurio del 2007, Bengoa llanamente afirmó su posición como una artista relacionada con la fotografía tanto como medio y como fenómeno cultural envolvente: “El medio se vuelve el contenido de la obra en el minuto en que uno se para en algún lugar a ver algo. Esa distancia, me parece, le permite al espectador ver las cosas nuevamente. Una imagen puede posibilitar un encuentro con ciertas verdades visuales, pese a todas las posibilidades de manipulación digital que sabemos existen gracias a Photoshop”.

III. Una arqueología de imágenes

Una arqueóloga de la manera en la que vemos, los trabajos más recientes de Bengoa han extendido sus observaciones acerca de las limitaciones de la fotografía para revelar nuevos medios: imágenes de textos encontrados han sido representadas con nuevos materiales, entre ellos el fieltro y el bordado. Sus primeros experimentos en esta nueva modalidad empezaron el 2010 con una obra que ella nombró *Einige Beobachtungen über Insekten: Langhornbiene (Eucera longicornis)* o *Algunas consideraciones acerca de los insectos: Abeja de antenas largas (Eucera longicornis)*.

Una obra envolvente que presentó el uso de enciclopedias de historia natural en alemán; Bengoa fotografió esos libros de flora y fauna para traducir sus textos e imágenes en tapices de gran escala. Durante el proceso, las distorsiones de la cámara, tanto del texto como de la imagen, fueron hechas ineludiblemente físicas (consideren, por ejemplo, los efectos de la falta de enfoque, ángulo de cámara o poca profundidad de campo).

De ahí, Bengoa siguió con su más reciente experimento: una instalación basada en la fotografía del tamaño de una habitación. Tomando prestado del canon postmoderno, puntualmente una sección de *Lo infraordinario* de Georges Perec en la cual el autor detalla múltiples ítems de su

escritorio, Bengoa transformó lo que es esencialmente un listículo literario en una plantilla y entonces en un ambiente de imágenes en cuatro partes, cortado en negativo de distintos trozos de fieltro color carbón.

El efecto final de la obra, que ella tituló *Still Life/Style Leaf* (naturaleza muerta/hoja de estilo) (2014), resalta la relación ecrástica de la fotografía con el mundo mediante su legitimización. Al materializar no solamente un texto, sino un dispositivo literario inmemorial como una imagen envolvente, Bengoa le da forma física a su máxima ambición artística: “referirse a lo que usualmente pasa desapercibido, pero que aún así es una parte vital de nuestra relación con el mundo a nuestro alrededor”. Puesto de otra forma: la obra de Bengoa ha estado largamente dedicada a hacer a la fotografía y sus soportes técnicos más, en vez de menos, visibles.

Bengoa ha tomado prestadas estas y otras imágenes de lo que Perec ha llamado “lo extraordinario” permitiendo una extensa examinación no solo de aspectos habituales de la vida cotidiana, esos eventos y cosas que no son ni banales ni exóticas, pero también de la maquinaria oculta que registra o, alternativamente, decide no registrar e incluso mal-representar, lo que los seres humanos experimentan como real y significativo. Son precisamente esas experiencias, argumenta la artista, las que a menudo son eclipsadas por la ubicuidad en expansión de la fotografía.

Como Roland Barthes escribe en *La cámara lúcida*, las fotografías declaran que lo que uno está mirando realmente existió, no como realidad, sino como metáfora. Aún así, resulta en nuestros tiempos que esa certeza se ha desdibujado. Más que hacer que la fotografía encarne “la presencia de una cosa”, el medio que Barthes examinó en 1980 se ha vuelto cada vez más susceptible a la manipulación, a lo que los comentaristas contemporáneos llaman “contextualidad”, a la lisa y llana falsificación (como en “*fake news*”, *noticias falsas o falaces*) y a un ataque viral de narcisismo fotográfico (la *selfie*) de una manera como ni el mundo ni la historia de la manufactura de imágenes han visto jamás.

En esta nueva distopía de la imagen el mundo necesita artistas como Mónica Bengoa, figuras que toman una cuidadosa medida de nuestro mundo de imágenes y la informan inteligente y desapasionadamente y con una percepción poco común. Su investigación extensa y visualmente poderosa es declarada sobre la noción de que la vida es un edificio, el que construimos, en parte, para esconder sus fundaciones, pero también sobre la idea de que la diferencia entre un edificio y una ruina quizás sea difícil de detectar.

Brooklyn, 2017