

MARTIN PARR:

## LA IMAGEN FOTOGRÁFICA EN LA ÉPOCA DEL CAPITALISMO AVANZADO

Mauricio Claro Naccarino<sup>1</sup>

### **Resumen:**

Martin Parr es hoy uno de los fotógrafos más productivos y celebrados del mundo. Su uso del color, del flash y el gusto por la ironía y las escenas prosaicas han redefinido el canon de la fotografía contemporánea. Pero su figura no estuvo exenta de acaloradas polémicas. Cuando presentó su postulación para ser parte de la agencia Magnum Photos, se encontró con enormes resistencias por parte de quienes eran los defensores del humanismo fotográfico. El fotógrafo inglés desarrolla en sus imágenes los tópicos propios de la postmodernidad: la globalización, la americanización del mundo y los cuerpos modelados por el capitalismo multinacional. Su cruda visión del hombre y el paisaje como resultado de un determinado orden económico fueron considerados como una afrenta al estilo fotográfico de Magnum. Su llegada a la agencia fue una forma de subvertir la tradición desde dentro.

**Palabras clave:** Martin Parr. Fotografía. Postmodernismo. Modernismo. Capitalismo avanzado. Magnum. Humanismo.

### **Abstract:**

Martin Parr is one of the most productive and celebrated photographers in the world. His use of color, flash and his taste for irony and prosaic scenes have redefined the canon of contemporary photography. But his figure was controversy. When he submitted his application to join the Magnum Photos agency, met with enormous resistance from those who were the defenders of the photographic humanism. In their images, Parr develops the topics of postmodernism: globalization, Americanization of the world and the bodies shaped by multinational capitalism. His raw vision of man and the landscape as a result of a certain economic order were seen as an affront to the Magnum photographic style. His arrival at the agency was a way of subverting the tradition from within.

**Keywords:** *Martin Parr. Photograph. Postmodernism. Modernism. Advanced capitalism. Magnum. Humanism.*

---

<sup>1</sup> Mauricio Claro Naccarino es licenciado en cine, magister en cine documental y magister (c) en teoría e historia del arte por la Universidad de Chile. Entre 2014 y 2015 trabaja en el programa de investigación videográfica Archivo, Imagen-Tiempo y ciudad, de la facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Diego Portales. Sus estudios giran en torno a la fotografía y el cine.

“Reclamo vivir plenamente la contradicción de mi tiempo, el que hace de un sarcasmo la condición de la verdad”  
(Barthes, 1999, p. 9)

### Contra el romanticismo en fotografía

El fotógrafo inglés Martin Parr generó un gran revuelo desde el momento en que fue propuesto para formar parte de la agencia fotográfica Magnum Photos. La vieja guardia de la cooperativa, que en la década del cuarenta fue creada por figuras hoy totémicas de la fotografía moderna como Robert Capa y Henry Cartier-Bresson,<sup>2</sup> se escandalizaron ante la posibilidad que un fotógrafo ajeno a la tradición humanista, tan característica de Magnum, ingresara a las filas de una de las instituciones más célebres del mundo del fotoperiodismo.

Presenté una solicitud para ser candidato y alcancé el primer nivel de afiliación, para el cual tienes que obtener al menos el cincuenta por ciento de los votos de una votación secreta. Por entonces yo tenía muy claro que si llegaba a convertirme en miembro de Magnum se levantarían muchas polémicas. Así que, una vez alcanzado ese primer nivel, continué con ello, y unos años después, creo que en 1990, 1991 o quizás 1992, pasé a ser asociado. Fue entonces cuando se armó el revuelo y se avivó la controversia. (Bajac, 2010, p. 117).

Un verdadero muro de contención se erigió en vistas de amurallar a la agencia (protectora de la tradición fotográfica) con el fin de evitar a toda costa que un fotógrafo, a ojos de ellos incorrecto y mercantil, ingresara a la agencia pudiendo hacer peligrar en sus bases a una institución que necesitaba conservarse ante la avanzada de los “nuevos tiempos” de la fotografía, los que supuestamente traían consigo aires pestilentes contra los que había que resistir a toda costa. En el libro de entrevistas de Bajac, Q. (2010), el propio Parr, al preguntarse sobre porqué tantos fotógrafos de la agencia se pusieron en su contra durante el proceso de votación señala que “es aún hoy un misterio para mí. (...) Fue todo bastante intenso y, bueno, existía una especie de frente anti-Parr liderado por Philip Jones Griffiths, quién publicó una carta.” (p.118). No era de extrañar que quienes lideraron la ofensiva anti Parr fueran Cartier-Bresson y Griffiths. El primero fue el creador de la agencia y es considerado el padre de la fotografía moderna. El segundo, un célebre fotógrafo de la guerra de Vietnam. Cartier-Bresson abre un nuevo paradigma para la fotografía. Provisto de un nuevo y revolucionario dispositivo técnico, la Leica de 35mm,<sup>3</sup> se permitió salir

2 Magnum Photos fue fundada en París el año 1947 por los fotógrafos Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, George Rodger y David Seymour. Toma su nombre de la marca del Champagne favorito de Capa.

3 Leica viene de la contracción de las palabras Leitz Camera. Fue creada por el empleado de las empresas de Ernst Leitz, Oskar Barnack, en 1923 y fue el primer dispositivo compacto que utilizaba película de 35mm. La Leica I fue presentada por vez primera en la feria de Leipzig en 1925.

a la calle con la ligereza y discreción necesarias para iniciar un estilo fundacional para la fotografía del siglo XX. Hijo legítimo de la modernidad y parisino ilustrado, registró la espontaneidad vital de las calles de casi todo el mundo. Fue el epítome del fotógrafo comprometido con su tiempo.

La arremetida de Parr simbolizaba la avanzada irremediable de la postmodernidad fotográfica, la que representaba una amenaza contra una modernidad que había devenido en tradición. Tanto fue así que Cartier-Bresson envió una carta diciendo que Martin Parr vivía en otro planeta, lo que el fotógrafo inglés denominó como “un hecho infame” (Bajac, 2010, p. 118). El fundador de Magnum tenía a su haber varias disputas públicas con otros fotógrafos, instándolos a ser parte del “proyecto humanista”. En una ocasión acusó públicamente al grupo naturalista norteamericano F64 (que operaba en la costa oeste de Estados Unidos y que contaba entre sus miembros a fotógrafos de la talla de Ansel Adams y Paul Strand) de estar fotografiando árboles y piedras mientras el mundo se cae a pedazos.<sup>4</sup> También en la introducción a *Images a la souvette* (1952) “propone que los fotógrafos renuncien al color por una cuestión de principios (...) incita a los fotógrafos a resistir la tentación y cumplir con sus deberes” (Sontag, 2006, pp. 183-184). El llamado al orden parecía ser una tentación por parte del fotógrafo con vocación paternalista.

La creación de Magnum supuso la mayoría de edad de la fotografía. La cooperativa se propuso establecer un frente común en pos de proteger sus imágenes de la mutilación a la que eran sometidas una vez entregadas a los medios gráficos. El grupo Magnum se propuso ya no proporcionar meras imágenes del mundo, las que ilustrarían los textos de diarios y revistas, sino que sus fotografías serían ahora la propia voz del mundo. La fotografía moderna supone la maduración de la disciplina, la que ahora entendía que ya no estaba capturada por el referente, es decir, lo fotografiado. Y al darse la regla a sí misma pudo hacerse consciente de lo propiamente fotográfico, “a saber, acción y revelación, la captura incalculable de un incalculable” (Pérez, 2013, *Sn*). Fue el paso de la heteronomía a la autonomía de una disciplina que despertaba de su infancia decimonónica.

El llamado humanismo fotográfico tambaleaba hacia los primeros años de la década del 90 con la amenaza Parr. Fontcuberta, J. (2003) sitúa en esta década el punto de inflexión.

...ese período puede considerarse como de transición de una etapa todavía modernista de la fotografía, en la que prevalecía su autonomía como disciplina y la reivindicación de un espacio específico en el mundo del arte, hacia otra etapa postmodernista, en que las nuevas líneas de pensamiento legitiman la presencia informe de la cultura fotográfica en todos los ámbitos, además de que las prácticas del arte contemporáneo engullen literalmente a la fotografía. (p. 7).

---

<sup>4</sup> Para mayor información sobre este tema véase: Freund, G. (1993). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.

Martin Parr es la incorrección política a ojos del fotógrafo que creció al alero de ese almacén simbólico que tuvo sus últimos resabios hacia la década del 70 y que se inició a fines del siglo XIX y que el profesor Carlos Pérez Villalobos llama “la época literario, foto y cinematográfica del mundo”. “De acuerdo con los héroes de la modernidad como Weston, la aventura del fotógrafo es elitista, es profética, subversiva, reveladora. Los fotógrafos manifestaban estar efectuando la tarea blakeana de depurar los sentidos, revelando a otro el mundo que los rodea” (Sontag, 2006, p. 140).

Pero ¿por qué tanto escándalo? El violento uso del flash, las escenas prosaicas, la ridiculización de la clase trabajadora, su ironía para representar a los turistas y consumidores del mundo actual, su sarcasmo y su fijación con el flujo rampante de las mercancías. Mas lo que no se le perdonaba a Parr era que careciera de romanticismo y de una mirada nostálgica. Era evidente que esto irritara a buena parte de los fotógrafos de Magnum. Pero más aún, su propia técnica fotográfica era (y es) incorrecta a ojos de los llamados fotógrafos profesionales. El uso del flash a plena luz del día es un sacrilegio, es adocenamiento si lo que se busca es ser un “artista de la luz”. El propio fotógrafo es consciente de la fuerza subversiva de su estética “el flash de anillo proporciona un aspecto como de iluminación de estudio: muy objetiva, directa, a la cara. Despoja a la fotografía de todo romanticismo” (Bajac, 2010, p. 82). La utilización del flash responde a un artilugio técnico que reconfigura totalmente su fotografía y su método. Más aún, es el dispositivo técnico el que construye al particular sujeto fotógrafo. Del mismo modo en que la ligera y silenciosa Leica M6 que utilizaba Cartier-Bresson supuso la modelación de un determinado cuerpo humano que se desplazó y accionó de otro modo por entre las calles tentaculares de las ciudades. Sobre este respecto Deotte, JL. (2012) señala que “son los aparatos que otorgan propiedad a las artes y les imponen su temporalidad, su definición de la sensibilidad común, así como de la singularidad cualquiera, son ellos los que hacen época y nos las artes. (...) Debemos ser particularmente sensibles cuando afirmamos que las artes siempre aparecen configuradas por los aparatos” (p. 16).

Tanto la técnica como los motivos de Parr eran suficiente para la irritación, pero más que eso, era un temor fundado de la sensibilidad conservadora de que su tradición fuera a pérdida a manos de una generación que aparentemente no estaba en sintonía con la herencia modernista y con el sello Magnum. Sontag, S. (2006) refiere a la fotografía en tanto que documento social y que “fue instrumento de esa actitud propia de la clase media, a la vez celosa y meramente tolerante, curiosa e indiferente, llamada humanismo, para la cual los barrios bajos eran el decorado más seductor” (p. 86). El sarcasmo parriano sobre todos los temas propios del humanismo fue su forma de subvertir la tradición desde dentro. Más aún, asegura ser “probablemente uno de los más humanistas de la agencia. Pero ellos no lo ven, no se dan cuenta” (Bajac, 2010, p. 121). La fotografía de Martin Parr es reflejo de un mundo que se ha configurado bajo la lógica del alto capitalismo o capitalismo multinacional según el

sistema tripartito propuesto por Mandel.<sup>5</sup> Sus motivos, sujetos y paisajes son reflejo de una sociedad de consumo, *americanizada* y globalizada. Esto quizás por sí mismo no representa ninguna novedad, el hecho es que al ser parte de Magnum hace sistema y significa una vuelta de mano a la tradición moderna del fotoperiodismo.

En la cultura postmoderna la “cultura” se ha vuelto un producto por derecho propio; el mercado se ha convertido en un sustituto de sí mismo y en una mercancía, como cualquiera de los productos que contiene; mientras que la modernidad era, de una forma insuficiente y tendenciosa, la crítica de la mercancía y el esfuerzo por conseguir que ésta se trascendiera a sí misma. La postmodernidad es el consumo de la pura mercantilización como proceso. (Jameson, 1998, p. 10).

Bourdieu, P. (2010) en *La fotografía y el campesino*, revela de qué manera la conservadora población rural de un pueblo de la provincia francesa se puede ver envuelta en una pequeña agitación por el hecho que uno de los integrantes de su comunidad tenga el atrevimiento de aparecer por el pueblo con equipos fotográficos, es decir, con adminículos modernos.

Se tiende a ver en ella la expresión de una voluntad de distinguirse, de singularizarse, de deslumbrar y de humillar a los otros, atenta contra el principio que domina toda la existencia social y que no tiene nada que ver con el igualitarismo. De hecho, la ironía, la burla y el chisme tienen por función llamar al orden, es decir, a la conformidad y la uniformidad de aquel que, por su conducta innovadora, parece dar una lección o lanzar un desafío a toda la comunidad. (...) Es que la conducta ostentadora o percibida como tal, a la manera de un don que excluye todo contra-don, ubica al grupo en situación de inferioridad y se vive como afrenta, sintiéndose cada uno herido en su autoestima (pp. 57-58).

La reflexión de Bourdieu bien puede ser una metáfora de lo que ocurrió con el fotógrafo inglés cuando osó aparecerse en la catedral Magnum en París con sus blasfemas fotografías a color bajo el brazo.

## Signo de los tiempos

Desde su primer libro *Bad Wether* (1978), Parr ya entregaba una visión sarcástica de las clases medias y trabajadoras británicas.

Los británicos están obsesionados con el tiempo atmosférico y a mí me llamaba la atención trabajar con algo que obsesionara a los ingleses, o a los británicos en general. Tradicionalmente uno debe fotografiar lo que es bonito, lo luminoso. Me gustaba la idea de salir a hacer fotografías sólo cuando hiciera mal tiempo. Era una motivación levemente subversiva. Fue

---

<sup>5</sup> Ernst Mandel en *El capitalismo tardío*. (1972). México: Era. Distingue 3 fases del capitalismo: el de mercado, la del monopolio imperialista y la del capitalismo multinacional.

así como comencé a utilizar el flash y a explorar la relación existente entre éste y el tiempo atmosférico. (Bajac, 2010, p. 47).

Esto ciertamente se transformó en un método para el fotógrafo inglés, el hecho de salir a la caza de situaciones que ponen al desnudo a la gente en los momentos en que se encuentran en una suerte de intimidad pública, como lo es en el caso del comportamiento de las personas bajo las inclemencias del mal tiempo. Ocorre lo mismo al entrometerse en un supermercado de los suburbios de Liverpool para ver a los consumidores de abarrotes haciendo las compras del domingo. Vacacionando con la familia en traje de baño, bronceándose o tomando un helado a medio derretir en la playa a las dos de la tarde.

Había varias cosas que quería explorar: mi primer objetivo era estudiar mis propios prejuicios, lo que me gustaba y lo que no me gustaba de la clase trabajadora. Así que acudí a eventos como las ferias de artesanía, que no me gustaban en lo absoluto, y luego estuve en varios eventos sociales del partido conservador, que tampoco me gustan. Pero también vi cosas que sí me gustaban, como las tiendas de alimentos saludables o los eventos del National Trust. Así que era todo una mezcla, siempre aparecía un nuevo punto de partida. Había algunas cosas que tenía que incluir. Hice una lista: cenas, sesiones de aeróbic, gimnasios...Y, desde luego, las compras. (Bajac, 2010, p. 56).

De la clase media británica pronto se extendió a todas las clases sociales, y a todo el mundo. Y así a las mercancías y al consumo, a los no lugares urbanos de la sobremodernidad, (volveré sobre este punto más adelante). Y a la profusión de la americanización del mundo, a la imagen Pop, a los fetiches culturales, al paisaje urbano contemporáneo, a los lugares comunes, a la mega industria del turismo y a todo lo que a ella va aparejado.

Me encanta fotografiar a los turistas, el turismo es una de las mayores industrias del mundo. Nadie escapa al turismo. Por supuesto, el aspecto fundamental que me interesaba explorar constantemente es la diferencia existente entre la mitología de un lugar y su realidad. Por ejemplo, me encanta el parque de diversiones American Dream, que está en Pekín o Shanghái, no recuerdo exactamente, pero es bastante cutre. A la gente le encanta, a pesar de encontrarse en un estado comunista que reniega de los valores estadounidenses. Todo está lleno de barras y estrellas. La americanización del mundo es un factor muy importante, es un tema que he cubierto y que he observado desde muy diversas perspectivas. (Bajac, 2010, p. 81).

Parr registra los espacios y a los individuos de la postmodernidad, siendo quizás el epítome del fotógrafo que capta el paisaje de la época del tardo capitalismo, tanto por ser un agente irruptor con una "motivación levemente subversiva" (como él mismo lo llama) desde el momento que desafía a los estandartes de la tradición fotográfica de Magnum, pero además por capturar un paisaje cultural atomizado e

incoherente.<sup>6</sup> Impone una mirada que desnuda sin pudor, aunque no sin crueldad: el modo de movernos y de actuar bajo el equipamiento o los dispositivos actuales; la ropa, las carreteras interurbanas, los cruces de caminos, las playas de estacionamientos, los parques temáticos tipo Mundo Mágico (el que habría sido un destino posible, incluso codiciado por nuestro fotógrafo en cuestión). Todos esos equipamientos suponen un disponernos de una determinada manera. Los dispositivos articulan la realidad, ergo crean nuevos sujetos.<sup>7</sup> Como lo indica Jameson, F. (1998) “También lo postmoderno ha de verse como la producción de personas postmodernas capaces de funcionar en un mundo socio económico muy peculiar” (p. 16). Nuestro mundo actual, complejo en comportamientos, signos, aparatos, publicidad, productos, anuncios y señaléticas, en suma, la entelequia del mercado, es puesto ante nuestros ojos mediante su obra.

Los paisajes fotográficos de Parr suponen un mapeo de los espacios del mundo actual. Verlo puede resultar patético, vergonzoso y risible a un tiempo, pero representa una visión sin concesiones a los modos de comportamiento de los individuos que de un tiempo a esta parte se desenvuelven más a menudo por aquellos espacios que Augé, M. (2008) denominó como los *no lugares*.

Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional o histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. (...) La sobremodernidad es productora de no lugares (...) de espacios que no son en sí lugares antropológicos. (p. 83).

Los *no lugares* son para Augé lugares de tránsito, de flujo. Espacios vaciados de sentido y de historia. Lo son por ejemplo los aeropuertos, hoteles, estacionamientos, cruces de caminos, supermercados, tiendas comerciales, paraderos de buses; o más aún, departamentos pilotos, oficinas. Y actualmente incluso algunas plazas públicas han devenido en verdaderos descampados deprimentes. Parr se mueve por estos espacios como pez en el agua. Él mismo es un fotógrafo que se desplaza por el mundo entero quizás jamás habiendo puesto un solo pie fuera de los no lugares.

Desde Euro Disney, pasando por Viña del Mar en Chile, hasta un campo de golf en Zimbabue. De un mercado de flores en México, hasta las exhibiciones de caballos pura sangre frecuentadas por la élite en la campiña inglesa, Martin Parr despliega una hipótesis que dice relación con que, ya se trate de China o Estación

---

6 Venturi, R. (1998, p.29) explicita esa suerte de nuevo paradigma urbano simbolizado en la ciudad de Las Vegas. “Hace treinta años el conductor podía conservar cierto sentido de la orientación en el espacio. Ante el sencillo cruce de carreteras, una pequeña señal con una flecha confirmaba lo que era obvio. Uno sabía siempre donde estaba. Cuando el cruce de carreteras se convierte en un trébol, uno ha de girar a la derecha para girar a la izquierda”.

7 Para mayor detalle sobre el concepto de dispositivo consúltese: Agamben, G. (2003) ¿Qué es un dispositivo? en *conferencia en Argentina*. Bs. As: Milena Caserola. También Foucault, M. (2008). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Bs. As: Siglo XXI. Y además Deleuze, G. (2013). *El poder. Curso sobre Foucault*. Bs. As: Cactus.

Central, el mundo actual –gravitado por el flujo de las mercancías y diseñado por la estética del simulacro– pareciera homogeneizarse. De allí que los títulos de sus libros refieran a los tópicos propios del alto capitalismo: *Small World*, *Signs of the times*, *The last resort*, *The cost of living*, *Home and abroad*, *Common sense*, *No worries*. “A las postmodernidades les ha fascinado precisamente este paisaje ‘degenerado’, chapucero y Kitsh, de las series televisivas y la cultura de Reader’s Digest, de la publicidad y los moteles, del cine de Hollywood de series B”. (Jameson, 1998, p. 25).

Los turistas que Parr ha fotografiado en la Acrópolis de Grecia y en la cima de la catedral de Notre Dame de París, representan al mismo tipo de individuo. Éste siempre provisto de su cámara fotográfica y desplazándose en grupos más bien distraídos, vestidos en su mayoría con ropas deportivas (la ropa del siglo XXI) y luciendo emblemas culturales *Pop* o las marcas de moda. Los turistas son el grupo al que Parr representa con más acidez. También el Partenón en la Acrópolis de Grecia parece un edificio de cartón piedra en una de sus fotografías. Pero no es el edificio en sí lo que lo vuelve risible o insignificante, sino que es lo que el encuadre fotográfico incluye en su rectángulo. La imagen revela la bambalina del sitio turístico, ahora despojado de toda sacralidad por la irrupción de los turistas (esa suerte de bárbaros) que arremeten para convertir lo que históricamente fue un lugar de sentido, en un lugar de paso. La apabullante industria turística (el flujo sanguíneo que corre por entre las venas del orbe) puede reducir un monumento milenario consagrado a la divinidad a un mero edificio hollywoodense proyectado en cartón piedra. Basta con ver a un grupo de turistas siendo fotografiados sonrientes por un fotógrafo aficionado, con el Partenón erecto a sus espaldas, para que éste de golpe se desmorone simbólicamente.

Martin Parr es hijo de su tiempo y su operación artística es más honesta y vital que cualquier drama que pretenda armar un escándalo con el patetismo que exudan estos ambientes, lugares o individuos.

En una fotografía del libro *The think of England* (2000), vemos a un hombre de unos sesenta años acostado de espaldas sobre una toalla con diseños de palmeras y góndolas venecianas. El hombre está bronceado y en zunga. Su pie derecho está apoyado sobre su rodilla izquierda en posición de descanso. Se adivina que puede ser un ciudadano de la clase trabajadora inglesa. Junto a su oreja y sobre la arena rocosa hay una radio portátil. En segundo plano se ve un mar de baja profundidad en el que hay un grupo de señoras y niños en el agua. Pensamos que el *Punctum*<sup>8</sup> de esta fotografía es la planta del pie en reposo del personaje, la que vemos en primer plano. Esto nos recuerda la condición pedestre de muchas de las más célebres pinturas de Caravaggio,<sup>9</sup> quién gustaba de mostrar tanto a los santos como al vulgo con los pies

8 Sobre los conceptos de *Studium* y *Punctum*, véase: Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

9 Basta recordar la primera versión de la pintura de *san Mateo y ángel* que se conservada en el palacio del káiser Federico en Berlín, que se perdió tras la segunda guerra mundial. La pintura fue encargada hacia 1600 por el cura a cargo de la iglesia de san Luis de los franceses en Roma para decorar



desnudos y sucios, develando así esa condición terrena y humilde que por supuesto se alejaba de toda idealización y romanticismo eclesiástico. En ello radicaba por cierto el carácter subversivo, provocador, incluso profano de Michelangelo Merisi. Un cierto patetismo se desprende de esta fotografía del trabajador inglés tomando el sol en la playa. Pero al mismo tiempo existe algo sutilmente adorable, cándido y divertido. Las fotos de Parr no extienden una crítica, ni connotan una significación anti mercado, sino que más bien exacerban esa crudeza del dispositivo óptico que captura los cuerpos mercantilizados sin concesiones, sin maquillaje. Los rostros de las personas haciendo las compras en el supermercado no es precisamente muestra de glamour o refinamiento, como por cierto no lo es ver a un veterano en zunga tomando el sol a las tres de la tarde en un balneario en donde, al igual que en el supermercado, los cuerpos quedan expuestos en toda su fragilidad, o incluso fealdad por encontrarse en los lugares que en el mundo de hoy ofrecen satisfacer las necesidades más elementales del hombre: comida y descanso.

...como toda esa idea del consumismo fotográfico se ha convertido en una parte tan integral de lo que somos a nivel global que ¿cómo no vamos a

---

la capilla Contarelli. Éste encargó a Caravaggio una serie de obras dedicadas a su santo patrono. La primera entrega le fue rechazada, ya que se podía ver al santo escribiendo torpemente el evangelio de la mano del ángel que lo guía y con la mirada perdida en un texto que pareciera no comprender. Como si fuera poco, el humilde anciano tiene la calva brillante y los pies descalzos y sucios.

hacer fotografías sobre ello? No tiene sentido fotografiar sólo los aspectos más románticos y nostálgicos del mundo. A los fotógrafos les encanta fotografiar las cosas que están por desaparecer. Parte de mi responsabilidad es tratar de reflexionar sobre cómo representar un mundo que está desarrollándose ante nosotros, aunque lo esté haciendo rapidísimo, o quizás por eso mismo. (Bajac, 2010, p. 120).



Si consideramos el trabajo de Parr desde la noción de ideología como falsa consciencia —es decir “el falso reconocimiento de la realidad social que es parte de esta realidad misma” (Zizek, 2003, p.56)— podríamos pensar que su trabajo es más bien una estrategia de posicionamiento de aquello que Sloterdijk denomina como *kinismo*:

...el sujeto cínico está al tanto de la distancia entre la máscara ideológica y la realidad social, pero pese a ello insiste en la máscara. La fórmula, como la propone Sloterdijk, sería entonces: ellos saben bien lo que hacen, pero aún así (...) de la alta cultura, y sin embargo lo hacen a me de esta realidad misma” í, lo hacen. (...) Hemos de distinguir estrictamente esta posición cínica de lo que Sloterdijk denomina *kinismo*. Kinismo representa el rechazo popular, plebeyo, de la cultura oficial por medio de la ironía. (Zizek. p. 56-57).

Si es en la máscara social que Parr insiste, allí radicaría por tanto lo que podríamos denominar su caída en el goce<sup>10</sup> fotográfico. No hay denuncia política, ni

<sup>10</sup> Goce entendido como el placer de un displacer.

propaganda anticapitalista, sino que una afreta a la cultura oficial por medio de la exposición descarnada y humorística del sustrato material y formal que la sustenta.

### El mercado lo hizo otra vez

Señala Jameson, F. (1998) “Un rasgo fundamental de todas las postmodernidades (...) a saber, que en ellas desaparece la antigua frontera (característicamente modernista) entre la alta cultura y la llamada cultura de masas o comercial” (p. 25). Martin Parr va en la misma dirección al afirmar que: “Soy un fotógrafo muy promiscuo. Creo firmemente que la fotografía y la cultura, tanto la popular como la erudita, pueden funcionar muy bien juntas” (Bajac, 2010, p. 82). Parr nos demuestra que los lentes Gucci de una señora elegante que acude a la semana de la moda de Londres pueden resultar tan ridículos como lo son un grupo de turistas de clase media que se atropellan para tomar una fotografía de la Gioconda en el museo del Louvre. O, que los pasteles bañados de un glaseado plástico y brillante en una feria en un pueblo de México pueden ser tan repugnantes como las comidas de media mañana que comen los ingleses de la *Working Class*.

La fotografía de Parr denota la homogeneización del paisaje mundial; sea donde sea que vayas, hoy todos los lugares parecieran ser bastante parecidos. El capitalismo avanzado tiende a mono tematizar el paisaje urbano. Pero lo que aquello que su fotografía connota (el plus valor de la imagen) es la existencia ridícula y no trágica del hombre actual, el que es modelado por los dispositivos hegemónicos del mundo contemporáneo. Ahora bien, al pensar que la producción fotográfica de Martin Parr desnuda y expone los tópicos más característicos de lo postmoderno, podríamos pensar en Parr por sobre todo como un autor contemporáneo de acuerdo a lo señalado por Agamben (2008) para quien un autor contemporáneo es quien:

...tiene la mirada fija en su tiempo, para percibir no la luz sino la oscuridad. Todos los tiempos son oscuros para quién experimenta la contemporaneidad. Contemporáneo es, justamente, aquel que sabe ver esta oscuridad, y que es capaz de escribir mojando la pluma en las tinieblas del presente. (S $\eta$ )

Un modo posible de reflexionar sobre la relación entre un determinado orden económico y su producción simbólica, no es que dicha producción cultural es o se desarrolla a pesar del capitalismo avanzado, sino que, en cómo esa organización económica entrega las condiciones necesarias para que ese tipo de producción eclusione.

Fotógrafo de la posthistoria, Parr no hace más que afirmar el hecho que un tiempo y un estilo de la fotografía ya han ido a pérdida. La edad moderna de la fotografía y su mundo, como señala Jameson (1998), son un hecho prehistórico, ya que la postmodernidad acontece “cuando el proceso de modernización ha concluido y la naturaleza se ha ido para siempre” (p. 10).

## Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. (2003). “¿Que es un dispositivo?”, en *conferencia en Argentina*. Buenos Aires: Milena Caserola.
- AGAMBEN, Giorgio. (2008). *¿Qué es lo contemporáneo?*. París: Payot&Rivages.
- AUGÉ, Marc. (2008). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- BERMAN, Mashall. (1998). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI.
- BARTHES, Roland. (1989). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- BARTHES, Roland. (1999). *Mitologías*. México D.F: Siglo XXI.
- BOURDIEU, Pierre. (2010). “La fotografía y el campesino”, en *El sentido social del gusto (Elementos para una sociología en la cultura)*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BAJAC, Quentin. (2010). *Martin Parr por Martin Parr*. Madrid: La Fabrica.
- DÉOTTE, Jean-Louis. (2012). *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago: Metales Pesados.
- FREUND, Gisèle. (1993). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FONCUBERTA, Joan (ed). (2003). *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GOMBRICH, E. H. (1997). *La historia del arte*. Londres: Phaidon.
- JAMESON, Frederic. (1998). “Postmodernidad o la lógica cultural del capitalismo tardío”, en *Teoría de la Postmodernidad*. Madrid: Trotta.
- PÉREZ, Carlos. (2013). “Del antiguo arte de andar con una cámara en el cuello”, en Lola Falcón por las calles del mundo. Santiago: Cenfoto.
- RANCIÈRE, Jacques. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- SONTAG, Susan. (2006). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara.
- VENTURI, Robert. (1998). *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- ZIZEK, Slavoj. (2003). *El sublime objeto de la ideología*. Buenos aires: Siglo XXI.