



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes
Departamento de Teoría e Historia del Arte

Negaciones Fotográficas
La estética negativa en la obra de
Sergio Larraín y Martin Parr

Tesis para optar al grado de Magister en Artes con mención en
Teoría e Historia del Arte

ALUMNO: MAURICIO CLARO NACCARINO
PROFESOR GUÍA: CAMILO ROSSEL

Santiago, Chile
2017

Negaciones Fotográficas
La estética negativa en la obra de
Sergio Larraín y Martin Parr

Mauricio Claro Naccarino

Agradecimientos

En primer lugar agradezco a mis padres, Sandra Naccarino y Mauricio Claro, por su incondicional apoyo en todo cuanto me he propuesto emprender.

Dedico además este trabajo a mi tío Jorge Naccarino por ser un ejemplo de disciplina y rigor, y también porque su tesis de ingeniería eléctrica, publicada por la Universidad de Chile en 1975, y que hace ya varios años hallé entre una pila de libros en la biblioteca familiar, quedó archivada nítidamente en mi memoria. Lo que hoy presento es, en cierta manera, un resabio y consecuencia de ese momento ya remoto.

Por último, quiero expresar sincera gratitud por la ayuda y los consejos de mi amigo Mauricio Gómez, quién además de facilitar generosamente material de suma relevancia para el desarrollo de este trabajo, advirtió con astucia la necesidad de referir a conceptos que se hicieron fundamentales para que esta tesis adquiriera su forma definitiva, y viera la luz, finalmente.

Índice de contenidos

• Resumen.....	6
• Introducción.....	7
I. La negatividad como concepto filosófico	
1.1 Nihilismo.....	14
1.2 La Escuela Cínica.....	17
1.3 Cinismo y quinismo.....	18
1.4 Teología apofática.....	20
1.5 Hegel y la negación de lo dado.....	22
1.6 Estética negativa.....	23
II. Negaciones fotográficas	
2.1. El síndrome Bartleby. (Preferiría no hacerlo).....	31
2.2. El caso Martin Parr.....	36
2.3. El caso Sergio Larraín.....	41
III. La fotografía más allá del romanticismo	
3.1. Del humanismo a Martin Parr.....	47
3.2. Paisajes cotidianos.....	60
3.3. Sergio Larraín o de la oscuridad.....	66
IV. La imagen como acto, la negación como subversión	
4.1. El acto fotográfico.....	72
4.2. Fotógrafos subversivos.....	76
4.3. La subversión contra la institución.....	85

V. La estética negativa como forma de subversión.....	93
• Conclusiones.....	105
• Bibliografía.....	113

Resumen

Determinar una estética negativa en la obra fotográfica de Sergio Larraín y Martin Parr es el objetivo principal del presente documento.

La frase “preferiría no hacerlo”, propia del personaje del relato de Herman Melville, Bartleby, es propuesta como representativa del concepto de negatividad debido a su enunciado de no acción. Y hace, además, de figura ejemplar para entender el tipo de operación tras el trabajo fotográfico de los autores propuestos en esta tesis.

El método utilizado para el análisis de obra supone también un ejercicio negativo, ya que opera sustractivamente y hace hincapié en todo cuanto fue excluido de la operación fotográfica, para llegar, finalmente, a la idea que la obra de ambos autores puede ser definida desde lo que opusieron o negaron en su fotografía. Dicho lo cual, es posible observar un acto subversivo subyacente a la estética de Larraín y Parr.

Introducción

El concepto de negatividad tiene profundas raíces filosóficas. Cuanto menos podemos remontarnos al siglo IV (a.C.) con la creación de la primera Escuela Cínica fundada por Antístenes, quién junto a sus epígonos, los que se alzaron ante el poder hegemónico, se negaron a seguir los preceptos de la cultura oficial y del gobierno de Atenas, fueron finalmente simbolizados en la figura extremista, sarcástica y virulenta del filósofo renunciante Diógenes de Sínope. Varios siglos después, ya en la era cristiana, lo negativo fue un método filosófico teológico para la aproximación a Dios, el que consistía en definirlo a partir de nombrar todo cuando Dios no es. Heredado del Pseudo-Dionisio, fue santo Tomás de Aquino quién desarrolló y aplicó el concepto durante el período escolástico, en el siglo XIII europeo. Pero la acepción de lo negativo se nos hace más aprehensible y cercana a nuestros propósitos gracias a la obra de Friedrich Hegel, *Fenomenología del espíritu*. Publicada en 1807, la obra del filósofo alemán refiere a la negatividad en tanto que el acto de oponer el hombre a la naturaleza. En vistas de conquistar su condición de Ser Humano, explica Hegel, el hombre debe negar su condición animal, y por lo tanto a sí mismo. Es lo que llamó “negación de lo dado”.

La negatividad, desde la antigua Grecia, y hasta nuestros días, ha tenido (y tiene) diversas acepciones, por un lado dice relación con el rechazo a la ley y a todo mandato externo, también a la idea de erigir una figura asible a partir de un vacío y lo que “no es”, como ocurre en la tradición teológica. Está la acepción biológica instaurada por Hegel y hasta la negación de todo cuanto hay, en el pensamiento nihilista. En el ámbito de la estética, todo el arte modernista puede ser definido desde lo negativo, esto por constituirse en tanto que afrenta a la tradición y por elaborar objetos artísticos que se rehúsan a provocar un mero deleite estético, sino que más bien apelan a una creación de

obra cuyo relato principal es la elaboración de enunciados teóricos. También se suele llamar negativo al arte de la aspereza, al que habla por medio de la herida, pero también al que representa lo escatológico o al que renuncia a cualquier tipo de idealización de sus motivos. Es menester subrayar que en cualquiera de las acepciones señaladas, la negatividad, o lo negativo, es, al final de cuentas, todo lo que funciona por oposición, por inversión, por remoción, rechazo o reacción. Lo negativo es siempre el reverso de un anverso.

Somos conscientes que un estudio erudito y acabado en esta materia puede resultar extenso, inagotable quizás, lo que por cierto nada tiene que ver con los acotados objetivos propuestos en el presente documento, cuyo desafío fue el de transitar desde el concepto filosófico de negatividad al de negatividad estética, y de allí trasladarlo al terreno fotográfico. Más aún, fue aplicarlo a la forma de trabajo y a la obra de dos autores bastante singulares, y que a pesar de sus estilos divergentes (lo que se hará evidente para los lectores) y de sus diferencias verticales desde el punto de vista de su política de la imagen, encuentran sin embargo un común denominador y un territorio afín, a saber, el de lo negativo.

Dicho lo cual, nos hemos propuesto demostrar, y esta es la hipótesis de trabajo, que la fotografía tanto del chileno Sergio Larraín como la del británico Martin Parr es una fotografía negativa y que su estética fotográfica opera subversivamente. Para alcanzar dicho objetivo, los principales recursos metodológicos utilizados fueron, en primer lugar, construir un marco teórico lo más amplio posible en vistas de hacerse de las herramientas conceptuales necesarias que permitiesen pensar el concepto filosófico y estético de negatividad. En relación a los autores y su obra, la atención estuvo puesta sobre la identificación de aquellos aspectos en los cuales ambos fotógrafos se alzaban como afrenta a la tradición, haciendo hincapié en las operaciones que

ponían en entredicho los valores hegemónicos del campo fotográfico y de su entorno inmediato. Por lo tanto, hemos utilizado como método de análisis la observación de todas las características críticas y subversivas que hay tanto en su producción fotográfica como en la de sus singularidades biográficas, lo que es más evidente en el caso de Sergio Larraín, en donde el carácter negativo entre su vida y su obra está apenas dividido por una delgada y difusa frontera. Si hemos llamado subversivos a nuestros autores en cuestión es por su capacidad de trastocar, de dar vueltas, de torcer los estatutos de la institución, de la disciplina, y por hacer de la forma fotográfica su principal herramienta discursiva. Demostrar aquello es el objetivo en el que nos abocaremos en las páginas siguientes.

Otra consideración metodológica es que en relación al análisis fotográfico, es decir, en la observación y objetivación de las fotografías que componen en *corpus* de imágenes, así como del *modus operandi* de Larraín y Parr, se trabajó precisamente tomando en cuenta el factor negativo, porque su obra fue abordada desde aquello que los fotógrafos en cuestión negaron o dejaron de hacer. Es por ello que se hizo también hincapié en todo cuanto quedó apartado de su ecuación fotográfica, y lo que hicimos fue poner énfasis justamente en esa “presencia de una ausencia”¹ que es como Sigmund Freud llamó a la “renegación o negación” (La palabra alemana es *verleugnung*) que es una característica que lo negativo comporta. La última observación sobre el método es que se ha escrito pensando siempre en poner en juego al concepto de negatividad sobre el terreno estético, o bien, partiendo de premisas filosóficas para llegar a problemáticas relativas a la producción de obra y a los efectos detonados por dicha producción, de allí la referencia a obras e

¹ Consúltese: AGAMBEN, GIORGIO. 2006. “Freud o el objeto ausente”. En: *Estancias*. Valencia, Editorial Pre-textos. pp. 69-76.

imágenes, las que van de la pintura a la literatura, pasando por la fotografía, y sin dejar de lado, por cierto, al arte conceptual y la producción modernista.

Es importante remontarnos al origen y dar a conocer los motivos que justifican este estudio. Desde hacia mucho tiempo que sentía curiosidad por la obra de Sergio Larraín. La fotografía y la figura enigmática del fotógrafo chileno, quién había devenido en silencioso eremita, se volvieron, a principios de la década del 2000, un tema inquietante para quién escribe. Tuve la oportunidad de conocerlo en la ciudad de Ovalle en 2002, y desde aquel encuentro prosiguió un interés creciente por su biografía y su fotografía. Ambos aspectos, como las dos caras de una misma moneda, no dejaron nunca de resultarme inquietantes, pero sobre todo contradictorios. Una cosa llevó a la otra, fue por Sergio Larraín que supe de la existencia de la agencia *Magnum*, y así de la de Martin Parr, fotógrafo del que tuve noticias varios años después de aquel encuentro con el fotógrafo perdido. Al ver por vez primera las fotografías de Parr fui interpelado por su sarcasmo, por su ojo cruel, por su aparente displicencia, más aún, por su laxo sentido del humor, lo que en el ámbito fotográfico es algo poco habitual.

Acostumbrados como están los fotógrafos actuales a saltar sobre los temas más escabrosos, sensacionalistas y espinosos del mundo que nos toca habitar, y en donde la explotación del paisaje de la miseria de los países subdesarrollados o en conflicto tienen un lugar más bien asegurado en el mercado fotográfico, la obra de Parr tuvo (y sigue teniendo) la gracia de desembarazarse con astucia e irónica elegancia de esos lugares comunes a los que la fotografía de prensa, y también la que se hace llamar “artística”, recurre con habitual majadería. A pesar de ello, sus intentos no estuvieron eximidos de controversias, las que se dieron en el corazón de una de las instituciones más elitistas y prestigiosas del ámbito fotográfico como lo es *Magnum Photos*. Pero los conflictos desatados por su fotografía, la discusión beligerante y la

problemática que estalló al interior de la agencia fundada por Henri Cartier-Bresson y Robert Capa en 1947, finalmente fue fructífera, enriquecedora, porque amplió los márgenes de la discusión respecto de la fotografía contemporánea, sobre el rol del fotógrafo comprometido con su época, y por sobre todo, puso en crisis la manoseada idea de “humanismo fotográfico”. Si la operación larrainiana resulta desconcertante por su hermetismo y distanciamiento, la de Parr es enérgica y estimulante en todos los sentidos.

En su manifiesto de 1965, *La estética de la violencia*, el cineasta brasileiro Glauber Rocha ya advertía que el observador europeo muestra interés por el mundo subdesarrollado en la medida en que éste logra satisfacer su “nostalgia por el primitivismo”.² Estos problemas primitivistas son, entre muchos otros, la injusticia social, las crisis políticas y humanitarias, dictaduras y guerrillas, el indigenismo, el hambre y el caos, temas que son terreno firme al cual aferrarse si de vender libros y copias impresas se trata en los conspicuos círculos europeos. En esos menesteres sentimentales, el muy conocido fotógrafo Sebastião Salgado se mueve como pez en el agua, llevando al público del primer mundo lo que el propio Rocha llamó “la miserable grandeza de américa latina”.³ Parr representa el reverso de Salgado, a cambio, se vuelve frío y escéptico al momento de punzar la mirada sobre los individuos del mundo actual. Y si bien Sergio Larraín coqueteó con estos mismos tópicos al principio de su carrera, a comienzos de la década del cincuenta, cuando fotografiaba niños vagos que vivían bajo los puentes y alrededores del río Mapocho y cuyas imágenes fueran reunidas posteriormente en el libro *El rectángulo en la mano*, publicado recién en 1963, a poco andar devino en una operación radical, la de abstraer progresivamente su fotografía, y finalmente, en la de renegar de su

² ROCHA, GLAUBER. y GUEVARA, ALFREDO. 2002. “Estética de la violencia”. En: *Un sueño compartido*. Madrid, Iberautor Promociones Culturales. P. 159.

³ *Ibidem*.

oficio y de la propia imagen fotográfica. Sumido en una antinomia, su forma de negación fue la más radical de todas, la no acción.

Los fotógrafos en torno a los cuales se erige esta investigación son excéntricos, y con ello nos referimos al hecho que han sido escurridizos al dogma y a las reglas tácitas del campo fotográfico. Han circundado una suerte de periferia estética, alejados de los convencionalismos que supone todo centro. Y si han conectado con un público mundialmente entusiasta, como lo es claramente el caso de Martin Parr, o con uno más relacionado al terreno investigativo y *underground* en el de Sergio Larraín, ha sido más por la desfachatez de sus propuestas que por su olfato comercial o astuto acomodado en los cenáculos editoriales, museísticos o galerías de arte.

Como advertencia al lector, es preciso dejar en claro que este trabajo no tiene aspiraciones de biografía, como tampoco estuvo en sus intenciones el hecho de catalogar la totalidad de las publicaciones de los fotógrafos en cuestión, sino que su función fue la de circundar los conceptos sobre los cuales quisimos dar cuenta. Es por ello que no debiera sorprender el hecho de obviar muchos datos personales y de no hacer especial referencia a las publicaciones de Martin Parr y Sergio Larraín (muy numerosa en el caso del primero), de las cuales sólo serán mencionadas algunas en caso que supongan un aporte al entendimiento de la fotografía por ellos trabajada.

Edward Said, en la introducción a su libro *Orientalismo*, citando a Gramsci y a su *Quaderni dal carcere*, extrae el siguiente párrafo:

El punto de partida de cualquier elaboración crítica es la forma de conciencia de lo que uno realmente es; es decir, la premisa “conócete a ti mismo” es tanto que producto de un proceso

histórico concreto que ha dejado en ti infinidad de huellas, sin, a la vez, dejar un inventario de ellas.⁴

Como nos interpela Gramsci, y por lo tanto Said, podemos decir que la elaboración de esta tesis es también resultado y testimonio de una muy personal forma de hacer, más bien de una voluntad de no hacer, y en donde la frase de Bartleby, el taciturno personaje del relato de Herman Melville, “preferiría no hacerlo”, la que hace, como se verá, de columna vertebral en la articulación de este documento porque encarna y da figura perceptible a la negatividad, ha reverberado desde siempre de modo tan persistente que el presente trabajo investigativo no pudo sino haber sido escrito con el mayor de los placeres, aunque hubiese preferido no hacerlo.

⁴ SAID, EDWARD. 2016. *Orientalismo*. Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial. pp. 50-51.

I. La negatividad como concepto filosófico

1.1. Nihilismo

En *El superhombre: contra la dialéctica*, quinto capítulo del libro *Nietzsche y la filosofía*, Gilles Deleuze comienza por identificar dos tipos de nihilismo. El primero, para el filósofo francés, es un nihilismo de voluntad: en la voluntad de ser, es decir de poder, cabe también la voluntad de poder-no, o de poder-no-ser.

En la palabra nihilismo, *nihil* no significa el no-ser, sino en primer lugar un valor de nada. La vida toma un valor de nada siempre que se la niega, se la desprecia.⁵

En el nihilismo de la voluntad se niega la apariencia de las cosas con el fin de alcanzar la esencia que ocurre en un plano suprasensible. Por lo tanto, negar el mundo terrenal no tiene otro fin que el de afirmar ese otro que está en un estadio superior. La “depreciación de la vida” y “la negación de este mundo” tienen por principio una voluntad de negar, de despreciar el mundo terreno. Se niega la apariencia en pos de alcanzar la esencia de las cosas.

La voluntad no se niega en los valores superiores, sino que los valores superiores se relacionan con una voluntad de negar, de aniquilar la vida. (...) Nihil en nihilismo significa la negación como cualidad de la voluntad de poder.⁶

En esta primera acepción del nihilismo, la depreciación de la vida supone también sobrellevar una ficción. Hay algo que se le opone a la vida por ficción.

⁵ DELEUZE, GILLES. 2006. “El superhombre: contra la dialéctica”. En: *Nietzsche y la filosofía*. 6ª ed. Barcelona, Editorial Anagrama. P. 84.

⁶ *Ibidem*.

Es la vida entera entonces la que se convierte en algo irreal, es decir, es representada como apariencia.

En una segunda acepción (más común, según Deleuze), *nihil* no significa una voluntad, sino que una reacción, y esa reacción es ahora contra el mundo suprasensible. No se desvaloriza la vida a cambio de los “valores superiores”, sino que hay una desvalorización de esos propios valores. Hace un momento se oponía “la esencia a la apariencia: se hacía de la vida una apariencia. Ahora, además de la desvalorización de la vida, se niega la esencia, pero se conserva la apariencia”.⁷ Y más tarde agrega que la desvalorización ya no significa “valor de la nada tomado por la vida, sino la nada de los valores, de los valores superiores. La gran noticia se propaga: no hay nada que ver detrás del telón.”⁸

Esta distinción entre nihilismo de la voluntad y nihilismo reactivo, hacen de fundamento de esa nada contenida en la palabra *nihil*. Podemos decir por lo tanto que todos los epígonos del nihilismo son hombres capturados por un *taedium vitae*. Sobre ellos orbita la pesadez del hastío.

De esta forma el nihilista niega a Dios, al bien e incluso a lo verdadero. A todas las formas de lo supra-sensible. Nada es verdad, nada está bien, Dios ha muerto.⁹

Deleuze hace referencia también al nihilismo pasivo, el que identifica como el momento de la consciencia budista: “el budismo es la religión del nihilismo pasivo, ‘el budismo es una religión para el fin y el cansancio de la civilización’”.¹⁰ En el libro *Filosofía del budismo Zen*, el filósofo surcoreano Byung-Chul Han ahonda en la concepción que el budismo tiene sobre el mundo, el hombre, el pensamiento, y por supuesto sobre la divinidad. Han

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 88.

relaciona la cosmovisión del budismo a la idea de la nada. La nada es, para el budismo Zen, “el decir que brilla mediante el no decir”.¹¹ Es en la escasez de palabras, es en esa ausencia total y absoluta que la nada, en tanto que nada, eclosiona y adquiere una forma, si bien no aprehensible, al menos pensable desde una concepción occidental.

Este escepticismo respecto del lenguaje y la desconfianza, tan característico del budismo Zen, frente al pensamiento conceptual, acarrea una escasez de palabras y un carácter enigmático. El no decir.¹²

La nada budista no es algo, no es una substancia, no es un ser, más bien es como “vacía en sí misma”. La nada para el budismo no es aquel “poder substancial” que gravita sobre el mundo, que lo hace aparecer, acontecer, ocurrir, en suma, lo que lo hace ser lo que es, “La nada budista significa más bien que ‘nada domina’ ”,¹³ que no hay algo ni alguien que rija la existencia y la creación de todas las cosas.

A la nada, que precisamente niega toda substancia, toda subjetividad, le es extraño aquel “poder” que se “revela” o “manifiesta”. La nada no es un “poder que haga, que actúe”.¹⁴

Para el budismo, el acontecer, el ocurrir, el accionar y el devenir carecen de todo sentido, porque la actividad incesante no es propia a la nada según es entendida por el Zen, el que no comparte aquel sentimiento occidental del mundo, el que está motivado por “el afán infinito de devenir y de acción”. La ejercitación del budismo Zen consiste precisamente en liberarse de aquel “impulso eterno”.¹⁵

¹¹ HAN, BYUNG-CHUL. 2015. *Filosofía del Budismo Zen*. Barcelona, Editorial Herder. P. 10.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibid.*, p. 15.

¹⁴ *Ibid.*, p. 21.

¹⁵ *Ibid.*, p. 37.

En cualquier caso podemos concluir lo siguiente, tanto en el caso del nihilismo occidental, como en las concepciones orientales respecto del budismo, es el vacío lo que permite el juego. El vacío configura lo que hay. Hay algo porque existe una negación que pone en marcha al pensamiento.

1.2. La Escuela Cínica

El concepto de nihilismo encuentra su origen en las ideas de la primera Escuela Cínica, la que según las versiones oficiales fue fundada por Antístenes,¹⁶ quién vivió entre los años 445 y 365 (a.C.) y quién postulaba que la independencia y la autosuficiencia debían ser un ideal o un fin en sí mismos. En el primer volumen de su *Historia de la filosofía*, Frederick Copleston explica de esta manera su pensamiento:

La virtud era a sus ojos mera independencia respecto de todos los bienes y placeres terrenales: era de hecho, una noción negativa –el renunciar, el bastarse a sí mismo.¹⁷

Para los llamados cínicos, o “discípulos del perro”,¹⁸ el verdadero bien era la absoluta independencia, la virtud estaba basada en la falta de deseos y negaban la teoría de las ideas. Antístenes se hizo seguidor de Sócrates “a quién admiraba mucho”, y al oponerse a la teoría de las ideas lo que quería afirmar era que en realidad lo único que había eran los individuos. De esto se desprende que había un fuerte cuestionamiento al estado histórico, a la ley, a la religión tradicional y a todo poder hegemónico.

¹⁶ “Se ha supuesto también que fue Diógenes quién fundó la Escuela Cínica y no Antístenes”. COPLESTON, FREDERICK. 2011. “La primera Escuela Cínica”. En: *Historia de la filosofía*. Barcelona, Editorial Planeta. Tomo II. Vol. I. P. 107.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ “Tal vez se ganan este nombre porque vivían sin someterse a ningún convencionalismo, y porque Antístenes, el fundador de la escuela, enseñaba en el gimnasio Cinosargos”. *Ibid.*, p.106.

Diógenes de Sínope, el vagabundo filosofante, discípulo de Antístenes y muerto hacia el 324 (a.C.), se hacía llamar a sí mismo “el Perro”. Vivía dentro de una tinaja y consigo no portaba más que una lámpara, un manto, un báculo, una bolsa de cuero colgada al hombro y un cuenco para la comida (aunque al poco tiempo se deshizo de él tras adquirir la habilidad para comer formando una cavidad entre sus dos manos). Se propuso como tarea la revalorización de los valores y contraponía a la civilización del mundo helénico la vida de los animales y de los pueblos bárbaros. Diógenes es la contraposición a Sócrates, “Un Sócrates enfurecido”, así lo llamaba Platón. Peter Sloterdijk, en *Crítica de la razón cínica*, observa en el huraño filósofo un punto de inflexión hacia una filosofía que hace hincapié en lo grotesco, lo burlón, lo virulento. Ve en el cinismo un acto subversivo, es decir negativo, que se opone a la cultura oficial con la sorna, la provocación y el sarcasmo.

La aparición de Diógenes señala el momento dramático en el proceso de la verdad de la temprana filosofía europea: mientras la “alta teoría” a partir de Platón corta irrevocablemente los hilos para una encarnación material, para con ello entretener los hilos de la argumentación lo más densamente posible y así lograr un entramado lógico, emerge una variante subversiva de *teoría inferior* que exagera la encarnación práctica de su doctrina hasta convertirla en una pantomima grotesca.¹⁹

Es así como el ágora ateniense se vio escandalizada por lo que Sloterdijk llama “la ofensiva quínica”. Fue quizás la primera arremetida de la insolencia, a manos de los integrantes de aquella remota Escuela ateniense.

1.3. Cinismo y quinismo

En *Crítica de la razón cínica*, Peter Sloterdijk distingue dos tipos de cinismo: en primer lugar está el *Kynismo* griego, o clásico, que significaba la

¹⁹ SLOTERDIJK, PETER. 2011. *Crítica de la razón cínica*. 5ª ed. Madrid, Ediciones Siruela. P. 176.

subversión de los valores tradicionales por medio de la burla y el sarcasmo. Mientras que el Cinismo, es decir, la acepción moderna del término, dice relación con quién estando al tanto de la máscara social, por lo tanto de lo ideológico en la cultura, insiste de todos modos en la máscara. La fórmula propuesta por Sloterdijk es la siguiente: “los cínicos saben lo que hacen, pero lo hacen”.²⁰ Cinismo es por lo tanto la “falsa consciencia ilustrada”, así lo llama Sloterdijk, y en nuestra sociedad actual bien podría identificarse en la figura del político profesional o en el representante de la prensa oficialista.

El quimismo antiguo, el primario, el agresivo, fue una antítesis plebeya contra el idealismo. El cinismo moderno, por el contrario, es la antítesis contra el idealismo propio como ideología y como mascarada.²¹

El antiguo quínico se propuso exponer al ridículo los lugares comunes, la solemnidad discursiva y la gravedad de los representantes de las clases dominantes tanto en política como en filosofía. Como ya sabemos esta idea se hace ejemplar en la figura del filósofo renunciante Diógenes de Sínope, quién gustaba de agriar las solemnes charlas públicas (como las de Platón) y exponerse como un ser descreído y obscuro en el conspicuo contexto social de la Atenas de su época.

En el libro ilustrado de los caracteres sociales figura desde entonces como un espíritu burlón que produce distanciamiento, como un mordaz y malicioso individualista que pretende no necesitar de nadie ni ser querido por nadie, ya que, ante su mirada grosera y desenmascarada, nadie sale indemne.²²

Slavoj Žižek, en el capítulo titulado *Como Marx inventó el síntoma*, parte del libro *El sublime objeto de la ideología*, evidencia el carácter negativo del cinismo, por ejemplo en el hecho de que éste concibe “la probidad, la integridad, como una forma suprema de libertinaje, la verdad como la forma

²⁰ *Ibid.*, p. 40.

²¹ *Ibid.*, p. 189.

²² *Ibid.*, p. 38.

más efectiva de mentira”. Este tipo de cinismo es para Žižek una “negación de la negación”,²³ en el sentido que lo que está operando es una doble oposición y cuya síntesis es resultado de una vuelta de tuerca retorcida e irónica. Sloterdijk también expone con claridad el perfil negativo del cinismo, porque el cínico le opone a la sociedad “una realidad desnuda”, pero para exponer esa realidad debe primero negar la realidad oficial. El cínico moderno es un “integrante antisocial”, y el cinismo no es otra cosa que un desfile ofensivo e insolente. “Yo la llamo lógica de la ‘estructura cínica’, es decir, la auto negación de la ética de la alta cultura”.²⁴

Del quinismo clásico al cinismo moderno lo que articula el concepto es la idea de negación, éste se configura sobre aquello que reniega y alza su bandera, articula su pensamiento y despliega su discurso sobre todo cuanto rechaza.

El quínico (...) se ríe de la arquitectura, niega el respeto, parodia las historias de los dioses y de los héroes. (...) El quinismo es una primera réplica al ateniense idealismo señorial. (...). Él no habla contra el idealismo, vive contra él.²⁵

1.4. Teología apofática

La palabra negatividad, o bien, lo negativo en tanto que concepto, tiene una acepción teológica que se remonta a los primeros siglos de la era cristiana. El concepto tiene su origen en los escritos del llamado Pseudo-Dionisio, el que toma su nombre de Dionisio Aeropagita, jurista ateniense nacido en el siglo I (d.C.) y a quién en una primera instancia le fueron erróneamente adjudicados los textos que refieren a ese método de aproximación a Dios que consiste

²³ ŽIŽEK, SLAVOJ. 2003. “Como Marx inventó el síntoma”. En: *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores. P. 57.

²⁴ SLOTERDIJK, PETER. *Op. Cit.*, p. 45.

²⁵ *Ibid.*, p. 179.

justamente en definirlo nombrando todo cuanto Dios no es. Los escritos equívocamente atribuidos a su persona, tal como lo explica Frederick Copleston en *Historia de la filosofía*, constituían en realidad “un intento de reconciliar el neoplatonismo con el cristianismo, de modo que tenían que ser atribuidos a un autor de fecha muy posterior a la del histórico Dionisio Aeropagita”.²⁶ La *via negativa* en los textos apócrifos del llamado Pseudo-Dionisio corresponden a la más remota acepción de lo que en teología se conoce también por el nombre de apofatismo.²⁷

el Pseudo-Dionisio dio la palma a la vía negativa con preferencia a la afirmativa. En la vía negativa la mente empieza por negar de Dios aquellas cosas que más alejadas están de Él, por ejemplo, “la embriaguez o la furia” y sigue adelante progresivamente negando a Dios los atributos y cualidades de las criaturas, hasta que alcanza “la oscuridad superesencial”.²⁸

Lo negativo como método es desarrollado posteriormente en el siglo XIII por santo Tomás de Aquino, quién recurre a la *via negativa* como un camino efectivo en la tarea de tratar de aprehender a Dios, y en donde se procede a separar o negar aquellos predicados de las criaturas que son incompatibles con el carácter de Dios mismo. Así, en la *Summa contra Gentiles*, Tomás de Aquino dice lo siguiente:

la substancia divina excede por su inmensidad de toda forma que nuestro entendimiento, alcance; y, así, no podemos aprehenderla mediante un conocimiento de lo que es, pero tenemos alguna noción de lo que no es. (...) Esa es la famosa *via remotionis*, o *via negativa*.²⁹

²⁶ COPLESTON, FREDERICK. 2011. “El Pseudo-Dionisio”. En: *Historia de la filosofía*. Barcelona, Editorial Planeta. Tomo I. Vol. I. pp. 74-75.

²⁷ Del griego *apofanai*, que significa: decir no, negar.

²⁸ *Ibid.*, p. 77.

²⁹ COPLESTON, FREDERICK. 2011. “Santo Tomás de Aquino.V: Naturaleza de Dios”. En: *Historia de la filosofía*. Barcelona, Editorial Planeta. Tomo I. Vol. I. pp. 283-284.

1.5. Hegel y la negación de lo dado

El concepto de negación o negatividad es desarrollado por Hegel en la *Fenomenología del espíritu*, de 1807. A la luz de la interpretación de Alexandre Kojève en *Introducción a la lectura de Hegel*, el filósofo alemán define a la propia dialéctica (las fuerzas de oposición) del pensamiento como un ejercicio en sí negativo. La negatividad hegeliana dice relación con la negación de lo dado, “El hombre no es un Ser que es: es una Nada que ‘nadea’ mediante la negación del ser”.³⁰ Según Hegel, es necesario que en el hombre haya no solamente

contemplación *positiva*, pasiva, meramente *reveladora* del ser, sino también Deseo *negador* y, consecuentemente, *Acción transformadora* del ser dado.³¹

La negatividad, para Hegel, es la resistencia ante aquello que ha sido determinado por defecto por la naturaleza, y Ser es precisamente “no estar ligado a ninguna *existencia* determinada”.³² El hecho de desacoplarse o de desembarazarse de esa “existencia determinada” quiere decir que el hombre, arrojado al mundo como animal, debe negar dicha condición “dada por defecto” por la naturaleza para poder alcanzar su condición humana. Negar lo dado significa negarse a sí mismo para poder Ser.

el Hombre no es un Ser que es eternamente idéntico a sí mismo en el Espacio, sino una Nada que *nadea* en tanto que Tiempo en el Ser espacial mediante la *negación* de este Ser, mediante la negación o transformación de lo dado.³³

Ahora bien, la negatividad como “negación de lo dado”, es un elemento clave para entender posteriormente la negatividad estética (volveré sobre este

³⁰ KOJÈVE, ALEXANDRE. 2013. *Introducción a la lectura de Hegel*. Madrid, Editorial Trotta. P. 225.

³¹ *Ibíd.*, p. 211.

³² *Ibíd.*, p. 59.

³³ *Ibíd.*, p. 220.

tema más adelante). Es desde aquí, a saber, desde la acepción hegeliana que es posible abordar lo negativo en la obra de los fotógrafos Sergio Larraín y Martin Parr. En ambos autores está contenido el concepto de lo negativo porque a través que ellos podemos dar figura perceptible a un tipo de autor que acciona en base a la resistencia, y por lo tanto, que opera a partir de una pulsión negativa o negadora, porque en última instancia es en el acto negador que el hombre “transforma lo dado, la Naturaleza, *su Naturaleza*”.³⁴

1.6. Estética negativa

En la reunión de ensayos que componen *Estética y negatividad*, el filósofo alemán Christoph Menke se aproxima al concepto de negatividad a partir de autores como Adorno y Derrida. Sugiere que todo arte moderno, en tanto que es una afrenta a la tradición, es arte negativo. Y la obra modernista, constituida no sólo como pieza sujeta a la contemplación y el deleite estético, sino que en su obrar como enunciado teórico, puede ser definida desde esa misma negatividad, porque lo moderno sitúa en el arte un potencial que va más allá de los discursos estéticos. Para Menke, otra acepción de la negatividad en el arte es su vocación anestésica, “es decir no-estética, o que pretende subvertir la relación con lo bello”.³⁵ En relación a los discursos no-estéticos del arte modernista es que Sloterdijk señala que en el arte moderno “se escupe tanta fresca negatividad que el pensamiento del ‘placer artístico’ desaparece”.³⁶ La obra moderna se erige como enunciado susceptible de ser analizado, teorizado, esto quiere decir lo siguiente: la obra moderna, o la obra modernamente

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ MENKE, CHRISTOPH. 2011. *Estética y negatividad*. Buenos Aires, Fondo de cultura económica. P. 38.

³⁶ SLOTERDIJK, PETER. *Op. Cit.*, p. 187.

concebida, no está hecha para ser deleitada, sino que pensada. Cuando hablamos de obra moderna hablamos de la obra anestética por excelencia.

Ahora bien, Menke entiende la obra negativa como aquella que se cierne sobre sí misma, que se rehúsa a la hermenéutica y representa un corte con el pasado y la tradición. La obra negativa no eclosiona, sino que pareciera retroceder hasta volver a su estado de capullo, sellada, y por ello mismo henchida de pura potencia, de potencia significativa. La estética negativa es para Menke, ese tipo de producción simbólica que se resiste al sentido, o que más bien está excedida por el sentido, y por ello la dificultad que hay en cada intento por aprehenderla. Esto tiene relación con lo que Roland Barthes llama “lo obtuso”.³⁷ En el texto titulado *El tercer sentido*, que es la tercera parte del primer capítulo de la reunión de ensayos que fue agrupado bajo el título de *Lo obvio y lo obtuso*, Barthes dice que el sentido obtuso pareciera como si

se manifestara fuera de la cultura, del saber, de la información; desde un punto de vista analítico tiene un aspecto algo irrisorio; en la medida en que se abre al infinito del lenguaje, resulta limitado para la razón analítica.³⁸

Lo obtuso, por lo tanto, es aquello que se resiste a la interpretación. Es el gesto en la imagen que se rehúsan al significado, que lo niega. De allí el nombre obtuso, el que designa lo romo, lo redondeado, es decir lo que dificulta su aprehensión, lo que se nos escapa de las manos. El sentido obtuso es para Bathes “el anti relato por excelencia”.³⁹

Para el filósofo español Félix de Azúa la exploración de lo negativo comienza con los primeros románticos. Así lo ejemplifica en el texto *Negación*, parte de su libro *Diccionario de las artes*.

³⁷ Del latín *obtusus*, que quiere decir: de forma redondeada.

³⁸ BARTHES, ROLAND. 2000. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, Editorial Paidós. P. 52.

³⁹ *Ibíd.*, p. 63.

Goya (...) cree necesario por primera vez en la historia del arte representar el horror, la locura, el crimen, los cadáveres mutilados, en fin, la barbarie, sin redimirla mediante la idealización de las figuras.⁴⁰

Para Azúa, la exploración de lo negativo en la actividad artística comienza a partir de la revolución francesa, porque la historia del arte moderno y contemporáneo está constituida por el “sucesivo hundimiento de los valores admitidos y la constante reconstrucción de un nuevo marco teórico de valoración”.⁴¹

Con Goya desaparece la exoneración de lo negativo o la idealización del horror que aún se mantenía intacta en *La muerte de Marat* de David, posiblemente la primera representación del mundo negativo dirigida a las masas urbanas, aunque todavía alejada de la modernidad, es decir, idealizada, adonizada, embellecida.⁴²

Como observa Azúa, en *Los fusilamientos de Mayo* (1814) de Francisco de Goya (fig.1), no hay idealización alguna. Las lámparas alumbran crudamente los cuerpos desgarrados, los que a sabiendas que enrostran la faz de muerte exhalan un grito mudo ante los fusiles de las tropas napoleónicas. Lo que la pintura de Goya denota es un acontecimiento histórico, mas lo que connota, es decir, ese plus valor de información que subyace en la obra, es que la historia de la humanidad no es sino la historia de una carnicería, de una barbarie. De este modo es que Félix de Azúa entiende la negatividad en el arte, como representación de lo irrepresentable, y Goya lo expone en su pintura de un modo ejemplar y terrible, en donde no hay dulcificación alguna al momento de representar a esos hombres desesperados que lidian cara a cara con el fracaso. Es por ello que el arte negativo es para Azúa el que expone la herida humana sin miramientos.

⁴⁰ AZÚA, FÉLIX. 2011. *Diccionario de las artes*. Barcelona, Editorial Random House Mondadori. p. 224.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibid.*, p. 225.

El historiador del arte, el italiano Giulio Carlo Argan, en su breve ensayo *Lo artístico y lo estético*, y refiriendo a la obra del pintor Paul Klee, dice que toda su obra “es también una negación”, porque concluye ineludiblemente “en una continua, y sin embargo lúcida y serena visión o, mejor dicho, identificación de la muerte”.⁴³



(1) Francisco de Goya. *Los fusilamientos de Mayo*, 1814.

⁴³ ARGAN, GIULIO CARLO. 2012. *Lo artístico y lo estético*. 2ª ed. Madrid, Editorial Casimiro. P. 44.



(2) Jacques-Louis David. *La muerte de Marat*, 1793.

Esto tiene directa relación con la obra de Martin Parr, cuya negatividad estética se relaciona con las reflexiones de Azúa y Argan, ya que en la obra del fotógrafo inglés no hay idealización posible a la hora de representar al hombre de su tiempo, que es también nuestro tiempo. Si en la fotografía de Parr puede haber un patrón identificable, este sería su alejamiento de toda idealización, de toda tendencia al monumento o de sentimentalismo al momento de observar y plasmar fotográficamente la época que le tocó vivir. Quentin Bajac, en el libro *La fotografía. La época moderna*, refiriéndose al humanismo fotográfico, expone lo siguiente:

La voluntad de expresar los valores humanistas a través de la fotografía no es nueva. Hunde sus raíces en la fotografía urbana de la década de 1930 (...) y, al mismo tiempo, se relaciona con

los movimientos contemporáneos, como el neorrealismo italiano.
(...) Se caracteriza por el respeto hacia el sujeto.⁴⁴

El respeto hacia el sujeto, más bien hacia los individuos, es una de las razones por la que la fotografía de Parr entró en colisión con el humanismo hegemónico en *Magnum*, agencia que fue un “icono del apogeo de la práctica humanista y comprometida del reportaje fotográfico”.⁴⁵ He aquí un elemento que tiene que ver con la negación en relación a su intento por subvertir la institución desde dentro. (Este tema será abordado en el siguiente capítulo).

Buyung-Chul Han, en su libro *La salvación de lo bello*, trata de demostrar cómo la producción simbólica de la sociedad actual está regida por lo que él denomina calocracia, es decir, un régimen de lo bello, en donde toda negatividad ha sido eliminada. “Hoy lo bello mismo resulta satinado cuando se le quita toda negatividad, toda forma de conmoción y vulneración”.⁴⁶ El texto de Han se inicia con un análisis de la obra del artista Jeff Koons, la que el filósofo surcoreano define como una obra de lo terso y lo pulido. “Lo terso es una superficie *optimizada, sin negatividad*”.⁴⁷ Esta negatividad estética como ente disruptivo que es capaz de conmover o de herir⁴⁸ es una constatación de cómo una parte del arte actual trata de soslayar lo negativo en función de un exceso de positividad, porque la positividad no duele, y es allí donde Han rescata lo negativo en tanto que testimonio de una verdad provocada por la herida, porque “sin herida no hay ni poesía ni arte. También el pensamiento se enciende con la negatividad de la herida”.⁴⁹ Para Hans-Georg Gadamer, la negatividad también sería esencial para el arte, porque ella “es su *herida*”. Esto hace sistema con la

⁴⁴ BAJAC, QUENTIN. 2015. *La fotografía. La época moderna (1880-1960)*. Barcelona, Editorial Blume. P. 112.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁶ HAN, BYUNG-CHUL. 2015. *La salvación de lo bello*. Barcelona, Editorial Herder. P. 18.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁸ La palabra herida proviene del griego *trauma*, lo que significa: agujerear, atravesar.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 54.

obra de Martin Parr y Sergio Larraín, autores que desarrollaron un obra de la aspereza, fotografías que van en una dirección opuesta a la *doxa* académica y a ese régimen estético que aspira a lo bello. Veremos porqué.

En *La remoción de lo moderno*, conjunto de textos compilados por Nicolás Casullo, y que reflexionan principalmente sobre la literatura y el arte de “la Viena del 900”, se demuestra como hacia fines del siglo XIX e inicios del XX, se produce una verdadera explosión de movimientos artísticos y de autores que quisieron romper con el pasado, esto en el contexto de una de las sociedades más conservadoras del mundo en aquella época.⁵⁰ En el ensayo de Carl E. Schorske, *La cultura estética en Austria 1870-1914*, el autor toma por caso a los pintores Secesionistas como otro ejemplo de arte negativo por la siguiente razón:

La base común de los Secesionistas estaba inicialmente impregnada de lo negativo: el rechazo de la tradición clásica del realismo y de las instituciones conservadoras que dominaban el mercado artístico (...) se elaborada un concepto de belleza nuevo, que prescindía de las tradiciones históricas.⁵¹

Por último, es preciso mencionar las reflexiones sobre la fotografía del sociólogo francés Pierre Bourdieu, quién es de los pocos autores (sino el único) que hace trabajar el concepto de apofatismo para hacer referencia a una determinada estética fotográfica. En el libro *Un arte medio*, Bourdieu investiga sobre los usos sociales de la fotografía, y con “usos sociales” quiere decir todo aquello que está fuera del campo fotográfico “profesionalizante”. Es así como llega a la conclusión de que en la medida en que las prácticas profesionales (la más “elevadas”) les están vedadas a aquellos fotógrafos aficionados, esos

⁵⁰ En relación al conservadurismo vienés del finales del siglo XIX, es pertinente recordar la célebre frase de Gustav Mahler: “Cuando el mundo se esté acabando volveré a Viena, porque allí todo ocurre con 15 años de retraso”.

⁵¹ SCHORSKE, CARL E. 1991. “La cultura estética en Austria 1870-1914”. En: CASULLO, NICOLÁS. *La remoción de lo moderno: Viena del 900*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión. P. 64.

sectores “subalternos” se hayan con el “esteticismo del pobre”, es decir encuentran un medio a su alcance para afirmarse como diferentes y definir su singularidad estética.

En la medida en que sólo se determinan negativamente, la estética apofática de los devotos está determinada, en la elección de sus objetos o en la manera de entenderlos, por la estética popular que pretenden negar.⁵²

Bourdieu trabaja el concepto teológico de la negatividad y lo arrastra al terreno fotográfico *amateur*, ya que estos grupos sólo pueden ser identificados o definidos a partir de lo que declinan realizar, por lo tanto son portadores de atributos negativos. Bourdieu identifica en los grupos populares un afán por diferenciarse de las prácticas que ellos consideran “corrientes”, y en donde los distintos grupos de fotógrafos aficionados tienen en común el hecho de

diferir (cada uno a su modo) de la norma que rige la práctica más corriente. Así, la fotografía proporciona una ocasión privilegiada de observar la lógica de *la búsqueda de la diferencia por la diferencia*.⁵³

Nos servimos también de este método negativo para tratar de definir la obra de Larraín y Parr, porque sus contornos pueden ser construidos desde esa nada que se crea a su alrededor, y que emerge de todo aquello que prefirieron No hacer.

⁵² BOURDIEU, PIERRE. 2003. *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili. P. 106.

⁵³ *Ibíd.*, p. 88.

II. Negaciones fotográficas

“Nunca está nadie más activo que cuando no hace nada”.
Cicerón. De re publica.

2.1. El síndrome Bartleby. (Preferiría no hacerlo)

El relato de Herman Melville, *Bartleby, el escribiente. Una historia de Wall Street*, fue publicado por primera vez en la *Putnam's Magazine* en Noviembre de 1853.⁵⁴ Melville narra una historia peculiar, la de un benévolo abogado que ya pisa los sesenta años y que dirige una oficina de estudios legales ubicada en un segundo piso de la calle *Wall Street*, en Nueva York. A su cargo tiene a tres empleados: Turkey, Nippers y Ginger Nut, quienes se encargan de realizar labores de copias de documentos, trámites y papeleos propiamente burocráticos.

mis ocupaciones en los últimos treinta años me han llevado a relacionarme más de lo habitual con lo que podría parecer una clase interesante, un tanto peculiar, de hombres de los que hasta ahora, que yo sepa, nada se ha escrito: me refiero a los copistas legales o escribientes.⁵⁵

⁵⁴ Tanto en el prólogo a la edición en español de 1944 y 1985, Jorge Luis Borges, su traductor, data la publicación de *Bartleby* en 1856. Así, en 1944 señala que “*Bartleby* pertenece al volumen titulado *The Piazza Tales* 1856, Nueva York y Londres”. Mientras que en el prólogo de 1985 corrobora la fecha, “*Bartleby*, que data de 1856”. Sin embargo, en el prólogo a la edición de 1978, Borges dice que entre la publicación de *Moby Dick* y *Bartleby* “sólo median dos años —1851 y 1853— entre la novela y el cuento”. Para la consulta del texto de 1944, véase: BORGES, JORGE LUIS. 2011. “*Bartleby*”. En: *Prólogos*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana. Obras completas. Tomo IV. pp. 114-116. Para la referida edición de 1985, consúltese: MELVILLE, HERMAN. 1985. *Bartleby, el escribiente*. Barcelona, Ediciones Orbis. pp. 9-10. Y para la revisión del prólogo publicado en 1978, véase: MELVILLE, HERMAN. 2001. “*Bartleby, el escribiente*”. En: *Prólogos de la biblioteca de Babel*. Madrid, Alianza editorial. pp. 45-46.

⁵⁵ MELVILLE, HERMAN. 2011. *Bartleby el escribiente*. En: *Preferiría no hacerlo*. 2ª ed. Valencia, Editorial Pre-textos. P. 11.

Un día, ante el despacho del abogado se presenta un joven llamado Bartleby, el que es contratado para realizar, al igual que los otros tres empleados, labores de copista judicial. Al nuevo empleado le es asignado un escritorio que está detrás de un biombo y frente a una gran ventana cuya vista da hacia un deprimente muro de ladrillos. Si bien la competencia de Bartleby en su trabajo de amanuense⁵⁶ fue diligente, incluso dedicada en un principio, a poco andar ocurrió lo siguiente:

lo llamé y le expliqué brevemente lo que quería que hiciera –a saber: revisar conmigo el papelito–. Imaginen mi pasmo, mi consternación más bien, cuando, sin moverse de su retiro, Bartleby, con una voz singularmente suave y firme, replicó:

–Preferiría no hacerlo.

Esperé sentado en completo silencio, rehaciéndome del asombro. Lo primero que se me ocurrió fue que mis oídos me habían engañado, o que Bartleby me había entendido mal. Repetí mi solicitud con la voz más clara que pude poner, y con la misma claridad me llegó la respuesta de antes:

–Preferiría no hacerlo.⁵⁷

“Preferiría no hacerlo”,⁵⁸ esa frase es la que se convertiría en la única respuesta posible de Bartleby, y que será proferida una y otra vez y hasta el cansancio por el indefenso escribiente ante cualquier solicitud de su empleador. Esta “negativa” a someterse a la voluntad ajena hacen de Bartleby una figura representativa de la negación en su versión más prosaica, aunque también más concreta, más humana. Esto nos recuerda el problema del nihilismo de la voluntad del que habla Deleuze (y al que hicimos referencia al inicio del capítulo

⁵⁶ En la traducción canónica de Jorge Luis Borges de 1944, el término *scrivener* es traducido por el de “amanuense”, y no sólo como “escribiente”, lo que ocurre en la edición española de Pre-Textos, y de donde fue extraída la cita aquí utilizada. En el escrito original en inglés se habla también de *law-copyists*, lo que Borges traduce como “copistas judiciales”, mientras que en las demás traducciones al español se habla de “copistas legales”. En ambos casos el texto original refiere al trabajo de copia o transcripción de documentos. Para mayor detalle sobre la versión original en inglés, consúltese: MELVILLE, HERMAN. 2010. *Bartleby the scrivener*. New York, Melville House Publishing.

⁵⁷ MELVILLE, HERMAN. *Op. Cit.*, pp. 21-22.

⁵⁸ La frase original en inglés es *I would prefer not to*.

anterior), en donde la voluntad de ser es también voluntad de nada. Poder ser significa también poder-no-ser.

En el ensayo *Bartleby o de la contingencia*, Giorgio Agamben ve en el personaje de Melville una concreción del problema filosófico de la potencia, ergo de lo contingente. Según lo explica el filósofo italiano, lo contingente, lo “que puede ser o no ser”, corresponde al terreno de las libertades humanas. Lo contingente es lo que fue, o terminó siendo, pero podría no haber sido. Lo necesario es su contraparte, porque es lo que rige a la naturaleza y al reino animal. Lo necesario es lo que no podría sino haber sido.

Un ser que puede ser y, al mismo tiempo, no ser, recibe en la filosofía primera el nombre de contingente. El experimento al que se arriesga Bartleby es un experimento de *contingencia* absoluta.⁵⁹

Para Agamben, Bartleby, ese “escriba que no escribe”, personifica la potencia perfecta, “a la cual sólo una nada separa del acto de creación”.⁶⁰ Y como escriba que no escribe, o que ha dejado de hacerlo, es, según el filósofo, una “figura extrema de la nada de la que procede toda creación”, y, además, reivindicación de esta nada como “potencia pura y absoluta”.⁶¹ En la “potencia” está condensada la posibilidad de actuar de una determinada manera, o bien de otra, “o no actuar en absoluto”, por eso es que la voluntad no es tanto una decisión, sino más bien “la experiencia de la co-pertenencia constitutiva e irreductible de poder y ‘poder no’, de querer y ‘querer no’ ”.⁶²

Desde otra perspectiva, pero en relación al mismo problema de la negación, el filósofo italiano Roberto Esposito desarrolla una interesante teoría

⁵⁹ AGAMBEN, GIORGIO. 2011. “Bartleby o de la contingencia”. En: *Preferiría no hacerlo*. 2ª ed. Valencia, Editorial Pre-textos. P. 121.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 102.

⁶¹ *Ibid.*, p. 111.

⁶² *Ibid.*, p. 123.

sobre la *Inmunitas* para referir al modo en que muchas de las sociedades actuales conforman sus estatutos legales, despliegan su poder político, y ejercen su fuerza coercitiva con el fin de disponer y defender al cuerpo social, tanto de las amenazas externas (llámense estas inmigrantes o extranjeros, países enemigos, células terroristas) como también de los peligros que brotan del propio núcleo social, los que son vistos (por la sociedad inmunitaria) como órganos enfermos que amenazan con ramificarse y contagiar al cuerpo que pretende mantenerse sano. Para Esposito la inmunidad contiene un carácter negativo y lo describe del siguiente modo:

el sustantivo *inmunitas* –con su correspondiente adjetivo *inmunis*– es un vocablo privativo, o negativo, que deriva su sentido de aquellos que niega, o de lo que carece, es decir, el *munus*. Si se examina el significado prevaleciente de este último término, se obtiene por contraste el de la *inmunitas*: respecto de “función” –encargo, obligación, deber (también en el sentido de un don a restituir)– representado por el *manus* (...) quién resulta libre de cargos, exonerado, “dispensado” del *pensum* de tributos o prestaciones hacia otros.⁶³

Inmunes, por lo tanto, son quienes “no deben nada a nadie”, o aquellos que por resistencias o por negación quedan eximidos de todo deber. Es quién no tiene obligación alguna o está exento de responder ante ésta. “Inmune es quién está dispensado de cargas”, las que sin embargo otros deben sobrellevar. También se llama así a quién

no cumple con ningún deber, ya sea estatal o societario; quién está dispensado de esos deberes societarios *que son comunes a todos*.⁶⁴

Desde esta aproximación es plausible ver a Bartleby como un ser de dicha naturaleza porque resiste realizar cualquier tarea que se le demanda, perturbando así la estructura societaria en la que se desenvuelve. Es por ello

⁶³ ESPOSITO, ROBERTO. 2005. *Inmunitas: Protección y negación de la vida*. Buenos Aires, Amorrortu editores. P. 14.

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 15.

que la inmunidad no es para Esposito una acción, sino una reacción. Es “una fuerza propia”, se trata más bien de un “contragolpe, de una contrafuerza que impide que otra fuerza se manifieste”.⁶⁵ El autor hace hincapié además en su carácter antisocial y anti comunitario, siendo la *Inmunitas* no sólo “la dispensa de una obligación o la exención de un tributo”, sino que algo que interrumpe un “circuito social”, circuito que se fundamenta en la reciprocidad.

Ahora bien, en su libro *Bartleby&Compañía*, el escritor español Enrique Vila-Matas elabora una lista de escritores que denomina como autores tocados por lo que él ha denominado “síndrome Bartleby”. Salinger, Juan Rulfo o Rimbaud padecen lo que Vila-Matas llama “mal endémico” o “pulsión negativa de las letras contemporáneas”. “Todos conocemos a los bartlebys, son esos seres en los que habita una profunda negación del mundo”.⁶⁶ El libro de Vila-Matas entiende la negación como una fuerza ciega que, como diría Hegel, es una nada que “nadea”. Por lo tanto los escritores (o artistas) bartlebys, o esa “pulsión negativa” que los domina, no es otra cosa que el rechazo a toda acción, es una resistencia a llamamiento alguno, es una sublevación al acuartelamiento, es la resistencia a toda petición o mandato, de allí su carácter inmunitario. El libro de Vila-Matas explora los modos de negar, las cabriolas y estratagemas que cada escritor inventó para rehuir de la escritura, para entrar en el silencio o definitivamente dejar de producir.⁶⁷ Por este motivo es que *Bartleby&Compañía* es un texto ejemplar para nuestro trabajo porque establece un puente entre el concepto de negatividad, el problema de la negación estética, y la creación artística. Pues bien, nos proponemos demostrar porqué Sergio Larraín y Martín Parr son fotógrafos bartlebys, es decir, autores que

⁶⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁶ VILA-MATAS, ENRIQUE. 2000. *Bartleby&Compañía*. 4ª ed. Barcelona, Editorial Anagrama. P. 12.

⁶⁷ Para cargar aún más las tintas, Vila-Matas inventa una novela ficticia que atribuye a Roberto Moretti, y que titula *Instituto Pierre Menard*, la que “está ambientada en un colegio en el que enseñan a decir que ‘no’ a más de mil propuestas, desde las más disparatadas a la más atractiva y difícil de rechazar”. *Ibid.*, p. 15.

están determinados por la negatividad y por lo tanto han desarrollado lo que Byung-Chul Han denomina “estética del desconcierto”. A continuación exploraremos las estrategias del No puestas en acción (cada uno a su modo) por Sergio Larraín y Martin Parr.

2.2. El caso Martin Parr

El fotógrafo británico Martin Parr (Epsom, Reino Unido. 1952), desde los inicios de su carrera, en la década del ochenta, ya se inclinaba hacia esos aspectos un tanto torvos de la imagen fotográfica. En una extensa entrevista con Quentin Bajac, que fue editada bajo el título de *Martin Parr por Martin Parr*, el fotógrafo declara que en un principio gustaba de la idea de salir a hacer fotografías sólo cuando hiciera mal tiempo, lo que para él era una “motivación levemente subversiva”,⁶⁸ porque lo evidente para un fotógrafo es contar con las bondades del buen clima. Esto se tradujo en su primera publicación de 1982 titulada *Bad Weather* (fig.3), la que reúne sus primeras fotografías, todas echas en blanco y negro.

⁶⁸ BAJAC, QUENTIN. 2010. *Martin Parr por Martin Parr*. Madrid, Editorial La Fabrica. P. 47.



(3) Martin Parr. *Bad Weather*. 1982.

A mediados de la década del noventa Martin Parr es propuesto para ingresar como miembro a la que es quizás la agencia más prestigiosa en el ámbito fotográfico. *Magnum Photos* era,⁶⁹ y sigue siendo, el epítome de la imagen del humanismo y la mejor representante de la fotografía en su fase moderna, esto es, cuando a inicios del siglo XX la disciplina alcanza su mayoría de edad.⁷⁰ Las resistencias ante la posibilidad que un fotógrafo como Parr llegara a formar parte de la agencia fueron enormes, llegando incluso a erigirse lo que se conoció como el “frente anti Parr”, liderado por Philip Jones Griffiths,

⁶⁹ *Magnum Photos* fue fundada en París el año 1947 por los fotógrafos Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, George Rodger y David Seymour. Debe su nombre al *Champagne* favorito de Capa, el que solía acompañar las reuniones de la cooperativa de fotógrafos celebradas en la capital francesa.

⁷⁰ La fórmula “mayoría de edad” es usada aquí de la misma manera en que lo hace Kant en su ensayo de 1784 *¿Qué es la ilustración?* Esto quiere decir, cuando se tiene la capacidad para decidir y actuar con total autonomía, hecho que definiría la modernidad de una época o bien de una disciplina. “La ilustración es la salida del hombre de su minoría de edad”. Véase: KANT, IMMANUEL. 1999. “¿Qué es la ilustración?” En: *En defensa de la ilustración*. Barcelona, Editorial Alfa.

un miembro veterano de *Magnum* y representante de la vieja guardia de la agencia.

Por entonces yo tenía muy claro que si llegaba a convertirme en miembro de Magnum se levantarían muchas polémicas. (...) creo que en 1990, 1991 o quizás 1992, pasé a ser asociado. Fue entonces cuando se armó el revuelo y se avivó la controversia.⁷¹

Como señala Bajac en el prólogo a la entrevista, es casi una ironía del destino que Martin Parr, a pesar de su tan singular enfoque sobre la fotografía, haya podido desarrollar su trabajo al interior de *Magnum*, institución en la que precisamente “se había construido, en parte, la figura del fotógrafo comprometido (...) la figura heroica del reportero fotográfico”.⁷² Pero el revuelo provocado por su incorporación tiene relación directa con la estética que Parr trabaja, la que encuentra su referente en la fotografía de turista aficionado y la tarjeta postal. Sobre este respecto, y según el análisis de Bajac, el fotógrafo

ha optado por nutrir su práctica fotográfica de un vocabulario vernáculo fácilmente comprensible, que debe a la fotografía amateur y de cierto imaginario mediático (...) motivos próximos al *kitsch*.⁷³

Las fotografías de Parr son frontales, los colores están saturados, incluye la luz de *flash* (a plena luz del día) directa a la cara. Además trabaja durante horas que son consideradas como erróneas para cualquier fotógrafo que se haga llamar profesional, esto es, entre las once de la mañana y las tres de la tarde. Ante estas acusaciones, una de las tantas que pesaron sobre el fotógrafo y que eran uno de los motivos que indignaba a sus opositores al interior de *Magnum*, Parr le opone el siguiente argumento: “¿Porqué desperdiciar el tiempo si es a esa hora cuando todo ocurre”.⁷⁴ Otro aspecto que resultaba disonante en su fotografía era que la elección de sus motivos estaban relacionados con

⁷¹ BAJAC, QUENTIN. *Op. Cit.*, p. 117.

⁷² *Ibid.*, pp. 11-12.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 51.

los espacios de recreación o de ocio: salones de gimnasia, mercados populares, mítines políticos, supermercados, la playa y los parques de diversiones; mas explotando siempre ese carácter cómico y no trágico del ser humano.

En el libro *Mitologías*, de 1957, Roland Barthes dedica un ensayo al análisis de la famosa exposición que en el año 1955 recorre Europa, Estados Unidos, incluso parte de América del sur, y que fue una iniciativa del fotógrafo estadounidense Edward Steichen. *La gran familia de los hombres* (tal es el título que se le dio a la exposición) reunía 503 fotografías, tomadas por 273 fotógrafos originarios de 68 países, y mostraba a hombres de todo el mundo desde el nacimiento hasta la muerte y desarrollando un sin fin de actividades y trabajos. Para Barthes el hombre de la gran familia

se muestra entre nosotros profundamente moralizado, sentimentalizado. De pronto, nos vemos devueltos al mito ambiguo de la “comunidad” humana, excusa que alimenta una parte considerable de nuestro humanismo.⁷⁵

Martin Parr declara (estilísticamente) su ruptura total con ese humanismo fotográfico que con delicada virulencia describe Barthes, y que en gran medida era el paradigma que tácitamente regía los estatutos de *Magnum* desde su fundación. El ser Bartleby de Parr radica en su negativa a cumplir los deseos de *Magnum*, es decir, el de ser un fotógrafo comprometido, de poner al hombre monumentalizado en su dignidad humana. Su característica perturbadora en el contexto de la agencia radica en que no está dispuesto a ser un fotógrafo al servicio de un proyecto social, a tener una visión progresista respecto de los individuos y la sociedad actual. Su resistencia a esa suerte de llamamiento al

⁷⁵ BARTHES, ROLAND. 1999. *Mitologías*. 12ª ed. México, Siglo XXI editores. P. 178.

deber ⁷⁶ es también un “preferiría no hacerlo”, es un acto de sublevación a la corrección estilística y por lo tanto a la institución fotográfica más canónica.

José Luis Pardo, en su ensayo *Bartleby o de la humanidad*, dice que el joven amanuense “se resiste a aceptar la obediencia debida al estatus”,⁷⁷ de allí su profundo ser negativo. Por su lado, en *La sociedad del cansancio*, Byung-Chul Han ve también esta actitud negativa en quién

opone resistencia a los impulsos atosigantes que se imponen. En lugar de exponer la mirada a merced de los impulsos externos la guía con soberanía. En cuanto acción que dice No y es soberana.⁷⁸

Han reafirma por lo tanto el carácter autónomo por sobre el heterónimo, es decir, el tránsito de la dependencia a la independencia respecto de la ley dada por otros.

La toma de posición de Parr frente a la institución fotográfica es también un ejercicio de escisión de lo que Pierre Bourdieu llama campo. Hablar de campo en los términos de Bourdieu es hablar de un “universo de creencias”, o de una “red de relaciones específicas”, en donde los propios jugadores que dominan el juego son los llamados a definir las reglas, así se establece quién entra y quién sale de los cenáculos, quién es digno de aceptación o quién debe

⁷⁶ La cita a continuación pretende ejemplificar cómo Cartier-Bresson, quién fue apodado de “padre de la fotografía moderna”, al erigirse como referente, exhortaba a sus epígonos a ser parte del proyecto fotográfico del cual él era su mayor exponente: “En la introducción a *Images a la souvette* (1952), Cartier-Bresson justificaba sus prevenciones ante el uso del color citando limitaciones técnicas: la baja velocidad de la película de color, que reduce la profundidad de foco (...) ahora 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, SUSAN. 2006. *Sobre la fotografía*. Editorial Alfaguara. Buenos Aires. pp. 183-184.

⁷⁷ PARDO, JOSÉ LUIS. 2011. “Bartleby o de la humanidad”. En: *Preferiría no hacerlo*. 2ª ed. Valencia, Editorial Pre-textos. P. 173.

⁷⁸ HAN, BYUNG-CHUL. 2012. *La sociedad del cansancio*. Barcelona, Editorial Herder. P. 54.

ser confinado al ostracismo.⁷⁹ (Volveré sobre este tema más adelante). El caso de Parr supuso un ingreso al campo aunque transgrediendo, o mas bien redefiniendo el canon tradicional, el que hasta ese entonces era hegemónico, al menos en la fotografía europea y estadounidense.

2.3. El caso Sergio Larraín

Tras un exitoso paso por Europa, Sergio Larraín (Santiago, Chile. 1931) decidió abandonar la agencia *Magnum* para volver a Chile, a mediados de la década del sesenta.⁸⁰ Posteriormente, en el año 1979, llega a Tulahuén, pueblo ubicado en el valle del Limarí, en la cuarta región, lugar en el que permaneció hasta el final de su vida. Desde ese momento la fotografía no fue más que una práctica ocasional que trabajó a la par de la escritura, la pintura y el dibujo. Josep Vicent Monzó, en su ensayo *El camino de Sergio Larraín*, texto entre otros incluido en la monografía editada por la Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) de 1999, incluye la siguiente cita del fotógrafo y que bien describe lo que ocurría con él al momento de alejarse de la agencia para instalarse definitivamente en Tulahuén: “Decidí quemar todo mi pasado, como parte de la limpieza del Karma, hasta dejé la fotografía, me liberé de mí mismo, que era lo que buscaba”.⁸¹ Por su lado, Agnès Sire, quién fuera directora artística de la agencia *Magnum* y que se dedicó a curar y producir su obra en los años posteriores a su llegada al pueblo del norte chico, mantuvo

⁷⁹ Para mayor detalle sobre el concepto de campo, véase: BOURDIEU, PIERRE. 1995. “Génesis histórica de la estética pura”. En: *Las reglas del arte*. Barcelona, Editorial Anagrama. pp. 419-457. Y además: BOURDIEU, PIERRE. 2002. *Campo de poder, campo intelectual*. Tucuman, Editorial Montessor.

⁸⁰ Sergio Larraín llegó a *Magnum* en calidad de fotógrafo asociado en 1959 por invitación de Henri Cartier-Bresson, pero fue sólo a partir de 1961, tras realizar satisfactoriamente un reportaje fotográfico sobre el mafioso siciliano Giuseppe Genco Russo, que llegó a ser *full member*, es decir, un miembro estable y vitalicio de la agencia.

⁸¹ MONZÓ, VINCENT. 1999. “El camino de Sergio Larraín”. En: *Sergio Larraín*. Valencia, IVAM Institut Valencià d'art modern. P. 16.

permanente correspondencia con el fotógrafo chileno. Ella fue el único nexo que Larraín tuvo con la agencia para entenderse en temas editoriales, legales y comerciales. En el texto titulado *Vagabundeos*, incluido en la última monografía dedicada al fotógrafo y que fue publicada en 2013 por la editorial *Aperture*, Sire detalla las resistencias enigmáticas que el fotógrafo ejercía a la hora de hacer pública su obra.

Sus escasas imágenes se volvieron una especie de “haiku” o de “satori”, como le gustaba decir (...) a pesar de ello, se tomaba la molestia de mandar regularmente a la agencia Magnum sus negativos y planchas de contacto, siempre indicando que no debían mostrarlas.⁸²



(4) Sergio Larraín. Tulahuén, sf.

⁸² SIRE, AGNÈS. 2013. “Vagabundeos”. En: *Sergio Larraín*. París, Éditions Xavier Barral. P. 24.

Desde el pueblo de Tuluahuén Larraín siguió fotografiando de manera ocasional, pero su trabajo se había vuelto en extremo crítico, oscuro, a ratos ilegible. Parte de esa producción se pudo ver en la retrospectiva póstuma que el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago exhibió en 2014. La negatividad siempre fantasmó a Sergio Larraín, quien apenas tuvo una vida profesional activa entre 1953 y 1963. En palabras de Sire, Larraín dejó una obra fulgurante “como un meteorito, cuyo recorrido tuvo la sabiduría de interrumpir él mismo”.⁸³ Larraín “prefirió no hacerlo” al abandonar la institución que lo había consolidado como fotógrafo profesional y con alcance internacional. Mas decidió volver a Chile, en donde, según Sire, “no se sentía tan solo”. Pero la tendencia iconoclasta de Larraín se fue radicalizando con los años, al extremo de llegar a resistir todo intento por mostrar su obra.

Aunque me esforcé en respetar el punto de vista de Larraín, debí luchar también contra su deseo reiterado de destruir casi todo y contra la pobre imagen que tenía del mundo de la fotografía. (...) después de la notable exposición en IVAM en Valencia, me pidió que no mostrara más sus fotografías porque la prensa había dado con su domicilio en Tuluahuén y perturbaba la serenidad que tanto había costado conseguir (...) mal que me pesara, debí aceptar dejar de trabajar sobre su obra y abandonar cualquier proyecto de monografía.⁸⁴

Su abandono del oficio, su tendencia precoz al silencio y una producción fotográfica a escala personal que se hacía cada vez más impenetrable, sumada además a su opción por la *via contemplativa*, hicieron de Larraín un fotógrafo de la negatividad. En cualquier caso la pulsión negativa no se hunde en la nada, sino que, como dice Byung-Chul Han, “da cuenta de un espíritu que avanza, según Hegel, a través del trabajo de la negación”.⁸⁵ Lo que Han sugiere es que la negación, o la pulsión negativa, no es únicamente un estado de inmovilidad, de quietud pétreo, sino que es una forma de moverse en otra dirección, hacia

⁸³ *Ibid.*, p. 23.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁸⁵ HAN, BYUNG-CHUL. 2015. *El aroma del tiempo*. Barcelona, Editorial Herder. P. 137.

el “reino de lo negativo”. Larraín termina por sumirse en lo que Han llama “pereza cósmica”, o más bien queda bajo el mandato de lo que Giorgio Agamben denomina el “*pathos* heroico de la negación”.⁸⁶ Larraín se pierde en el vacío que el artista debe explorar para alcanzar aquellos

acontecimientos, formas u oscilaciones, a los que sólo se puede acceder a través de una prolongada mirada contemplativa, que, sin embargo, están vedados a la mirada trabajadora.⁸⁷

Sergio Larraín negó la fotografía al enmudecer su obra y con ello también su vida pública. Este alejamiento casi total hicieron de Larraín un idiota en el sentido que le da Byung-Chul Han en el libro *Psicopolítica*, en orden a que el idiota es “el desligado, el desconectado, el desinformado”, es quién se desvía del camino, quién se aleja del circuito oficial, quién abandona las creencias colectivas para dedicarse a las propias.

El idiota es un hereje moderno. Herejía significa *elección*. El herético es quién dispone de una *elección libre*. Tiene el valor de desviarse de la ortodoxia.⁸⁸

Para Gadamer, en *Estética y hermenéutica*, el hecho de enmudecer no significa siempre no tener nada que decir, “Al contrario: callar es un modo de hablar”.⁸⁹ La tendencia al silencio negador de Larraín recuerda al *signum harpocraticum*, ese gesto que en las obras de arte remite al hecho de guardar silencio y que encuentra su etimología en el niño Harpócrates, dios del silencio.

⁹⁰ Así lo describe André Chastel en su libro *El gesto en el arte*:

no se dicen más que palabras atolondradas y equivocadas por lo que atañe a los dioses, por ello, “como símbolo de discreción y silencio, este dios se coloca un dedo ante la

⁸⁶ AGAMBEN, GIORGIO. *Op. Cit.*, p. 113-114.

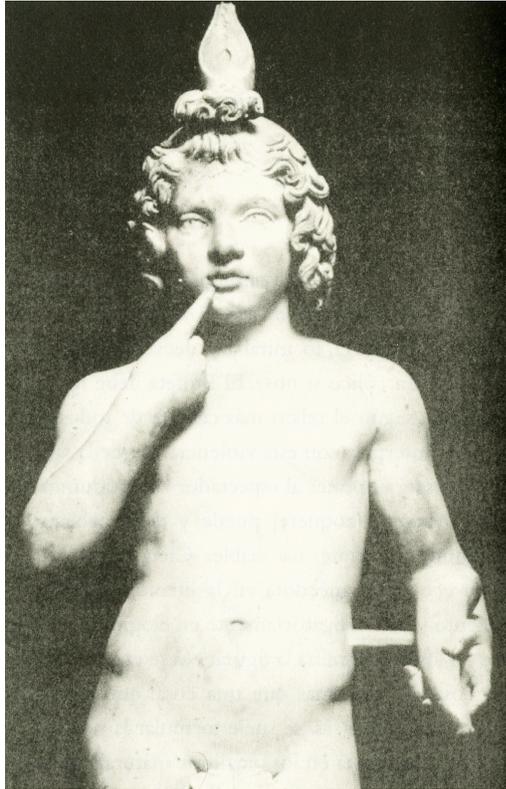
⁸⁷ HAN, BYUNG-CHUL. *Op. Cit.*, p. 113.

⁸⁸ HAN, BYUNG-CHUL. 2015. *Psicopolítica*. Barcelona, Editorial Herder. P. 122.

⁸⁹ GADAMER, HANS-GEORG. *Estética y hermenéutica*. 2011. 3ª ed. Madrid, Editorial Tecnos. P. 136.

⁹⁰ Más bien su acepción conlleva dos interpretaciones, una pasiva, que significa yo mantengo silencio, y una activa, la que llama a guardar silencio.

boca”. (...) El pequeño dios recuerda (...) que hay que contener las palabras.⁹¹



(5) Harpócrates, dios del silencio.

En el prólogo a la edición de 1985, Borges describe a Bartleby como un “desconcertante protagonista” y como un hombre “oscuro que se niega tenazmente a la acción”.⁹² Mientras que en prólogo de 1978 refiere al Bartleby como un libro al final de cuentas “triste y verdadero”⁹³. No hay que olvidar que Bartleby, quién de la indiferencia nos hace pasar finalmente a la compasión, terminará sus días condenado a la reclusión en el centro penitenciario de *The Tombs*, en Manhattan, lugar en donde muere por inanición, ya que “prefirió” no recibir alimento alguno. El personaje de Melville, como nítidamente lo propone

⁹¹ CHASTEL, ANDRÉ. 2004. *El gesto en el arte*. Madrid, Ediciones Siruela. P. 67.

⁹² BORGES, JORGE LUIS. *Op. Cit.*, p. 10.

⁹³ MELVILLE, HERMAN. *Op. Cit.*, p. 46.

el escritor argentino, nos enrostra esa “inutilidad esencial”, la que sin embargo es “una de las cotidianas ironías del universo”.⁹⁴ Son estos mismos atributos que Borges identifica en el escribiente, los que bien pueden modelar ese enigmático talante artístico de Sergio Larraín. El fotógrafo chileno también se sumergió en el “cándido nihilismo de Bartleby”.⁹⁵

⁹⁴ *Ibidem.*

⁹⁵ BORGES, JORGE LUIS. *Op. Cit.*, p. 115.

III. La fotografía más allá del romanticismo

“Reclamo vivir plenamente la contradicción de mi tiempo, que puede hacer de un sarcasmo la condición de la verdad”.

Roland Barthes. Mitologías.

3.1. Del humanismo a Martin Parr

Uno de los motivos por los cuales Martin Parr fue, y sigue siendo altamente resistido por lo que Bourdieu llama el *habitus* culto,⁹⁶ es por su forma fotográfica, por lo tanto podemos decir que el “problema de Parr” en relación al campo radica en el estilo.⁹⁷ Su tratamiento del color resulta excesivo, la intensidad de los contraste o la utilización de la luz de *flash* a plena luz del día son elementos que han sido interpretados como una afrenta a la tradición humanista y modernista de *Magnum*. Lo que llamamos “problema Parr” tiene que ver también con un uso determinado de la técnica, lo que por consecuencia repercute en su forma fotográfica. En *Estética y hermenéutica*, por ejemplo, Hans-Georg Gadamer aporta un pensamiento en orden a escindir la corrección técnica de la creación artística.

⁹⁶ En su acepción medievalista el *habitus* es alcanzar la perfección por repetición, por lo tanto supone la adquisición de una segunda naturaleza. A lo que Bourdieu se refiere con *habitus* culto es justamente a la adquisición pero ahora de los códigos establecidos por quienes componen el propio campo cultural. El *habitus* para Bourdieu es un “sistema de disposiciones que son el producto de la interiorización de un tipo determinado de condición económica y social”. Consúltese: BOURDIEU, PIERRE. *El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método*. Criterios, la Habana, n° 25-28, enero 1989-diciembre 1990. pp. 20-42

⁹⁷ “El concepto de estilo, dominante en la teoría del arte moderno, se creó, como indica la palabra, a partir de la técnica de escribir, que utilizaba el *stilus*, el punzón con el que se escribía”. GADAMER, HANS-GEORG. *Op. Cit.*, p. 124.

Admirar algo como una obra de arte significa ver en ella el producto de un hacer creativo que no es la aplicación académicamente correcta de las reglas.⁹⁸

Una segunda derivada de la “afrenta Parr” dice relación con el modo que el fotógrafo tiene de abordar a los personajes que configuran el paisaje humano y social en su fotografía. La representación que el fotógrafo hace del hombre tardomoderno ha sido visto como una tentativa de ridiculización del individuo. Pero Parr es consciente y premedita su operación, porque con ella pretende también alejarse de toda concepción romántica o nostálgica del mundo. Respecto a su gusto por la utilización del *flash* de anillo, Martin Parr dice que éste “proporciona ese aspecto como de iluminación de estudio: muy objetiva, directa, a la cara”, cuyo crudo efecto desidealiza la escena. Los objetos, rostros o situaciones que su fotografía captura se ven rebajados a una realidad sin concesiones, sin adorno y sin maquillaje. El referente fotográfico, es decir, aquello fotografiado, ya no pretende ser oculto tras el tupido velo de la luz ideal que se proyecta al alba o al crepúsculo, al contrario, como lo dice el propio Parr: el *flash* “Despoja a la fotografía de todo romanticismo”.⁹⁹

Los motivos de Parr transitan por los lugares comunes de la cultura actual: cafeterías y restaurantes de comida rápida, balnearios populares y santuarios del turismo internacional. “Me encanta fotografiar a los turistas, el turismo es una de las mayores industrias del mundo. Nadie escapa al turismo”.¹⁰⁰ Su fotografía revela eso que podemos llamar el *pathos formel* del individuo en el contexto del capitalismo avanzado (ese *homo economicus* hiperactivo e híper neurótico). Byung-Chul Han, en su ensayo titulado *El caso Bartleby*, incluido en el libro *La sociedad del cansancio*, hace hincapié en que no hay que olvidar que la historia del personaje de Melville “refiere a un mundo

⁹⁸ *Ibid.*, p. 66.

⁹⁹ BAJAC, QUENTIN. *Op. Cit.*, p. 83.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 81.

de trabajo inhumano, de habitantes reducidos a *animals laborans*".¹⁰¹ Recordemos que el escritorio de Bartleby da hacia un muro de ladrillos ennegrecido por el tiempo en la calle Wall Street. Con este dato es fácil imaginar un espacio de trabajo sombrío, monótono y asfixiante. Bartleby es hijo legítimo de un capitalismo rampante, y en los rasgos de personalidad que Melville le atribuye se insinúan la alienación y el extrañamiento del hombre respecto de las actividades laborales y del sistema burocrático. Según Han, Bartleby es una metáfora de aquello y representa su faceta más deprimente y pusilánime. Melville quiso retratar a un tipo de personaje que era producto de su época, es decir, del capitalismo clásico de mediados del siglo XIX y que el escritor norteamericano describe con agudeza porque al final de cuentas Bartleby es un ser contemporáneo a su propia época. Sobre este respecto Giorgio Agamben describe la contemporaneidad como "esa singular relación con el propio tiempo". El autor contemporáneo es, por lo tanto, aquel que tiene fija la mirada sobre su época. Es más, se hunde en ella y la vive como padecimiento. Así lo expone en su ensayo *¿Qué es lo contemporáneo?*

Todos los tiempos son, para quién lleva a cabo la contemporaneidad, oscuros. Contemporáneo es, precisamente, aquel que sabe ver esta oscuridad, que está en grado de escribir entintando la lapicera en la tiniebla del presente. (...) percibir esta oscuridad no es una forma de inercia o de pasividad, sino que implica una actividad y una habilidad particular.¹⁰²

Y es precisamente por esa capacidad de hurgar y hasta de hundirse en la penumbra de la época que a cada uno le toca habitar, que tanto Melville como Parr son autores puramente contemporáneos (cada uno respecto de su propio presente), ya que ambos retratan sagazmente los paisajes y a los hombres con los que tienen que compartir un tiempo común, el que según la

¹⁰¹ HAN, BYUNG-CHUL. 2012. *La sociedad del cansancio*. Barcelona, Editorial Herder. P. 61.

¹⁰² AGAMBEN, GIORGIO. 2006. *¿Qué es lo contemporáneo?* [En línea] <<http://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>> [Consulta: 01 febrero 2017].

mirada del autor contemporáneo descrita por Agamben, será siempre turbulento.¹⁰³

Pero volviendo al problema formal de la fotografía anti romántica de Martin Parr, es que se hace pertinente citar, en primer lugar, la conferencia de Michael Foucault sobre *La pintura de Manet*, en donde se resaltan los aspectos de quién fuera el epítome del pintor modernista. Para el filósofo francés, Manet es el antecedente más directo del Impresionismo, pero esto por la aplicación de nuevas técnicas pictóricas y la “utilización de colores, si no absolutamente puros, cuando menos relativamente puros”, y además por el uso de “ciertas formas de iluminación y luminosidad desconocidas hasta el momento”.¹⁰⁴ En esta misma línea, Stephen Eisenman en el capítulo dedicado a *Manet y los impresionistas*, parte del libro *Historia crítica del arte del siglo XIX*, observa lo siguiente:

El manejo de la pintura en *Olympia* es tan disonante como su contenido y su composición. Mientras que la pintura del Salón académicamente aprobada era por lo general muy pulida, de pinceladas invisibles y formas suavemente modeladas, *Olympia* tiene una cierta apariencia de *ébauche* (esbozo preliminar y tosco), con toques de color claramente distintos y abruptos contrastes de tonalidad, como por ejemplo en los hombros, pecho, vientre y caderas del desnudo.¹⁰⁵

Félix de Azúa, al referirse también a la *Olympia* de Manet (fig.6), dice que ésta expresa “una presencia de la negatividad sin inhibición”, que sería una suerte de “nihilismo en figura de cuerpo femenino” ya que en ella hay total

¹⁰³ En su texto *Nueva refutación del tiempo*, Jorge Luis Borges concluye con esta frase, la que consideramos tiene una profunda relación con la idea de lo contemporáneo según la visión de Agamben: “Murió en el destierro; le tocaron, como a todos los hombres, malos tiempos en que vivir”. BORGES, JORGE LUIS. 2011. “Nueva refutación del tiempo”. En: *Otras Inquisiciones*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana. Obras completas. Vol. II. P. 144

¹⁰⁴ FOUCAULT, MICHEL. 2005. *La pintura de Manet*. Barcelona, Ediciones Alpha Decay. P. 11.

¹⁰⁵ EISENMAN, STEPHEN. 2001. “Manet y los impresionistas”. En: *Historia crítica del arte del siglo XIX*. Madrid, Ediciones Akal. P. 256.

ausencia de “idealización estética”.¹⁰⁶ La propuesta de Azúa es que esa representación de lo negativo marcaría el fin del romanticismo (haciendo referencia a un período de la historia del arte). Eisenman va aún más allá porque ve en *Olympia* una “subversión del género del desnudo”, y rescata en Manet “su rechazo de las ideas recibidas acerca del sexo y la raza”, lo que por supuesto “provocó por igual a los críticos y al público burgués”.¹⁰⁷



(6) Edouard Manet. *Olympia*, 1876.

La vulgar *Olympia* adorna su cuerpo con bisuterías de fantasía, sandalias de cabaret y una flor exuberante que emerge desde su pelo. Su cuerpo yace desnudo sobre una cama y sus ojos están clavados sobre algo frente a ella, lo que es reemplazado por el espacio del espectador que contempla la obra, (de lo que se deduce que lo que *Olympia* observa es a cada uno de nosotros, lo que nos convierte en cómplices de su comercio sexual). La expresión de su rostro es desafiante, no hay, por lo tanto, idealización alguna. Para Manet ya no hay

¹⁰⁶ AZÚA, FÉLIX. *Op. Cit.*, p. 225.

¹⁰⁷ EISENMAN, STEPHEN. *Op. Cit.*, p. 257.

lugar a odaliscas mitológicas bañadas con la suave espuma marina, sino que sólo un cuerpo trémulo y que suponemos mal oliente que es golpeado por una luz tosca y amarillenta (como la luz del *flash* de Martin Parr). Esto demuestra que tanto la técnica como el motivo en Manet expelen una vibración perturbadora, la que fue percibida como escandalosa por la conspicua sociedad decimonónica francesa. Algo similar ocurrió con el público bien pensante o con la vieja guardia de *Magnum* al ver por vez primera las fotografías de Martin Parr. Estos ejemplos hacen sistema con la obra del fotógrafo inglés en el sentido que la mayoría de sus personajes son como sorprendidos con ese violento golpe de luz que se les revienta en el cuerpo y el rostro, sumado esto a la captura de escenas cotidianas que ponen al desnudo a hombres, mujeres y niños en situaciones donde ya no hay edulcoramiento, sino intensión consciente por captar el acontecimiento en situación de máxima incomodidad o patetismo, lo que provocó desconcierto, incluso irritación en cierta parte de la crítica oficialista y en el público más conservador (al igual que *Olympia* ante el público burgués). El tratamiento excesivo del color en la fotografía de Parr dice relación con ese aspecto pictórico al cual Foucault hace mención en las pinturas de Manet, (porque la saturación del color en fotografía puede ser equivalente a esa utilización de colores puros en pintura). Esta suma de factores tienen un resultado disonante, y hacen que la obra de Parr entre en diálogo con estos acontecimientos plásticos recién citados.

Por último, es preciso mencionar el escándalo que entre la sociedad de la época provocó la pintura de Eugene Delacroix, *La Libertad guiando al pueblo* (fig.7). Félix de Azúa describe de esta forma lo ocurrido:

la señora despechugada que simboliza la *Libertad* está idealizada, pero el cadáver en primer término, no. Muchas damas e intelectuales que acudieron a la exposición de la pieza se quejaron de que al muerto se le veía el vello púbico. Era un signo de negatividad inadmisibile.¹⁰⁸

¹⁰⁸ AZÚA, FÉLIX. *Op. Cit.*, p. 224.



(7) Eugene Delacroix. *La libertad guiando al pueblo*, 1830.

Pero, ¿qué es lo que Parr no está haciendo, cual es su contraparte fotográfica? Para ejemplificar aquello podemos evocar la célebre imagen de ese obrero francés que en 1932, frente a la estación de trenes de *Saint Lazare* en París, emula inconscientemente el salto de una bailarina para evitar (inútilmente) caer en un charco de agua (fig. 9). O aquella de 1952 que muestra a un niño de unos siete años sonriente y caminando a paso firme mientras carga dos grandes botellas de vino entre sus brazos (fig.10). Estas dos imágenes son claros ejemplos de cómo la fotografía humanista de Henri Cartier-Bresson eleva en dignidad a sus personajes. Incluso las meretrices que el fundador y padre espiritual de *Magnum* retrató en 1934 durante su estadía en Ciudad de México destacan por su dignidad ante la mirada del fotógrafo: en la imagen hay dos mujeres que se asoman por entre las rendijas de un viejo portón de madera (fig.8). La mujer de la izquierda tiene la cara maquillada con tal exceso que pareciéramos estar viendo el rostro de un payaso, a pesar de ello, la expresión de la prostituta no puede ser sino adorable, incluso

conmovedora. Lo que aúna a estas tres imágenes altamente difundidas y por lo tanto bien conocidas es su refinado clasicismo, su encuadre cuidadoso y la benevolente observación de sus personajes.



(8) Henri Cartier-Bresson. México, 1934.



(9) Henri Cartier-Bresson. París, 1932.



(10) Henri Cartier-Bresson. París, 1952.

El caso del pintor del Barroco italiano Michelangelo Merisi da Caravaggio, es también un ejemplo posible de negatividad, ya que la condición pedestre de su obra estuvo más de alguna vez en colisión con mecenas y comitentes. Un caso muy conocido es el de la pintura *San Mateo y el ángel* (fig.11), caso que André Chastel recuerda con detalle en la introducción de su libro *El gesto en el arte*:

Para el altar de la capilla Contarelli de San Luis de los Franceses se encargó a Caravaggio, en febrero de 1602, un cuadro de gran tamaño: *San Mateo y el ángel*. Entregada unos meses después, la obra fue rechazada, (...) (aduciéndose que aquella figura no tenía dignidad ni aspecto de santo). Con toda celeridad se pintó un nuevo cuadro de talante algo más elevado y se colocó sobre el altar a finales de 1602.¹⁰⁹

¹⁰⁹ CHASTEL, ANDRE. *Op. Cit.*, p. 13.



(11) Caravaggio. *San Mateo y el ángel*, 1602.

Lo que Chastel quiere demostrar al citar las dos versiones de la obra de Caravaggio es la transición de lo que llama “estilo familiar al estilo noble”. Lo que escandalizó a los comanditarios y al público que visitaba la iglesia de San Luis de los Franceses en la Roma barroca del siglo XVII, fue en parte ese gesto atolondrado del rostro de san Mateo, quien recibe las instrucciones sobre la escritura del evangelio de la mano del ángel que lo guía en la transcripción de la palabra sagrada, al igual, según las palabras de Gombrich, “a como haría un maestro con un niño”. La operación de Caravaggio aplicada al cuadro es explicada de esta manera por el propio Gombrich en la introducción de *La historia del arte*:

Caravaggio, (...) consideró cuán penosamente un pobre anciano jornalero, y sencillo publicano, se habría puesto de pronto a

escribir un libro. Así pues, pintó a san Mateo con la cabeza calva y descubierta, los pies llenos de polvo, sosteniendo torpemente el voluminoso libro, la frente arrugada bajo la insólita necesidad de escribir.¹¹⁰

La condición pedestre de muchas de las pinturas de Caravaggio develaban su sentido de lo terreno, de lo humilde, de lo prosaico, es a lo que Chastel se refiere cuando habla del “estilo familiar”. En ello radicaba el carácter subversivo y provocador de Michelangelo Merisi. Pues bien, estos atributos negativos de quién fuera quizás el mejor representante del Barroco italiano, se ligan a ciertos elementos de la fotografía de Parr. Como se puede observar en la imagen a continuación, algo irónico y desconcertante se desprende de esta fotografía del trabajador inglés que toma el sol en la playa de Easbourn (fig.12). Pero al mismo tiempo hay elementos en la imagen que la hacen sutilmente adorable, cándida y divertida: la zunga del veraneante, la radio portátil junto a su oreja izquierda, el segundo plano popular, la incómoda superficie rocosa sobre la cual descansa con total relajó. Pero sobre todo la operación se juega en algo propiamente fotográfico, a saber, el ángulo con el que Parr aborda la escena, la que como es posible observar, hace resaltar premeditadamente ese pie derecho rugoso y áspero, el que funciona a modo de *punctum* (volveré sobre este concepto bartesiano más adelante) porque es lo que concentra la atención y es desde donde la imagen irradia todo lo cómico y ridículo de la situación. El pie de la fotografía puede resultar igual de grotesco que la calva brillante y los pies empolvados de san Mateo en la primera versión de la pintura de Caravaggio.

¹¹⁰ GOMBRICH, ERNST HANS. 1997. *La historia del arte*. 16a ed. Londres, Editorial Phaidon. P. 31.



(12) Martin Parr. Eastbourne, 1999.

Dicho lo cual, las fotos de Parr no pueden ser vistas sólo como crítica social, ni como portadoras de una connotación anti mercado, sino que como un intento por exacerbar la postura de los cuerpos que han sido modelados por un sistema mercantil, postmoderno y neo liberal y mostrarlos sin concesiones mediante la crudeza que sólo el dispositivo óptico puede capturar.

Para Quentin Bajac, en su análisis sobre la fotografía moderna,¹¹¹ el fotógrafo suizo Robert Frank y el estadounidense William Klein también representan una expresión de la negatividad. Ya en la década del cincuenta ambos fotógrafos “rompen con determinados códigos clásicos, rechazando la narración, la idea de perfección y el concepto de ‘buena’ fotografía”.¹¹² En el ya mítico libro *Los americanos*, editado por Robert Delpire y publicado en 1958, Frank ofrece una visión sombría de los Estados Unidos. Representa lo trivial y lo amargo. Rompe por tanto con ese humanismo melifluido de *The family of man*.¹¹³ Martin Parr, en entrevista con Quentin Bajac es honesto al reconocer su visión al respecto:

uno no puede fingir que el mundo es estupendo: la *Familia del hombre* ha muerto. (...) No tiene sentido fotografiar sólo los aspectos más románticos y nostálgicos del mundo.¹¹⁴

Para Susan Sontag, la fotografía ideada como documento social “fue instrumento de esa actitud propia de la clase media (...) llamada humanismo, para la cual los barrios bajos eran el decorado más seductor”.¹¹⁵ Uno de los aspectos por los que Sontag protesta en su libro *Sobre la fotografía*, es a propósito de la tendencia melancólica, es decir, por esa obsesión de la fotografía clásica por aferrarse al pasado y a lo decadente, pero también por la consciencia majadera, sobre todo europea, de regirse “primordialmente por la noción de lo pintoresco (es decir, los pobres, lo extranjero, lo deteriorado por el tiempo)”.¹¹⁶ Estos son sólo algunos de los elementos que el fotógrafo Parr

¹¹¹ Permítasenos utilizar tautológicamente el término modernidad para referir a una disciplina que surge precisamente en el contexto moderno. A donde queremos apuntar es a las fases de desarrollo al interior de una determinada época. Así, por ejemplo, se puede hacer referencia a lo barroco dentro del arte clásico, a los clasicismos incluso en nuestros días, o a lo moderno o lo posmoderno al interior mismo de la modernidad.

¹¹² BAJAC, QUENTIN. *Op. Cit.*, p. 123.

¹¹³ El título en inglés citado aquí es lo que fue traducido para el mundo hispanoparlante como “La gran familia de los hombres”.

¹¹⁴ BAJAC, QUENTIN. *Op. Cit.*, p. 120-121.

¹¹⁵ SONTAG, SUSAN. *Op. Cit.*, p. 86.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 95.

excluye de su ecuación fotográfica, escindiéndose por lo tanto de cualquier corrección política o de consciencia bien pensante, para llevarla, a cambio, hacia una consciencia virulenta, pero también lúdica e irónica a un tiempo. Peter Slotedijk, en *Crítica de la razón cínica*, explica como con el advenimiento de la Escuela Cínica aparece lo que él llama la “risa filosófica”, la que es

rica en contenido de verdad, risa de la que habrá que acordarse de nuevo, ya que hoy día todo tiende a que a uno se le acabe la risa.¹¹⁷

3.2. Paisajes cotidianos. (Modernidad, mercado y lugares comunes)

En la introducción a *El pintor de la vida moderna*, ensayo de 1863, Charles Baudelaire advierte que “Es a la pintura de costumbres del presente a la que quiero dedicarme hoy”.¹¹⁸ Para ello recurre a los dibujos y bosquejos de Guys Constantin, a quién Baudelaire llama señor G. Para este dibujante, a quién el autor del texto prefiere mantener en el anonimato, “la multitud es su dominio”.¹¹⁹ Baudelaire por lo tanto relaciona al pintor moderno con quién se funde con la masa y transita por las arterias vivientes de los bulevares de la nueva urbe planificada y racionalizada.

Su pasión y su profesión es adherirse a la multitud. Para el perfecto paseante, para el observador apasionado, es un inmenso goce el elegir domicilio entre el número, en lo ondeante, en el movimiento, en lo fugitivo y lo infinito.¹²⁰

¹¹⁷ SLOTEDIJK, PETER. *Op. Cit.*, p. 183.

¹¹⁸ BAUDELAIRE, CHARLES. 2013. *El pintor de la vida moderna*. Madrid, Ediciones Taurus. P. 7.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 14.

¹²⁰ *Ibidem*.

Para Marshall Berman en *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, ser modernos es “experimentar la vida personal y social como una vorágine”.¹²¹ El hombre moderno vive la modernidad (como goce o como padecimiento) desde el momento en que ha sido arrojado a las calles de una ciudad re-articulada geográficamente, y en donde la dinámica del tiempo y el sentido se ha modificado irremediabilmente. Martin Parr y el señor G de Baudelaire son el producto de su tiempo y extraen sus motivos del torbellino al cual fueron arrastrados por los vientos propios de su época.

Ser modernista es, de alguna manera, sentirte cómodo en la vorágine, hacer tuyos sus ritmos, moverte dentro de sus corrientes en busca de las formas de realidad, belleza, libertad, justicia.¹²²

Esta nueva visión de la vida en la calle y la vida burguesa que mata el tiempo en la ciudad palpitante, encuentra también su antecedente en los pintores impresionistas, quienes fueron los primeros en separar al caballete del estudio para llevarlo al exterior a fin de captar sus “impresiones” sobre la nueva sociedad que se revelaba ante sus ojos. La pintura de Georges Seurat, *Un domingo por la tarde en la isla de la Grande Jatte* (fig.13), pintada entre 1884 y 1886, se aproxima a esa banalidad y nueva forma de pasar el tiempo libre en la era moderna. En *Los secretos de las obras de arte*, Rose-Marie y Rainer Hagen observan precisamente ese paisaje social burgués de la época, en donde “abundan las muñecas preocupadas enteramente por pasear con rigidez”. Además el cuadro de Seurat no denuncia sino el desasosiego de los obreros y pequeños burgueses, la alienación producida por la sociedad industrial.¹²³

¹²¹ BERMAN, MARSHALL. 2011. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. 2ª ed. México, Editorial Siglo XXI. P. 365.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ HAGEN, RAINER. y HAGEN, ROSE-MARIE. 2014. “Un domingo por la tarde en la isla de la Grande Jatte”. En: *Los secretos de las obras de arte*. Barcelona, Editorial Taschen. P. 666.



(13) Georges Seurat. *Un domingo por la tarde en la isla de la Grande Jatte*, 1886.

Martin Parr sigue siendo un autor moderno en la medida en que extiende una crítica social. Su obra nos habla de muchas maneras y está henchida de sentido, de profundidad simbólica, política; no es (como pudiera parecer) un mero intento por allegarse a eso que Frederic Jameson llamó “populismo cultural”, el que es condición *sine qua non*, para el autor norteamericano, de la obra postmoderna, es decir, de aquella producción simbólica que emerge en el contexto del capitalismo avanzado.¹²⁴ Las fotografías de Parr son críticas sociales mas enunciadas desde el prisma de la ironía. En ellas se asoman capas de lectura que dejan entre ver su toma de posición ante el mundo contemporáneo.

Parte de mi responsabilidad es tratar de reflexionar sobre cómo representar un mundo que está desarrollándose ante nosotros.¹²⁵

¹²⁴ Para mayor detalle sobre el concepto de postmodernidad, véase: JAMESON, FREDERIC. 1998. “La lógica cultural del capitalismo avanzado”. En: *Teoría de la Postmodernidad*. Madrid, Editorial Trotta, pp. 23-83.

¹²⁵ BAJAC, QUIENTIN. *Op. Cit.*, p. 120.

Para ello retrata los paisajes urbanos (muchos de ellos devenidos en lo que Marc Augé llamó “no lugares”)¹²⁶ y a esa fauna bárbara compuesta de individuos consumidores en busca de las satisfacciones más prosaicas. Los paisajes de la banalidad de Martin Parr son los paisajes del alto capitalismo, son los espacios de la ciudad postmoderna por donde transita el *homo economicus*. Pero ante las acusaciones de parte del campo fotográfico más conservador¹²⁷ que apuntaban a su falta de compromiso político, Parr hace una reflexión extremadamente lúcida y que termina por echar por tierra cualquier intento por restarle valor simbólico a su obra:

Mis imágenes son tan políticas como las de cualquier otro fotógrafo de Magnum. De hecho, soy probablemente uno de los más humanistas de la agencia. Pero ellos no lo ven, no se dan cuenta.¹²⁸

Robert Venturi, en su ya clásico libro *Aprendiendo de Las Vegas*, hace apología de la arquitectura postmoderna o el llamado populismo arquitectónico. La ciudad de Las Vegas, para Venturi, no es un caos:

sino un nuevo orden espacial relacionado con el automóvil y la comunicación por autopista en una arquitectura que abandona la forma pura en favor de los medios mixtos.¹²⁹

¹²⁶ “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”. AUGÉ, MARC. 2008. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona, Editorial Gedisa. P. 83.

¹²⁷ Es preciso hacer una diferenciación entre el concepto de campo y el de institución. Para Bourdieu la diferencia entre ambos radica en que los problemas o luchas de fuerza al interior del campo, es decir, de ese universo de creencias instituidas, se solucionan mediante las “tomas de posición” de los propios integrantes de ese campo. Mientras que los problemas institucionales se resuelven recurriendo a la legalidad, o en el peor de los casos, “llamando a la policía”. Véase: BOURDIEU, PIERRE. *El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método*. Criterios, La Habana, No 25-28, enero 1989-diciembre 1990. pp. 24-42.

¹²⁸ BAJAC, QUIENTIN. *Op. Cit.*, pp. 120-121.

¹²⁹ VENTURI, ROBERT. 1998. *Aprendiendo de Las Vegas*. 3ª ed. Barcelona, Editorial Gustavo Gili. P. 102.

Esta mirada que reivindica lo *Pop*, que es sin duda polémica a ojos de quiénes Venturi tildó de “modernistas de clase alta”, quienes se escandalizaron con sus propuestas, se contraponen a la visión de la arquitectura postmoderna que tiene Felix de Azúa, quién recuerda que la palabra postmodernismo apareció por primera vez en los años setenta

como calificativo de un grupo de arquitectos norteamericanos hartos de someterse al racionalismo bauhausiano. (...) Frente al edificio de acero y cristal en forma de caja de zapatos, proponían una renovación que diera testimonio de un mundo distinto al de la Alemania de los años veinte. Por desdicha, dieron testimonio de la América de las Barbies, de los McDonald y de los Reagan.¹³⁰

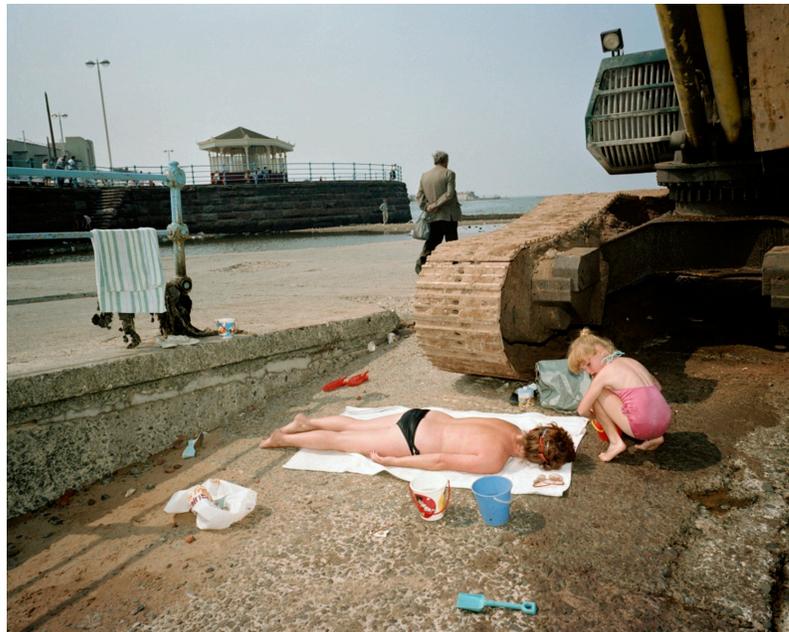
Es precisamente ese paisaje popular el que Parr se esmera en capturar. Pero sobre todo (y como dijimos anteriormente) su observación se posa sobre esos cuerpos que han sido modelados por el dispositivo económico capitalista mas siempre desde la aproximación humorística, característica indisociable de su fotografía y que es el modo más efectivo del fotógrafo para punzarnos, según lo que Roland Barthes llamó *punctum*,¹³¹ eso que la fotografía expele y que literalmente nos punza; es esa talla disruptiva que quiebra la significancia cultural (el *studium*) de la foto. Una barriga hirsuta quemada por el sol en el balneario de Copacabana, la mosca que se posa sobre el sombrero de ala ancha que luce una fina dama que pasea por los prados junto a la realeza inglesa. O ese joven que reposa en traje de baños a los pies de un tanque de guerra abandonado en una playa británica (fig.14). La evocación de estas imágenes de Parr tienen en común el doble filo, su ambigüedad política; son imágenes que transita entre lo obsceno, lo cotidiano y lo banal, de allí lo humorístico de su trabajo, y el humor es, tal como lo expone Deleuze en *Lógica del sentido*, precisamente “el arte de las superficies y las dobleces”, y en donde

¹³⁰ AZÚA, FÉLIX. *Op. Cit.*, pp. 248-249.

¹³¹ Sobre los conceptos de *studium* y *punctum*, véase. BARTHES, ROLAND. 1989. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona, Editorial Paidós.

“toda significación, designación y manifestación quedan suspendidas, toda profundidad y altura abolidas”.¹³²

Sólo hacia el final del libro *Anestésica del ready-made*, Pablo Oyarzún reconoce que su tesis, en el fondo, es sobre el humor, sobre el humor duchampiano, y que en esa operación irónica se condensa un “núcleo de negatividad”, porque Duchamp pretende subvertir la institución desde dentro, dinamitando las convenciones estéticas. (Volveré sobre este tema en el capítulo final). Esta es la cita que Oyarzún extrae de las *Lecciones de estética* de Hegel: “lo irónico, como la individualidad genial, reside en el auto-aniquilarse de lo espléndido, lo grande, lo excelente”.¹³³ De ello podemos inferir que en la ironía, y por lo tanto en el humor, radica una moral contra lo sacro. El humor, por lo tanto, es también una forma de lo profano, es decir de lo que está un paso más allá de lo sagrado.



(14) Martin Parr. *New Brighton*, 1985.

¹³² DELEUZE, GILLES. 1989. “El humor”. En: *Lógica del sentido*. Buenos Aires, Editorial Paidós. P. 151

¹³³ OYARZÚN, PABLO. 2000. *Anestésica del ready-made*. Santiago, Lom ediciones. P. 158.

3.3. Sergio Larraín o de la oscuridad

Sergio Larraín se introdujo en paisajes diferentes a los de Parr. Y si bien ambos forman parte de la gliptoteca de *Magnum*, la negatividad que gravita sobre ambos difiere por diversas razones. Pasamos a exponer algunas de ellas. Sergio Larraín fue siempre un fotógrafo del blanco y negro, humanista, idealista y epígono confeso de Cartier-Bresson. Trabajó la imagen fotográfica mandado bajo esa idea torcida del mundo del subsuelo, los arrabales, perros abandonados, bares melancólicos, calles vacías. La marginalidad y los bajos fondos (temas recurrentes en su fotografía)¹³⁴ fueron abordados desde una mirada compasiva, dignificante y doliente; como sufriendo al unísono con sus personajes: niños vagos, prostitutas, personas anónimas y solitarias. En el ensayo *Vagabundeos*, prefacio a la monografía editada por *Aperture*, y en relación a la identificación que sentía Larraín con esos niños que vivían bajo y alrededor de los puentes del río Mapocho en la década del cincuenta, Agnès Sire dice lo siguiente:

Esos niños eran tanto un reflejo de su propia personalidad, (...) Una manera de afirmar su diferencia: Larraín se confundía con esos niños en las orillas del río Mapocho, en las cunetas, debajo de los puentes, poniéndose a su nivel, a ras de suelo.¹³⁵

Esto es sólo una demostración de cómo Larraín sentía una identificación personal con sus temas fotografiados y prácticamente toda su producción no sería más que testimonio y expresión de una interioridad profunda. Sus imágenes tenían que dar cuenta de esa interioridad, por lo que la fotografía no era más que un espejo de sí mismo. “Cuando paseo la mirada por fuera, es

¹³⁴ En el ensayo de Jorge Leiva, *Resplandor en el laberinto*, el autor sugiere que por el hecho de fotografiar a los niños vagos de Santiago, a principios de la década del cincuenta, Larraín habría concretado su primer acto de desafección respecto de su contexto social, el de la clase alta chilena. En palabras de Leiva: “estas imágenes representan un quiebre con su familia y el mundo de la elite”. LEIVA, GONZALO. 2013. “Resplandor en el laberinto”. En: *Sergio Larraín*. París, Éditions Xavier Barral. P. 343.

¹³⁵ SIRE, AGNÈS. *Op. Cit.*, p. 23.

dentro de mi que busco”, es la frase que Larraín le escribió en una carta a Luis Poirot, la que lamentablemente el fotógrafo sólo ha revelado a girones, pero de la que se ha dado a conocer esta declaración que ya dice suficiente sobre la simbiosis entre Larraín y el dispositivo fotográfico.



(15) Sergio Larraín. Santiago, 1955.

Las fotografías de Larraín bien puede ser un reverso de las de Parr. Mientras que las del fotógrafo inglés establecen un claro distanciamiento respecto de sus personajes y temas fotografiados, las de Larraín estrechan un vínculo emocional. Las fotografías de Parr son luminosas, brillantes y coloridas, las de Larraín en cambio son siempre sombrías y dejan entrever a un tímido y solitario que se esconde tras las cortinas de los salones, tras una puerta entreabierta, mirando siempre como a hurtadillas. Esta distancia física entre el objetivo de la cámara de Larraín y la escena fotografiada también transgrede el célebre *slogan* de *Magnum* atribuido a Robert Capa, el que dice que “si tu fotografía no es lo suficientemente buena, es porque no te has acercado lo suficiente”.¹³⁶

Las fotografías de Sergio Larraín son ásperas, toscas, y la primera impresión que pueden causar es la de desconcierto. Agnès Sire reconoció que al ver por primera vez una fotografía suya, al azar entre los archivos de *Magnum*, se sintió “sorprendida y molesta: no era lo que buscaba. (...) Nada de virtuosismo, nada de ‘historias’ ”.¹³⁷ Es elocuente ese primer encuentro de Sire con las imágenes de aquel fotógrafo que estaba archivado y olvidado en los anaqueles, el que había pasado a ser un fantasma mitológico en las oficinas de la agencia parisina. Para Christoph Menke, autor de *Estética y negatividad*, el proceso estético negativo es aquel que “perturba, irrita, suspende o niega los intentos de identificación o de determinación”,¹³⁸ razón por la cual no debe sorprendernos la reacción de Sire ni la de cualquiera que no vea en las imágenes de Larraín el virtuosismo o la espectacularidad que se suele buscar en la fotografía.

¹³⁶ Esta frase ha sido invertida por las generaciones más jóvenes de la agencia, las que ahora sugieren que “si tu fotografía no es lo suficientemente buena, es porque te has acercado demasiado”.

¹³⁷ SIRE, AGNÈS. 1999. “Sólo la piedra es inocente”. En: *Sergio Larraín*. Valencia, IVAM Institut Valencià d'art modern. P. 23.

¹³⁸ MENKE, CHRISTOPH. *Op. Cit.*, p. 45.

La obra de Larraín habla desde la negatividad de la herida humana, desde la negación de toda forma de institución de la cual ser dependiente, y negación al fin (y esta es una cuestión fundamental) del propio dispositivo fotográfico en tanto que instrumento que a sus ojos se ha vuelto inútil en vistas de erigir el ideal humanista. De lo que Larraín huía era del estar al servicio del mercado editorial y del foto reportaje por encargo más sensacionalista. En una carta a su amigo Henri Cartier-Bresson, fechada el 28 de abril de 1965, e incluida en los textos de la última monografía dedicada a su obra, Larraín le dice lo siguiente: “Creo que la presión del mundo periodístico –siempre dispuesto a saltar sobre cualquier tema– destruye mi amor por el trabajo y mi concentración”.¹³⁹ En ese repliegue casi total de Sergio Larraín, el que pretendió derechamente acabar con la exposición pública de su obra, radica lo que Byung-Chul Han llama “terrorismo negativo”. Esta es una cuestión central porque la negatividad de Larraín no es sólo estética, sino que también es biográfica. No sólo sus imágenes y el conjunto de su escasa obra terminaron por hermetizarse, por oscurecerse y abstraerse, sino que el propio fotógrafo se encapsuló en un silencio obsesivo que trató de conservar a toda costa. He aquí otra gran diferencia con la figura de Martin Parr, quién es más bien un autor hiperactivo, con gran exposición internacional y con una capacidad y voluntad de producción pocas veces vista en el ámbito fotográfico. Mientras Parr representa la subversión estética de la institución *Magnum*, Larraín es quién terminó por llevar lo negativo al extremo de sustraer tanto su obra como vida pública.

El escritor Jorge Edwards, quién fuera amigo del “Queco” desde su infancia, y además muy cercano a la familia Larraín Echeñique, declaró en una entrevista que Sergio Larraín le envió fotografías por correspondencia durante toda su vida, y que pudo ver como esa misma producción fotográfica iba,

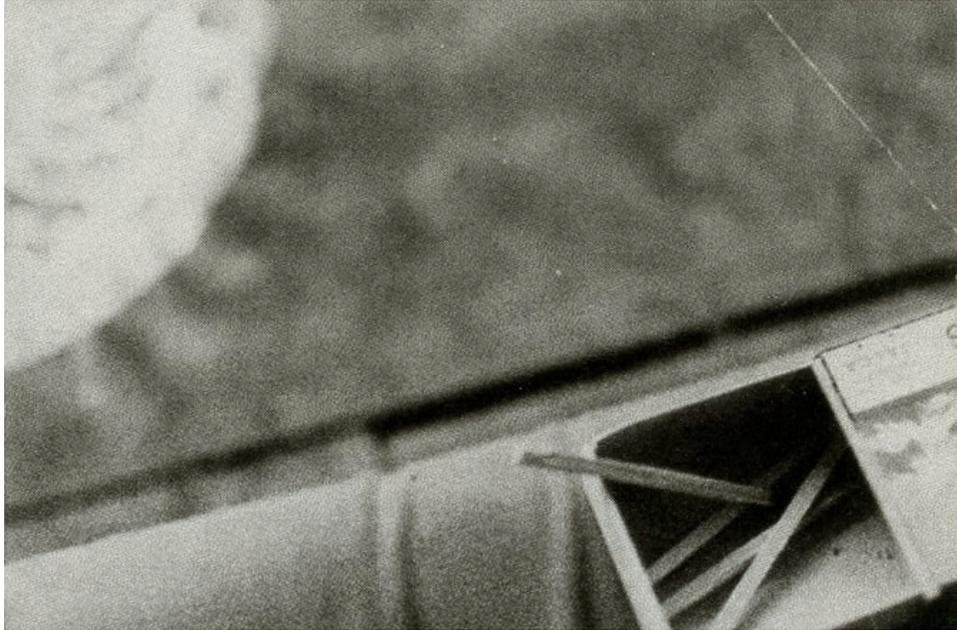
¹³⁹ LARRAÍN, SERGIO. 2013. París, Ediciones Seix Barral. P. 387.

literalmente, opacándose con el correr de los años.¹⁴⁰ A cada entrega las fotografías se volvían cada vez más oscuras, ilegibles, confusas, al punto de volverse manchas deformes sobre esos rectángulos de papel emulsionado. Así bien, la obra de Larraín se iba cerrando sobre sí misma, resistiéndose a toda hermenéutica. Como diría Gadamer iba “enmudeciendo” y aproximándose a la “negatividad de la sustracción”, aunque en el caso de Larraín esa sustracción alcanzó niveles extremos, llegando incluso a la iconoclastia.

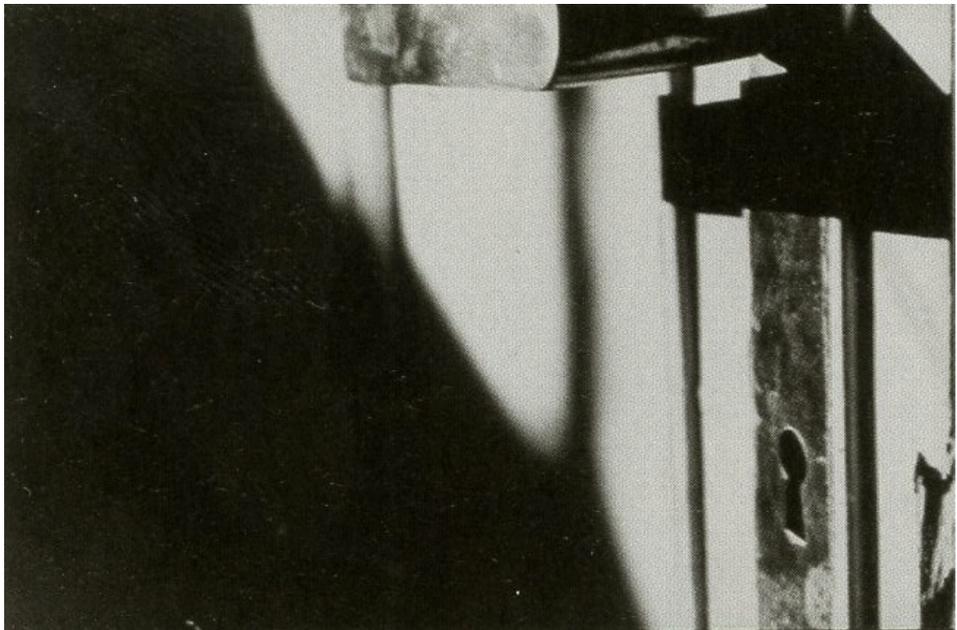


(16) Sergio Larraín. Tulahuén, sf.

¹⁴⁰ La entrevista citada corresponde a un registro videográfico hecho por el autor de esta tesis junto a un equipo de grabación y que fue realizada el año 2009 en el departamento del escritor chileno en calle Santa Lucía. El registro formaba parte de una investigación documental sobre la relación entre una fotografía de Sergio Larraín y el cuento de Julio Cortázar “Las babas del diablo”. El proyecto no llegó a concretarse.



(17) Sergio Larraín. Tulahuén, sf.



(18) Sergio Larraín. Tulahuén, sf.

IV. La imagen como acto, la negación como subversión

“La imagen es un acto y no una cosa”.

Jean-Paul Sartre. La imaginación

4.1. El acto fotográfico

En el libro *El gesto en el arte*, André Chastel se aboca al análisis de ciertos gestos físicos que funcionan como un verdadero diccionario gestual en la historia de arte. Lo que el historiador del arte propone es que mediante un conocimiento acabado de éstos podemos leer de modo más preciso las imágenes del pasado. El autor confiere a la “gestica” fisionómica esa capacidad de re-articular la significación de las imágenes. Así por ejemplo:

Al lado de la perspectiva, que ejerce una especie de coacción perceptiva a favor del espacio, debemos considerar el efecto fisionómico, en lo esencial fundado en los gestos, como una segunda perspectiva, una perspectiva psíquica, psicofisiológica.¹⁴¹

Al conferirle al lenguaje de gestos ese carácter de “perspectiva psíquica”, Chastel invita a una hermenéutica¹⁴² de las obras de arte, por lo tanto nos aproxima a un modo de ser que en las imágenes se haya oculto en ese lenguaje “fisionómico”. Ahora bien, para Hans-Georg Gadamer, en el capítulo titulado *Imagen y gesto*, parte de su libro *Estética y Hermenéutica*, los gestos

¹⁴¹ CHASTEL, ANDRE. *Op. Cit.*, p. 23.

¹⁴² La hermenéutica, en palabras de Gadamer, “es el arte de explicar y transmitir por el esfuerzo propio de la interpretación lo que, dicho por otro, nos sale al encuentro en la tradición, siempre que no sea comprendido de un modo inmediato. (...) En tanto que arte de transmitir lo dicho de una lengua extraña a la comprensión de otro, la hermenéutica recibe su nombre, no sin fundamento, de Hermes, el intérprete traductor del mensaje divino a los hombres”. GADAMER, HANS-GEORG. *Op. Cit.*, pp. 57-58

permanecen “totalmente ligados a la superficie del cuadro; (...) Como vibra por ejemplo, todo el tentador juego de colores.”¹⁴³ El filósofo alemán, por lo tanto, vuelca el gesto hacia la superficie pictórica. El gesto es para Gadamer también lo que opera a nivel formal y material en el arte. Más aún, los gestos no son únicamente los de los seres humanos representados en el cuadro, sino que son los “gestos de la imagen misma”. Lo que el autor de *Verdad y método* quiere decir es que el aspecto formal de la obra “no es menos gesto (...) según las leyes de la superficie y del color”.¹⁴⁴

Imágenes pese a todo, es el libro en donde George Didi-Huberman analiza el gesto de aquel improvisado fotógrafo clandestino, miembro de los *Sonderkommandos*,¹⁴⁵ que logró capturar cuatro fotografías desde el interior del campo de concentración de *Auschwitz*, en agosto de 1944.¹⁴⁶ Una de las fotografías muestra, a lo lejos, cuerpos desnudos y en estado caquético que se aproximan a una de las cámaras de gas (fig.19). En otra, se ve una pila de cadáveres que a la intemperie se encuentran en proceso de cremación (fig. 20). Al referirse a la primera de las imágenes mencionadas, Didi-Huberman señala:

Esta imagen está, formalmente, sin aliento: como pura “enunciación”, puro gesto, puro acto fotográfico sin enfoque (así pues, sin orientación, sin arriba y abajo), nos permite comprender la condición de urgencia en la que fueron arrebatados cuatro fragmentos al infierno de Auschwitz.¹⁴⁷

Todo en esas imágenes habla del estado del prisionero judío. La imagen exuda su *animus*. El gesto del fotógrafo se trasunta en la superficie fotográfica,

¹⁴³ GADAMER, HANS-GEORG. *Op. Cit.*, p. 252.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.251.

¹⁴⁵ *Sonderkommandos*, o comandos especiales, eran las unidades de trabajo formadas por judíos y no judíos para trabajar en las cámaras de gas y en los crematorios de los campos de concentración Nazi, durante la segunda guerra mundial.

¹⁴⁶ Las cuatro fotografías fueron presentadas el 2001 en París en la exposición *Mémoires des camps*.

¹⁴⁷ DIDI-HUBERMAN, GEORGES. 2004. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona, Ediciones Paidós. P. 65

en el encuadre torcido, en la borradura temblorosa, en el desenfoque aterrizado; la imagen fotográfica habla también de ese disparo tenso del obturador con el que se estuvo a un *clic* de arriesgar la propia vida. El acto fotográfico, o esos “gestos de la imagen misma”, como los llama Gadamer, son el propio enunciado político que yace en la imagen. Jacques Rancière, en el capítulo *La imagen intolerable*, parte del libro *El espectador emancipado*, hace una distinción entre lo que llama lo intolerable “de la imagen” y lo intolerable “en la imagen”,¹⁴⁸ dicotomía que para el filósofo francés ha estado siempre “en el corazón de las tensiones que afectan al arte político”.¹⁴⁹ Pues bien, lo intolerable “de la imagen” es para Rancière no lo que la fotografía muestra (lo fotografiado) o lo que pretende denunciar, sino que lo es la propia superficie foto-gráfica, lo que la imagen es en tanto que espectáculo o mercancía. Es el contenido de la forma, es el mensaje que se expresa en el propio medio visual. Por lo tanto, es la propia fotografía lo que se nos revela como capa de lectura, como política estética, como forma y materialidad portadora de significancia, de sentido, de mensaje fotográfico. Dicho lo cual es preciso recordar que para Roland Barthes, y según la reflexión que hace de las fotografías de Richard Avedon en el ensayo *Tales*, que aparece en el libro *La Torre Eiffel*, una fotografía es también un texto, es decir “una meditación compleja, extremadamente compleja, sobre el sentido”,¹⁵⁰ y ese sentido al que se refiere el semiólogo francés encuentra fundamento en el estilo, en los códigos propios de la fotografía, en el encuadre, en el color, en el plano, en los ángulos de

¹⁴⁸ Rancière se pregunta “¿Qué es lo que vuelve intolerable una imagen? En principio la cuestión parece preguntar tan sólo cuáles son los rasgos que nos vuelven incapaces de mirar una imagen sin experimentar dolor o indignación. Pero una segunda pregunta aparece enseguida envuelta en la primera: ¿es tolerable hacer y proponer a la vista de los otros tales imágenes? RANCIÈRE, JACQUES. 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Ediciones Manantial. P. 85.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 86.

¹⁵⁰ BARTHES, ROLAND. 2001. “Tales”. En: *La Torre Eiffel*. Barcelona, Editorial Paidós. P. 145.

cámara, en el contraste, en el brillo y la saturación,¹⁵¹ en suma, en los códigos que para Barthes hacen de la fotografía un lenguaje.¹⁵²



(19) Campo de concentración de *Auschwitz*. Agosto, 1944.



(20) Campo de concentración de *Auschwitz*. Agosto, 1944.

¹⁵¹ “En la pintura, conocemos esos signos como los elementos de la superficie: punto, línea, área, color”. GADAMER. HANS-GEORG. *Op. Cit.*, pp. 245-46.

¹⁵² Para mayor detalle sobre este tema, consúltese: BARTHES, ROLAND. 1986. “El mensaje fotográfico”. En: *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, Editorial Paidós. pp. 11-27.

Las cuatro fotografías capturadas por el *Sonderkommando* de *Auschwitz* bien pueden ser las fotografías más negativas del siglo XX, porque exponen un horror inefable, porque intentan representar lo irrepresentable. Las fotografías del prisionero de *Auschwitz* están hechas desde la resistencia, desde una clandestinidad vigilada. No hay aquí espectáculo posible, no son fotografías hechas para una exposición en galería o para la portada del último número de la revista *Life* de la época, sino que son testimonio de pura supervivencia, son puro acto fotográfico. Ese acto desesperado del fotógrafo prisionero al que hacemos referencia es un buen ejemplo de lo que Hegel entendió por “lo humano”, esto es: sacrificar la propia vida en vistas de conservar la condición humana. Pues bien, lo que Hegel llama “negatividad” es precisamente esa pugna que se debate internamente en el hombre, en donde éste, consciente de sí, rechaza lo dado (su condición animal, natural) y por lo tanto renuncia a la mera satisfacción de su deseo animal para poder llegar a ser Humano. La siguiente cita está extraída de la primera parte de la *Introducción a la lectura de Hegel* de Alexandre Kojève:

todo Deseo es deseo de un valor. El valor supremo para el animal es su vida animal. Todos los Deseos del animal están, en última instancia, en función del deseo de conservar su vida, así que el Deseo humano debe prevalecer sobre este deseo de conservación. Dicho de otra manera, el hombre sólo “se acredita” como humano si arriesga su vida (animal) en función de su deseo humano.¹⁵³

4.2. Fotógrafos subversivos

Lo que llamamos lo subversivo¹⁵⁴ en la fotografía de Sergio Larraín y Martín Parr tiene dos aristas fundamentales. Una es la propia superficie fotográfica: su composición, su orden y su estructura; lo que atañe al propio

¹⁵³ KOJÈVE, ALEXANDRE. *Op. Cit.*, p. 54.

¹⁵⁴ La palabra subvertir viene del latín *subvertere*, lo que significa: trastocar, dar vuelta.

rectángulo fotográfico, en suma, a lo estético, o a la contemplación estética, es decir a esa situación autorreflexiva que se detona al estar en relación a la obra, “la contemplación estética se relaciona de manera reflexionante con los objetos”.¹⁵⁵ La otra forma de la subversión no está dada ni por el tema fotografiado ni por lo que hemos llamado superficie fotográfica, sino que en la consciencia política que se concreta en la propia actividad fotográfica: en la forma de ejercer el oficio, en el modo de Larraín y Parr de ser fotógrafos. Esta segunda derivada radica en sus métodos, en su accionar fotográficamente.

La aparente indolencia de la fotografía de Martin Parr, que se expresa en su aproximación desidealizada de todo acto humano: el hombre en vacaciones, la familia haciendo las compras del mes en el supermercado, las reuniones de la alta sociedad en la campiña inglesa, la gente que ve televisión sentada en el sillón de su casa o hace *fitness* sobre la alfombra, connotan esa negativa del fotógrafo a seguir el manual de instrucciones *Magnum*, y por consiguiente, a formar parte del catálogo humanista. Su negatividad se erige sobre la remoción de los valores tácitos que hacen de fundamento y son el *ethos* de la agencia francesa.

En *Mitologías*, Barthes aclara que “*el mito no oculta nada*: su función es la de deformar, no la de hacer desaparecer”.¹⁵⁶ Bajo esta luz es posible ver en las fotografías de Parr el desmantelamiento de ese mito que según el semiólogo no obvia, sino que precisamente tiene por objeto opacar la realidad, distorsionarla. El catálogo barthesiano de lo que llamó “mitologías al calor de la actualidad”, es decir, de su actualidad, (los textos fueron escritos entre 1954 y 1956), bien pueden traslaparse a esa suerte de inventario social de las fotografías de Martin Parr, ya que éstas no representan sino formas de mostrar

¹⁵⁵ MENKE, CHRISTOPH. *Op. Cit.*, p. 171.

¹⁵⁶ BARTHES, ROLAND. *Op. Cit.*, p. 213.

su actualidad sin velos, sin efectos de distorsión, sin concesiones ni miramientos. O mejor dicho, sus fotografías pretenden también, al igual que la operación bartesiana, desmantelar la visión pequeñoburguesa del mundo minando esos significantes de la cultura que nunca fueron puestos en cuestión, y que por lo tanto devinieron en mitología, porque el mito también “transforma la historia en naturaleza”,¹⁵⁷ es decir, se convierte el ideología en el sentido que enmascara la realidad social. En el prólogo a la edición en francés de 1970, Roland Barthes advierte lo siguiente:

Aquí se podrán encontrar dos decisiones; por una parte una crítica ideológica dirigida al lenguaje de la cultura de masa, por otra, un primer desmontaje semiológico de ese lenguaje.¹⁵⁸



(20) Martin Parr. *New Brighton*, 1985.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 223.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 7.

En la obra de Parr es posible ver, mediante su método fotográfico (y un método no es sino un camino para llegar más allá), ese desmontaje al cual hace referencia Roland Barthes. Pero el “desmontaje semiológico” de la sociedad de la cual Parr es contemporáneo es mediante el “trabajo de la imagen”.¹⁵⁹ Barthes dice que el mito es un habla, y por lo tanto hay que dinamitarlo mediante la operación textualista. Parr desmantela la estructura mitologizante de la imagen del mundo con la imagen misma, o a través de lo que la imagen tiene de texto. Su acto subversivo opera contra la propia imagen subsidiada que el *Magnum* de la vieja guardia tiene del mundo al poner al hombre como víctima de un sistema global. En el ensayo de *Mitologías* que Barthes dedica a la exposición de *La gran familia de los hombres*, el autor señala que allí “se babeliza a discreción la imagen del mundo”, así como la unidad de la especie, el hombre y la cultura se muestra entre nosotros profundamente moralizado, sentimentalizado.¹⁶⁰

La visión de la agencia francesa es optimista, incluso vanguardista en el sentido que cree en el devenir positivo de la sociedad, aboga por un “mundo mejor” por medio de enrostrarnos la barbarie social, la injusticia y los contextos subalternos. Pero el trabajo parriano (permítasenos este adjetivo para referirnos a Martin Parr) se parapeta en la representación¹⁶¹ de ese presente decadente y a ratos ridículo, el que adolece de futuro y de proyecto social. En la obra de Parr no hay optimismo posible, desde esta perspectiva su mirada sería conservadora, al igual que la de Goya en *Los fusilamientos de Mayo*, porque al mostrar la realidad putrefacta y el patetismo de la actualidad no se hace más

¹⁵⁹ Utilizamos el término “trabajo de la imagen” del mismo modo en que Sigmund Freud lo utiliza para referirse, en el capítulo sexto de *La interpretación de los sueños*, a “el trabajo del sueño”, es decir, las formas simbólicas y materiales que el sueño adopta, que es lo que Freud denomina contenido manifiesto, y que estaría a la base de la interpretación psicoanalítica de la vida onírica. Véase: FREUD, SIGMUND. 1976. “El trabajo del sueño”. En: *La interpretación de los sueños*. Obras completas. Vol. IV. Buenos Aires, Amorrortu editores. pp. 285-343.

¹⁶⁰ BARTHES, ROLAND. *Op. Cit.*, p. 178.

¹⁶¹ “La imagen es una re-presentación, es decir, en definitiva, resurrección”. BARTHES, ROLAND. *Op. Cit.*, p. 29.

que dar cuentas del despeñadero hacia el cual la sociedad se dirige. Y esto es propio del arte moderno, el que para Gadamer

ya no refleja una experiencia humana interpretada en contenidos míticos, ni un mundo encarnado en la manifestación de cosas familiares que se hayan vuelto agradables.¹⁶²

Por el contrario, existe en el arte modernista algo antitético, lo que podemos llamar una *estesia*¹⁶³ del desagrado. Es por ello que las manifestaciones no-estéticas, como las de Marcel Duchamp, Piero Manzoni o Martin Parr son actos de negatividad estética, o como diría Christoph Menke, son una forma de “inducir a lo no-estético la capacidad de la negatividad estética”, y en donde aquello no-estético opera, como señala el propio Menke, como “pequeños actos de sabotaje” que accionan con el fin de provocar un “choque estético”¹⁶⁴. Pablo Oyarzun, en *Anestética del ready-made*, citando a André Breton y poniendo en cuestión los estándares clásicos de belleza, señala lo siguiente:

para Breton la noción de obra no se rige ya por el metro aceptado de la belleza contemplable, sino de la asombrada conmoción poética, que bien puede guardar desvíos graves respecto de la norma, y a un cierto estupor ante advenimientos chocantes.¹⁶⁵

Por otro lado, en la obra larrainiana palpita la negación de la fotografía. Hay en ella contradicción con el propio oficio de fotógrafo y una insalvable desafección con el funcionamiento de *Magnum* y con el ámbito del foto reportaje internacional. Hubo una resistencia creciente (al correr de su carrera) a las fatigas del trabajo por encargo. El contrariado Sergio Larraín, quién por aquel entonces ya mostraba síntomas bartlebyanos, también se erige como un

¹⁶² GADAMER, HANS-GEORG. *Op. Cit.*, p. 91.

¹⁶³ Estesia es un sufijo de origen griego que se utiliza para formar palabras que hacen referencia a lo sensible, por ejemplo: anestesia, estética o anestética.

¹⁶⁴ MENKE, CHRISTOPH. *Op. Cit.*, p. 63.

¹⁶⁵ OYARZÚN, PABLO. *Op. Cit.*, p. 135.

ente subversivo para ese mundo del foto periodismo. Podemos hablar de un fotógrafo atormentado que pensó desde siempre en huir,¹⁶⁶ y en donde la fotografía no fue más que una ocupación pasajera y parte un proyecto que iba en otra dirección, quizá uno más espiritual, religioso tal vez. De ello es posible inferir que en vista de esos fines más elevados y menos mundanos estaba el germen de una cierta aversión por trabajar en función del mercado editorial, el que en palabras del propio Larraín está “siempre dispuesto a saltar sobre cualquier tema”.¹⁶⁷ Rancière, en *El espectador emancipado*, y haciendo referencia a las contradicciones a la que muchos fotorreporteros se enfrentaron en el ejercicio de su profesión, señala lo siguiente:

lo que el filósofo le reprocha al fotógrafo de fortuna: haber querido testimoniar. El verdadero testigo es aquel que no quiere testimoniar.¹⁶⁸

Esta cita de Rancière es un buen reflejo de las contradicciones que pudieron haber hecho que Larraín cuestionara la propia labor de fotógrafo, el que al testimoniar, es decir quién registra las imágenes mas se mantiene al margen de la situación documentada, crea al mismo tiempo una barrera que separa al objeto de sus convicciones personales. Esta dicotomía bien puede haber pesado sobre un fotógrafo filósofo y con aspiraciones de santón como lo fue Sergio Larraín.

Como bien lo interpreta Agnès Sire en los prolegómenos a la monografía dedicada a su obra, y publicada por IVAM, Sergio Larraín, hacia 1970,

¹⁶⁶ José Donoso, en la entrevista que el fotógrafo le concedió en agosto de 1960, cuando Larraín estaba en la cumbre de su carrera y que el escritor Chileno tituló *Sergio Larraín: Un chileno entre los ases fotográficos*, relata cómo ya desde su temprana juventud se interesaba por la meditación y el llamado de la vida ascética lo tentaba cada vez más: “Tenía veintiún años, y era como una hoja al viento. Regalé todo, ropa, libros, fotos e hice voto de castidad”. DONOSO, JOSÉ. 2004. “Sergio Larraín: Un chileno entre los ases fotográficos”. En: *El escritor intruso*. Santiago, Ediciones Diego Portales. P. 66.

¹⁶⁷ LARRAIN, SERGIO. *Op. Cit.*, p. 387.

¹⁶⁸ RANCIÈRE, JACQUES. *Op. Cit.*, p. 92.

“renunciará a una participación activa en la agencia; el rechazo al compromiso, el miedo a perder su autenticidad y el deseo de desarrollar un trabajo de meditación, probablemente lo empujaron a ello”.¹⁶⁹ Larraín se declara en rebeldía y mediante su renuncia progresiva, y al final indeclinable, estando en lo más alto de su carrera profesional, termina por sucumbir a su pulsión negativa y hace abandono casi total de la práctica. La toma de posición de Larraín mucho tiene que ver también con su desconfianza en el sistema sobre el cual opera el mercado fotográfico, porque

se supone que el arte (...) nos transforma en opositores al sistema dominante al negarse a sí misma como elemento de ese sistema.¹⁷⁰

Lo subversivo tanto en Larraín como en Parr no reposa tanto en lo fotografiado como en su toma de posición frente al estado de la cuestión, es decir, en su oposición a lo dado por defecto por el campo o la institución fotográfica. La negativa de Larraín a seguir trabajando para *Magnum*, y posteriormente su negativa a seguir siendo fotógrafo tuvieron que ver, en parte, con una contradicción vital entre el artista de prestigio y el filósofo asceta que en él se debatían.¹⁷¹ Rancière apela a la culpa como fuente generadora de dichas contradicciones que aquejaron (y aquejan) a muchos fotógrafos involucrados con los submundos de la cultura oficial o con los conflictos bélicos más cruentos. El fotógrafo documental, dice Rancière:

debe también sentirse culpable de estar allí sin hacer nada, mirando esas imágenes de dolor y muerte en lugar de luchar

¹⁶⁹ SIRE, AGNÈS. *Op. Cit.*, p. 24.

¹⁷⁰ RANCIÈRE, JACQUES. *Op. Cit.*, p. 54.

¹⁷¹ Rancière evoca el caso del fotógrafo sudafricano Kevin Carter, quien capturó una foto que “muestra a una niña hambrienta que se arrastra por el suelo al borde del agotamiento, mientras que un buitre permanece detrás de ella, esperando a su presa. El destino de la imagen y del fotógrafo ilustran la ambigüedad del régimen dominante de la información. La foto le valió el premio Pulitzer a aquel que había ido al desierto sudanés y había traído consigo una imagen tan sobrecogedora, tan capaz de romper el muro de la indiferencia que separa al espectador occidental de esas hambrunas lejanas. También le valió una campaña de indignación: ¿no era el acto de un buitre humano, en lugar de auxiliar a la niña, haber esperado el momento de hacer la fotografía más espectacular?”. RANCIÈRE, JACQUES. *Op. Cit.*, p. 99.

contra las potencias responsables de ellas. En una palabra, debe sentirse ya culpable de mirar la imagen que debe provocar el sentimiento de su culpabilidad.¹⁷²

Por último es importante mencionar, a modo de ejemplo, dos libros de fotografía. El primero es *Nicaragua* (publicado en 1981) de la fotógrafa norteamericana y también miembro de *Magnum Photos*, Susan Meiselas, quién durante la lucha de la guerrilla nicaragüense fotografió la insurrección contra la dictadura de Anastasio Somoza. Lo subversivo en la fotografía de Meiselas no opera en la forma fotográfica, ni tampoco en su toma de posición política por el mero hecho de haberse convertido en una joven pseudo revolucionaria que abandonó la casa de sus padres para serlo,¹⁷³ sino que opera a nivel del referente, de lo fotografiado. Lo intolerable de su fotografía, como diría Rancière, es lo intolerable “en” las imágenes de Meiselas. Los guerrilleros armados y desplegados en las calles de Managua son los objetos de la subversión a los que Meiselas se aboca. Lo subversivo queda exteriorizado en los jóvenes con metralleta, en las escaramuzas callejeras, en las murallas empapeladas de consignas políticas, en los cuerpos descuartizados y en la sangre desparramada en las calles de la ciudad. Pero todo aquello no constituye una forma de lo subversivo en el sentido al cual queremos referirnos, más bien es una fotografía que trata sobre un tema subversivo, pero nada hay en el propio lenguaje fotográfico que lo sea.

¹⁷² *Ibid.*, p. 87.

¹⁷³ "Queridos padres: Estoy segura que se han dado cuenta de mi extraño comportamiento durante estos meses. Ya no voy a fiestas. Aparezco y desaparezco. Esto es debido a que me he convertido en una revolucionaria, miembro del FSLN". SITIO WEB OFICIAL DE SUSAN MEISELAS. [En línea] <http://www.susanmeiselas.com/latin-america/nicaragua/#id=somoza_regime> [Consulta: 01 febrero 2017].



(22) Susan Meiselas. *Nicaragua*, 1978.

El segundo caso corresponde a la publicación en 2015 del libro *Chile desde dentro*,¹⁷⁴ el que fuera publicado originalmente en 1990 por *Northon&Company* como *Chile from within*. El proyecto estuvo a cargo de la misma Meiselas, quien viajó a Chile para cubrir el plebiscito del Si y el No. Es allí que la reportera estadounidense conoce a un grupo de fotógrafos chilenos que venían documentando la convulsionada sociedad chilena durante los años de dictadura. Es junto a ellos que se da forma a dicho proyecto. Mas otra vez ocurre lo mismo que en *Nicaragua*. Nada en las fotografías que muestran la violencia en las calles de Santiago nos habla de una operación fotográfica subversiva, sino que lo subversivo permanece, por decirlo así, allá afuera de la imagen, delante del objetivo de la cámara, en la situación referencial, en el *kairós*,¹⁷⁵ en esos momentos reveladores en que los fotógrafos de la

¹⁷⁴ *Chile desde dentro*. 2015. Santiago, Gronefot / Lom ediciones.

¹⁷⁵ Del griego *Kairós*. Su significado literal es: momento adecuado u oportuno.

resistencia encontraban situaciones que testimoniaban la represión callejera del régimen militar. Es, otra vez lo intolerable “en la imagen”. Esa es la diferencia entre lo propiamente fotográfico y lo fotografiado, es decir, entre las leyes internas que rigen a una disciplina estética desacoplada ya de su referente, y de aquella que en su fase aún clásica, o pre-moderna, sigue estando articulada según el acontecimiento o el tema fotografiado.



(23) Álvaro Hoppe. Santiago, 1986.

4.3. La subversión contra la institución

En el capítulo *La fotografía y el campesino*, parte de libro *El sentido social del gusto*, Pierre Bourdieu hace análisis de la práctica fotográfica *amateur* en el medio rural francés, y de la relación que los habitantes del pueblo de Lesquire establecen entre la técnica fotográfica y los ritos sociales de la comunidad. El sociólogo ahonda en los tipos de composición, en la convención

de los gestos físicos, en lo que debe mostrarse y lo que exige quedar oculto a la captura fotográfica. En lo correcto y lo incorrecto de la técnica, lo que es de buen tono y lo vulgar en una fotografía que tiene por función primordial la de testimoniar acontecimientos socialmente relevantes tales como matrimonios, fiestas de cumpleaños o bautizos. Bourdieu cae en la cuenta que hay un hecho particular que resulta disruptivo para el contexto de la comunidad, y que dice relación con quienes intentan ir más allá de los usos instrumentales o prácticos que se hace de la disciplina fotográfica *amateur*. Esto ocurre cuando uno de los miembros de la comunidad viaja a la ciudad y regresa al pueblo con aparatos fotográficos más costosos o modernos que los del resto. Esta es la conclusión a la que Bourdieu llega tras hacer análisis de este hecho:

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, (...) ubica al grupo en situación de inferioridad y se vive como afrenta, sintiéndose cada uno herido en su autoestima.¹⁷⁶

Resulta revelador observar cómo este mismo hecho es análogo a la polvareda que el ingreso de Martin Parr levantó hacia mediados de la década del noventa cuando fue propuesto para ser miembro y posteriormente aceptado como fotógrafo oficial de la agencia francesa. Bourdieu observa que los campesinos recurren a la “burla y el chisme” como una forma de “llamar al orden”, porque se considera una conducta arribista el hecho de querer distinguirse del contexto de la comunidad, por lo tanto cualquier actitud que

¹⁷⁶ BOURDIEU, PIERRE. 2010. “La fotografía y el campesino”. En: *El sentido social del gusto*. Buenos Aires, Editorial Siglo XXI. pp. 57-58.

escape al denominador común que rige al núcleo social es percibida como una provocación hacia la comunidad.

la innovación es siempre sospechosa a los ojos del grupo y no solamente en sí misma, es decir, en cuanto pone en entredicho la tradición.¹⁷⁷

El establecimiento de un determinado hábitat cultural que opera según las propias reglas establecidas por su tradición es lo que Bourdieu llamó campo del arte y *habitus* culto, es decir, el establecimiento histórico de un conjunto de reglas que tienen por fin conquistar la “autonomía relativa” de la disciplina. Como lo expone el sociólogo en el capítulo *Génesis histórica de la estética pura*, segunda parte de *Las reglas del arte*, la percepción estética en ningún caso es algo que esté dado *a priori*, o que tenga un origen puro y esencial, sino que responden a categorías “históricamente producidas y reproducidas”, y por tanto “son indisociables de las condiciones históricas de su establecimiento”.¹⁷⁸ Esto conlleva a la naturalización de lo cultural, es decir, al hecho de obviar lo histórico en la gestación del gusto y lo estéticamente aceptable. La naturalización de los constructos humanos o culturales es lo que también Barthes llamó mitología¹⁷⁹ o lo que Marx, ideología. Dentro de esta cuestión de fe (es decir de confianza) que supone la constitución de todo campo artístico, la experiencia, el sentido y el valor de la obra se articulan en función de la aprobación de lo que Bourdieu llama irónicamente “la mirada del esteta”, que no es sino un producto de “la invención progresiva del experto”:

Esta relación de causalidad circular, la de la creencia y lo sagrado, caracteriza a todas las instituciones que sólo pueden funcionar si están instituidas a la vez en la objetividad de un juego social y en unas disposiciones que inclinan a entrar en el juego.¹⁸⁰

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ BOURDIEU, PIERRE. 1995. “La génesis histórica de la estética pura”. En: *Las reglas del arte*. Barcelona, Editorial Anagrama. P. 437

¹⁷⁹ “El mito tiene a su cargo fundamental, como naturaleza, lo que es intención histórica; como eternidad, lo que es contingencia”. BARTHES, ROLAND. *Op. Cit.*, p. 237.

¹⁸⁰ BOURDIEU, PIERRE. *Op. Cit.*, p. 425.

Esto nos conduce a una de las preguntas fundamentales planteadas por el sociólogo en su conferencia titulada *Pero ¿y quién creó a los creadores?*. Bourdieu invierte la pregunta que atañe a la reflexión sobre las artes y la relación recíproca entre creadores y creación para conducirnos, en cambio, al siguiente cuestionamiento: “uno se ve obligado a preguntar no lo que hace el artista, sino *quién hace al artista*”.¹⁸¹

En la entrevista con Quentin Bajac, Parr recuerda el desagradable incidente que lo enfrentó con quién fuera el fundador y padre espiritual de *Magnum*, y sin lugar a dudas, el máximo exponente de la fotografía moderna, Henri Cartier-Bresson. El evento se produjo a propósito de la exposición titulada *Small World*, la que en 1995 se presentó en el *National Centre of Photography*. “Fue allí cuando empezó a disgustarle mi obra. Envió una nota infame en la que decía que yo vivía en otro planeta”.¹⁸² Philip Jones Griffiths, otro integrante de la vieja guardia de *Magnum*, también publicó una carta en su contra, y lideró además lo que el propio Parr llamó “frente anti Parr”, esto para impedir su membresía vitalicia en la agencia. Pero una vez conseguido el codiciado título de *Full member*, Jones Griffiths, como lo expresó el propio Parr, “Nunca se lo perdonó”. Esta cisión¹⁸³ provocada por el fotógrafo al corazón de la agencia puede explicarse por lo que el propio Bourdieu llamó el “carácter periférico en relación al centro”, o sea todo ente que con su presencia perturba o pone en entredicho al cenáculo y la tradición más canónica.

La mayoría de las nociones que los artistas y los críticos emplean para definirse o para definir a sus adversarios son armas y envites de luchas, y muchas de las categorías que los historiadores del arte utilizan para pensar su objeto no son más

¹⁸¹ BOURDIEU, PIERRE. 2000. “Pero ¿y quién creó a los creadores?” En: *Cuestiones de sociología*. 3ª ed. Madrid, Ediciones Itsmo. P. 425.

¹⁸² BAJAC, QUENTIN. *Op. Cit.*, p. 118.

¹⁸³ “Cisión es el nombre que se le da (...) a lo que ambiguamente hemos llamado ‘ruptura’. (...) Duchamp ha pensado el contenido básico de su actividad: una actividad comandada por la voluntad sistemática de romper continuamente con los esquemas prácticos y productivos históricamente fijados”. OYARZÚN, PABLO. *Op. Cit.*, p. 75.

que esquemas clasificatorios (...) las más de las veces, como insultos o condenas.¹⁸⁴

Para Clement Greenberg, en *Pintura modernista*, la esencia de lo moderno consiste en el “uso de los métodos específicos de una disciplina para criticar esta misma disciplina”.¹⁸⁵ Esto recuerda a la propia operación duchampiana, la que por medio de lo que Pablo Oyarzún llamó el “efecto *anestético*”, es decir no-estético, pretende subvertir la institución estética, la que opera como

dispositivo constituido subjetivamente, institucionalmente regulado y materialmente expresado, por ejemplo, a través de museos, galerías, etc”: Basta recordar el caso del *Urinario* para notar la gravedad humorística de la provocación duchampiana y su crítica a uno de los momentos ideológicos sobresalientes del discurso de la institución arte, que es el momento de la exhibición de la obra.¹⁸⁶



(24) Marcel Duchamp. *Urinario*, 1917.

¹⁸⁴ BOURDIEU, PIERRE. *Op. Cit.*, p. 435.

¹⁸⁵ GREENBERG, CLEMENT. 2006. “Pintura moderna”. En: *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid, Ediciones Siruela. P. 111.

¹⁸⁶ OYARZÚN, PABLO. *Op. Cit.*, p. 282.

Como lo expresa el propio Oyarzún en *Anestésica del ready-made*, Marcel Duchamp pretendió lanzar una bofetada a los críticos y estetas con la exposición del mingitorio en 1917, pero resultó que la obra terminó por ser canonizada por el campo. Tanto en el caso de la gestica de Parr, al igual que en la operación duchampiana, ambos pretenden poner en conflicto al propio campo y minar la institución estética desde el lugar mismo de su núcleo activo. Como lo expone el propio Duchamp “Sin quererlo, uno introduce un detalle. Era la lucha constante por hacer una cisión (*scission*) exacta y completa”.¹⁸⁷ Oyarzún recuerda que la ruptura no es un fenómeno demasiado excepcional dentro de la historia del arte, “En cierto modo, todo artista (...) debe cumplir una ruptura, si quiere inaugurarse como artista”.¹⁸⁸ Además el propio Greenberg, teórico esencial en lo que a la reflexión del arte moderno se refiere, lo moderno supone siempre una crítica desde el interior, “empleando los métodos propios de lo que está siendo criticado”.¹⁸⁹

Para Oyarzún la operación antitética de Duchamp condensa una “potencia crítico negativa”, mas exhorta a identificar “contra quién se dirige la negación”. En base a esta exhortación podemos decir que la subversión de la institución, en el caso de Sergio Larraín, es quizás menos concreta y más etérea que la de Parr. Sobre el caso Larraín orbita una suerte de fantasmática que dice relación con el hermetismo del propio fotógrafo, con su enmudecimiento paulatino y en último caso, definitivo. Es el *signum hapocraticum* pasivo del que hablaba Chastel, es decir, el auto silenciarse a voluntad. La subversión larrainiana es más filosófica que la de Parr, porque Larraín pone en crisis la pregunta por el sentido mismo de la fotografía y del ser fotógrafo, explora sus límites materiales, sus horizontes de significación, desafía sus alcances políticos y su eficacia en términos sociales. Larraín apela a “una

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 75

¹⁸⁸ OYARZÚN, PABLO. *Op. Cit.*, pp. 34-35.

¹⁸⁹ GREENBERG, CLEMENT. *Op. Cit.*, p. 111.

filosofía de la fotografía”¹⁹⁰ desde el momento que se hace la pregunta por el fundamento de lo fotográfico. Su acto subversivo va dirigido no únicamente a la institución fotográfica, al campo del arte o al mundo editorial o del foto reportaje por encargo, sino que hacia los fundamentos mismos de la imagen en tanto que representación del mundo. En esta entrevista que José Donoso le realizó a un joven Sergio Larraín en 1960, ya puede intuirse el camino por el cual habría de transitar el fotógrafo chileno.

Me considero fotógrafo y no reportero gráfico. Me interesa la forma, lo visual en la fotografía. (...) Espero algún día poder llegar a un realismo total, eliminando poco a poco los elementos subjetivos de la foto. Quiero que las fotos que hago sean una experiencia inmediata y no una masticación. Sin embargo, sé que a la fotografía, como todo arte, hay que buscarla dentro de sí. La fotografía perfecta es como un milagro, sucede en un instante de luz, formas, tema y estado de ánimo perfecto –uno aprieta un botón casi sin saberlo, y el milagro ocurre.¹⁹¹

Giorgio Agamben en su ensayo *Bartleby o de la contingencia*, dice que el pálido oficinista de *Wall Street* es “un escriba en el sentido evangélico”, un *law-copist*, un simple amanuense que se remite al calco de la letra dictada, pero que “su renuncia a copiar es también una renuncia a la ley, una forma de liberarse de ‘la vejez de la letra’ ”.¹⁹² Por lo tanto lo que Bartleby hace cuando no hace nada y “prefiere no hacerlo” es desembarazarse de toda ley instituida, de todo mandato. Lo singular es que su acto de sublevación se ejecuta desde el mismo rincón que le ha sido asignado en el estudio del abogado en el que trabaja. Bartleby prefiere no trabajar, mas no trabaja desde su propio lugar de trabajo.¹⁹³

¹⁹⁰ Hacemos referencia al libro de Vilém Flusser, quién desarrolla la idea de lo fotográfico desde un enfoque filosófico. Véase: FLUSSER, VILÉM. 2009. *Una filosofía de la fotografía*. Madrid, Editorial Síntesis.

¹⁹¹ DONOSO, JOSÉ. *Op. Cit.*, p. 66.

¹⁹² AGAMBEN, GIORGIO. *Op. Cit.*, p. 134.

¹⁹³ Esto dice relación con lo que el propio Barthes, en *Mitologías*, denominó *ninismo*: “llamo así a esa figura mitológica que consiste en plantear dos contrarios y equiparar el uno con el otro a fin de rechazarlos a ambos (No quiero ni esto ni aquello)”. BARTHES, ROLAND. *Op. Cit.*, p. 250.

Bartleby es, por lo tanto, la encarnación perfecta de la subversión de la institución desde dentro.

V. La estética negativa como forma de subversión

La estética fotográfica bien pueden ser un modo de enunciación, siendo el enunciado no sólo una forma de decir algo, sino que como lo propone Michel Foucault en *La Arqueología del Saber* “es hacer algo, algo distinto a expresar lo que se piensa”.¹⁹⁴ De esta manera podemos definir al enunciado fotográfico como una forma de ejercer una acción por medio de las imágenes, y en donde la forma fotográfica, a saber, la composición, el encuadre, el trabajo de color, el contraste, la saturación, la luz, es decir, todo lo que compete al cuadro en términos estilísticos, en la fotografía se alzan como discurso. Como diría Gadamer “la obra de arte es una declaración”.¹⁹⁵

En *El inconsciente estético*, Jacques Rancière define a la estética no como esa disciplina que se ocupa del arte, sino como la que designa “un modo de pensamiento que se despliega a propósito de las cosas del arte”.¹⁹⁶ Mientras que para Hegel, en sus *Lecciones sobre la estética*, el objeto de la disciplina es ocuparse del “vasto reino de lo bello”.¹⁹⁷ Por medio de los manifiestos artísticos de política no-estética como las de Duchamp durante el siglo XX,¹⁹⁸ o el de las vanguardias históricas,¹⁹⁹ el relato tradicional del arte y de la estética se subvierte para alcanzar un estadio en donde lo que Hegel llamaba *calística*²⁰⁰

¹⁹⁴ FOUCAULT, MICHEL. 1997. *La arqueología del saber*. 18ª ed. Madrid, Siglo XXI Editores. P. 56.

¹⁹⁵ GADAMER, HANS-GEORG. *Op. Cit.*, p. 50.

¹⁹⁶ RANCIÈRE, JACQUES. 2005. *El inconsciente estético*. Buenos Aires, Del estante editorial. P. 22.

¹⁹⁷ HEGEL, FRIEDRICH. 1989. “Introducción”. En: *Lecciones sobre la estética*. Madrid, Ediciones Akal. P. 7.

¹⁹⁸ “La ruptura a que nos queremos referir es, como ya decíamos, radical. Y de acuerdo a lo visto, hemos de concluir que su radicalidad significa principalmente trastorno (y hasta destrucción, quizás) de los supuestos fundamentales de una práctica artística perdurablemente estructurada”. OYARZÚN, PABLO. *Op. Cit.*, p. 36.

¹⁹⁹ “La vanguardia es la ‘piedra de ensayo’ de la estética de la negación”. MENKE, CHRISTOPH. *Op. Cit.*, pp. 50-51.

²⁰⁰ Del griego *kalós*, que significa: bello. La calística, por tanto, sería un régimen de lo bello.

queda, en el mejor de los casos, cuestionado o demodé. Allí radica la eclosión de lo antitético que ha devenido en una nueva forma de concebir lo estético. Esta nueva forma de lo estético, escindida ya del problema de lo bello, es también un modo de ser de la estética negativa porque funciona en base a una oposición, a una inversión y una exclusión. En la perspectiva de Christoph Menke la estética negativa tiene por función introducir lo “no-estético”, (es decir la subversión de la estética tradicional) lo que genera una suerte de distanciamiento con el objeto artístico, y con ello provoca lo que bien hace en llamar “pequeños actos de sabotaje”, los que tienen, como ya mencionamos anteriormente, la capacidad de detonar ese “choque estético”.²⁰¹

En el breve ensayo del italiano Giulio Carlo Argan *Lo artístico y lo estético*, el historiador del arte se aboca a dilucidar esa frontera en donde el arte se ha escindido de lo estético, “Lo que llamamos *estético* es siempre algo no-estético que se convierte en estético”.²⁰² Esta suerte de división fronteriza en donde la *calística* ya no va necesariamente de la mano del arte, tiene lugar en ese momento histórico llamado modernismo,²⁰³ porque es el modernismo, o la obra modernista, la que ya no tiene por función el mero deleite sensorial (la *aísthesis*),²⁰⁴ de allí su endémico carácter negativo, transgresor.

Para Pablo Oyarzún, en el contexto modernista del arte, “la experiencia es lo primordial”, y “lo gravitante: es lo que da que pensar”.²⁰⁵ Si la obra de arte es lo que da que pensar, entonces la manera en que tenemos que entenderla, o

²⁰¹ MENKE, CHRISTOPH. *Op. Cit.*, p. 63.

²⁰² ARGAN, GIULIO. *Op. Cit.*, p. 25.

²⁰³ Llamamos modernismo a la producción simbólica del capitalismo clásico, del mismo modo en que Frederic Jameson llama postmodernismo a la producción cultural de la era del alto capitalismo, o capitalismo avanzado. Consúltese: JAMESON, FREDERIC. 1998. “La lógica cultural del capitalismo tardío”. En: *Teoría de la postmodernidad*. Madrid, Editorial Trotta. pp. 23-83.

²⁰⁴ El origen de la palabra estética proviene del griego *aisthetiké* (al latín se tradujo como *aísthesis*), lo que originalmente significaba: percepción, sensibilidad, sensorialidad.

²⁰⁵ OYARZÚN, PABLO. *Op. Cit.*, p. 283.

interpretarla, es de modo intelectual y no meramente visual; o bien, lo visual y lo contemplativo son en función de llegar a una experiencia conceptual. Es por ello que las artes, desde las vanguardias históricas, funcionan como enunciado teórico, como acción política, como tomas de posición y elaboración de discurso crítico. Los problemas relativos a lo bello, al placer estético y la armonía están hoy a cargo de los burócratas de la imagen,²⁰⁶ es decir de los medios masivos de comunicación como la publicidad, la televisión, o bien, la decoración de interiores o el diseño industrial. Es en ese sentido que muchos de los artistas hoy siguen siendo modernos (como modernos son Larraín y Parr), porque su obrar tiene relación no con provocar placer o deleite sensorial, sino que con elaborar piezas, imágenes o artefactos que den que pensar. En el prólogo a *Anestésica del ready-made*, Sergio Rojas incluye la siguiente cita de Marcel Duchamp:

Hay un punto que quiero establecer muy claramente -escribe Duchamp en 1961- y es que la elección de estos ready-mades nunca me vino dictada por ningún deleite estético. Esta elección se basa en una reacción de indiferencia *visual*, adecuada simultáneamente a una ausencia total de buen o mal gusto...de hecho una anestesia completa.²⁰⁷

Además del caso de Duchamp, otro ejemplo de esta escisión entre lo artístico y lo estético es la famosa obra de Piero Manzoni de 1961, "Mierda de artista" (fig.25).²⁰⁸ El autor conceptual italiano enlató treinta gramos netos de

²⁰⁶ Extraemos el término "burócratas de la imagen" de la tesis de Claudio Celis, en donde el autor la usa para referir a quienes administran, en la actualidad, el negocio de la imagen audiovisual. Véase: CELIS, CLAUDIO. 2010. *Autonomía y subjetividad, o el carácter ideológico de la publicidad en la era de su mayoría de edad*. Tesis de magister en teoría e historia del arte. Santiago, Universidad de Chile, Facultad de artes, departamento de teoría e historia del arte. P. 242.

²⁰⁷ ROJAS, SERGIO. "Introducción". En: OYARZÚN, PABLO. *Anestésica del ready-made*. Santiago, Lom ediciones. P. 9.

²⁰⁸ "Si algún día se escribe la historia del arte de la negatividad en general (no sólo el de la negativa a la escritura), habrá de tenerse en cuenta un delicioso libro que acaba de publicar Giovanni Albertocchi, *Disagi e malesseri di un mitente*, donde se estudian con suma gracia las argucias que en su epistolario inventaba Manzoni para decir que no". VILA-MATAS, ENRIQUE. *Op. Cit.*, p. 39.

sus propios excrementos, los etiquetó bajo dicho título y los expuso en un museo. La obra de Manzoni es artística porque es política, reflexiona sobre los límites del arte y es una crítica virulenta a ese propio mercado que sustenta ese “sistema de creencias” (como diría Bourdieu) que el arte supone; pero evidentemente no es estética, al menos en su acepción pre-moderna.



(25) Piero Manzoni. *Mierda de artista*, 1961.

Para Argan (parafraseando a Hegel) “el arte ha muerto, o muere” porque ha entrado en contradicción con el sistema cultural imperante, es por ello que el arte modernamente pensado no puede sino ser subversivo, porque de ser integrado al sistema de valores hegemónicos éstos correrían verdadero peligro, allí radica su potencia transgresora y se explica porqué se ha desacoplado

definitivamente de la belleza edénica, la que hoy más bien está al servicio de lo que Louis Althusser llama “aparatos ideológicos de estado”.²⁰⁹

En *Lo obvio y lo obtuso*, Roland Barthes asegura que “el problema actual no consiste en destruir el relato, sino en subvertirlo”.²¹⁰ Esta subversión es el modo de replantear los estatutos del pasado, eso que hacemos bien en llamar tradición. Para Christoph Menke, la forma moderna de lo estético se manifiesta como “superación de lo existente”,²¹¹ y esa superación dice relación con una resistencia a lo dado, a lo determinado por defecto por la tradición, por lo tanto es una forma de la negatividad en su acepción hegeliana. En el prólogo a *Estética y negatividad*, el editor Gustavo Leyva hace hincapié en el carácter subversivo del arte y la estética negativa:

un rasgo específico –y a la vez común– tanto de Adorno como de Derrida es el hecho de que ambos buscaron extender la noción de negatividad del arte a experiencias, discursos y prácticas no-estéticos, tratando así de imprimir a la experiencia artística, más allá del ámbito de la estética, un potencial subversivo.²¹²

Lo anteriormente dicho tiene directa relación con las singulares fotografías echas por Sergio Larraín en sus años de retiro en Ovalle y Tulahuén, las que según comenta Agnès Sire en el ensayo *Vagabundeos*, “se volvieron una especie de ‘haiku’ o de ‘satori’, como le gustaba decir”.²¹³ En el capítulo titulado *El mensaje fotográfico*, primera parte de *Lo obvio y lo obtuso*, Roland Barthes denomina al *haiku* japonés, en tanto que expresión poética, como un

²⁰⁹ Para mayor detalle sobre este concepto, consúltese: ALTHUSSER, LOUIS. 2005. *Ideología y aparatos ideológicos de estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires, Editorial Nueva Visión.

²¹⁰ BARTHES, ROLAND. *Op. Cit.*, p. 63.

²¹¹ MENKE, CHRISTOPH. *Op. Cit.*, p. 58.

²¹² LEYVA, GUSTAVO. 2011. “Introducción”. En: MENKE, CHRISTOPH. *Estética y negatividad*. Buenos Aires, Fondo de cultura económica. P. 11.

²¹³ SIRE, AGNÈS. *Op. Cit.*, p. 24.

“gesto anafórico sin contenido significativo”, como ente disruptivo, un “tajo que corta el sentido (el deseo de sentido)”.²¹⁴

El *haiku*, es decir, los poemas fotográficos Zen de Sergio Larraín,²¹⁵ y que representan su producción más tardía, son por tanto una imagen que opera como talla, como fractura que corta ese deseo de sentido al que refiere Barthes. Para Byung-Chul Han, en *Filosofía del budismo Zen, El haiku*

si lo escuchamos con exactitud, no es “musical”. No tiene ninguna “apetencia”. Está libre de “invocación” o de “añoranza”. Produce un efecto “insípido”. Esta insipidez “intensa” constituye su profundidad.²¹⁶



(26) Sergio Larraín. Tulahuén, sf.

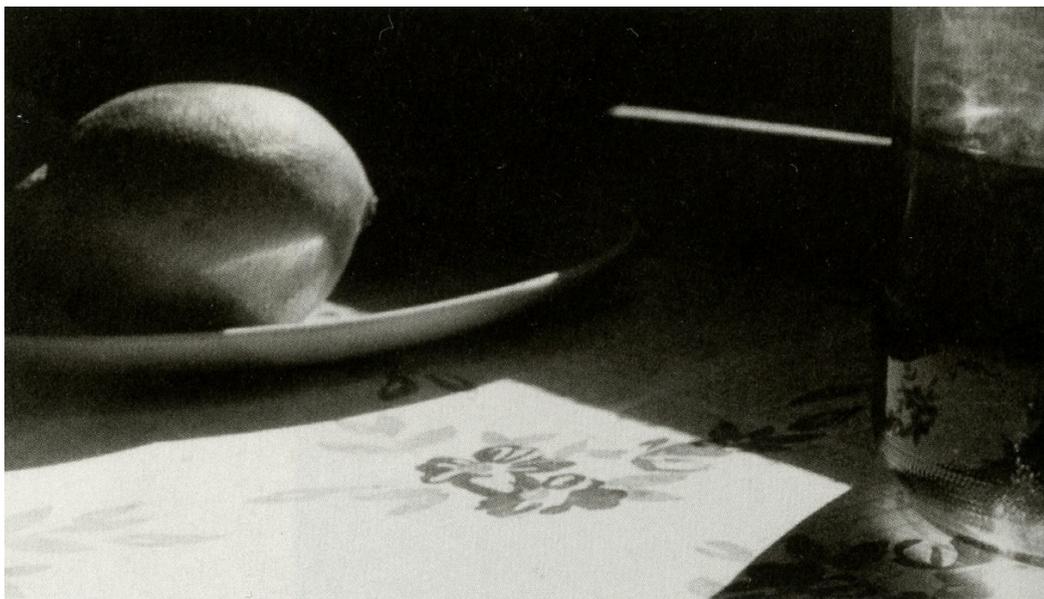


(27) Sergio Larraín. Tulahuén, sf.

²¹⁴ BARTHES, ROLAND. *Op. Cit.*, p. 62.

²¹⁵ Esta estrecha y permanente relación entre la fotografía, el arte y las disciplinas orientales viene, en parte, de la predilección del fotógrafo Larraín por el libro *Zen en el arte del tiro con arco*. El chileno llega a este libro de la mano de Cartier-Bresson, quién también lo consideraba un obra fundamental para todo fotógrafo que aspirar a la concentración absoluta en pos de alcanzar la perfección del disparo fotográfico, del mismo modo en que el tirador con arco logra el gesto, la fuerza y el movimiento perfecto en el lanzamiento de la flecha. Larraín escribe: “este es el mejor libro sobre fotografías que existe (y posiblemente sobre otras artes)”. Para mayor detalle sobre este texto, consúltese: HERRIGEL, EUGEN. 1993. *Zen en el arte del tiro con arco*. Buenos Aires, Editorial Kier.

²¹⁶ HAN, BYUNG-CHUL. *Op. Cit.*, pp. 28-29.



(28) Sergio Larraín. Tulahuén, sf.

Los *haikus* fotográficos de Larraín tienen esta misma insipidez y falta de musicalidad a la que refiere Han. El fotógrafo ha ido removiendo elementos del cuadro, simplificado las formas, excluyendo a la figura humana. Su fotografía terminó por volverse obtusa, inaprehensible. Es por ello que su lacónica producción fotográfica hecha desde el ensimismamiento en aquel pueblo al interior del norte chico operaba negativamente. Su obra fue cerniéndose cada vez más sobre sí misma, replegándose hasta quedar oculta tras su propia oscuridad. Hermetizada tras un juego de sombras inefables. Es así como sus imágenes terminaron por desvanecerse como imágenes hasta, literalmente, disolverse del todo (me refiero al hecho concreto de que no volvió a ejercer como fotógrafo).²¹⁷ Pero fue sin duda esto mismo lo que dotó a su figura de un aura mitológica y extravagante en el ámbito fotográfico; extravagante porque

²¹⁷ En la última entrevista dada por Sergio Larraín antes de su muerte, el 8 de noviembre de 2011, declara lo siguiente: "Sigo tomando fotografías, pero ahora sin registro. Pero existió el acto, el instante. No son necesarios los registros, recuerda que sólo existe el aquí y el ahora. Hay que liberarse de las imágenes, de todo tipo de imágenes: las de tu infancia, las de tu familia, las de ti mismo. Las imágenes te mantienen atrapado en el deseo, en el ego". MONSALVE, FELIPE. 2015. "Hay que dejar de buscar". En: *Homeostasis: un continuo movimiento de adaptación*. 2ª ed. Santiago, Random House Mondadori. P. 92.

terminó por ser un iconoclasta, un fotógrafo que renegaba de la imagen fotográfica y que se afanó en la aniquilación de su propia obra.



(29) Iconoclasta bizantino cubriendo una imagen de Cristo con cal. Hacia 900 (d.C)

En *Bartleby&Compañía*, Enrique Vila-Matas, además de otros casos de escritores del No, expone el de Robert Walser. Lo que Vila-Matas destaca en el escritor Suizo es el hecho de quién, a pesar de estar a punto de alcanzar la meta codiciada como escritor, abandona, es decir, “que se queda en lo suyo, que es una estética del desconcierto”.²¹⁸ Pero la opción de algunos autores por el silencio en ningún caso rebaja su obra, por el contrario, el mismo Vila-Matas reconoce que este hecho

otorga retroactivamente un poder y una autoridad adicionales a aquello de lo que renegaron: el repudio de la obra de convierte en una nueva fuente de validez, en un certificado de indiscutible seriedad.²¹⁹

²¹⁸ VILA-MATAS, ENRIQUE. *Op. Cit.*, p. 27.

²¹⁹ *Ibíd.*, p. 74.

La afrenta subversiva de Sergio Larraín se manifiesta como operación estilística en su ir progresando negativamente, es decir, a través de la remoción de los elementos en su fotografía. Recordemos la entrevista del joven Larraín con José Donoso en 1960, en donde el recién integrado a las filas de *Magnum* declaró de manera premonitoria que esperaba algún día llegar a un “realismo total, eliminando poco a poco los elementos subjetivos de la foto”.²²⁰ Resulta que ese realismo total desembocó en la anulación de la imagen misma, como si ese realismo no fuese más que una utopía inalcanzable.

Las fotografías de Sergio Larraín tendieron siempre a dar cuentas de un estado filosófico y de una técnica que iba en directa relación con la disciplina del cuerpo y de la mente. “Una buena fotografía surge de un estado de gracia”, era la máxima con la que Sergio Larraín refería a lo que Cartier-Bresson denominaba como el supremo acto fotográfico, esto es, ese momento en que se alinean “mente, corazón y ojo”.²²¹ De esto se infiere que la imagen, tanto para Cartier-Bresson como para Larraín, emerge de un estado de concentración y disposición mental que se consigue únicamente con la autodisciplina y no es efecto de un mero azar a consecuencia de la viveza fugaz del paparazzi o el reportero gráfico. El método de Larraín consistía en una espera prolongada y paciente hasta que las imágenes, literalmente, aparecieran como espectros, como *eidolon*.²²² También adoptaba posiciones excéntricas para sujetar la cámara y realizar el disparo. Enrollaba la correa fuertemente alrededor de su mano y hacía contorciones con la muñeca y el brazo para encontrar una posición correcta. Luego, como gesto automático, acercaba su ojo a la mirilla de la cámara y hacía el disparo con la precisión de tirador con arco japonés. Este

²²⁰ DONOSO, JOSÉ. *Op. Cit.*, p. 66

²²¹ Para mayor detalle sobre el pensamiento fotográfico de Cartier-Bresson, consúltese: CARTIER-BRESSON, HENRI. 2011. *Fotografiar del natural*. Barcelona, Ediciones Gustavo Gili.

²²² La palabra griega *eidolon* significa: imagen fantasma aparición, espectro.

ejercicio kinésico era en función de conectar con ese “estado de gracia” que Larraín llamaba *satori*.²²³

Vilém Flusser en el tercer capítulo de *Una filosofía de la fotografía*, el que dedica a “la cámara”, el autor checo relaciona el uso del aparato fotográfico con el juego. El fotógrafo, según Flusser, tiene por objeto esforzarse “por agotar el programa fotográfico realizando todas sus posibilidades”. Todo el trabajo del fotógrafo es en relación a su dispositivo, “el fotógrafo se afana por encontrar sus posibilidades aún no descubiertas: manipula la cámara, le da vueltas, mira a su interior y a través de ella”. También el mundo exterior por el cual pasea su cámara no sería más que un mero pretexto para “la realización de posibilidades de la cámara”.²²⁴ Esta relación entre el jugador y el fotógrafo que explora las potencialidades de su caja de luz tiene una relación directa con el método larrainiano.

La cámara no es una herramienta, sino un juguete, y el fotógrafo no es un trabajador, sino un jugador: no *Homo faber*, sino *Homo ludens*. Sin embargo, el fotógrafo no juega con, sino contra su juguete. Se mete dentro de la cámara para sacar a la luz los trucos que en ella se esconden.²²⁵

Haciendo comparación entre la fotografía de Cartier-Bresson y la de Sergio Larraín, Agès Sire cae en la cuenta de un hecho decisivo en la diferencia entre ambos fotógrafos. Y si bien es indiscutible que al menos la obra más temprana de Larraín le debe casi todo a la de Cartier-Bresson, la de ambos se diferencia por un hecho esencial: Cartier-Bresson representa para Sire el corte frío y quirúrgico sobre la realidad, es la contención de la respiración para captar en un disparo, el tiempo líquido y escurridizo. Su mirada está al acecho, su ojo

²²³ En el budismo Zen, *Satori* significa “la iluminación”. Para una más acabada descripción y análisis sobre este y otros conceptos de la filosofía oriental, véase: HAN, BYUNG-CHUL. 2015. *Filosofía del budismo Zen*. Barcelona, Editorial Herder.

²²⁴ FLUSSER, VILÉM. 2009. *Una filosofía de la fotografía*. Madrid, Editorial Síntesis. P. 28

²²⁵ *Ibidem*.

es rapaz.²²⁶ El fotógrafo francés actúa cual ladrón dispuesto en todo momento a la usurpación. Larraín en cambio es pausado, su disparo es un flujo de respiración continua y tiene vocación por todo lo eterno.

Si Cartier-Bresson jugaba con la levedad, con la fugacidad del tiempo, Larraín componía sus fotografías con las piedras: los adoquines húmedos, los muros incas.²²⁷

En el prólogo a la monografía publicada por el Instituto Valenciano de Arte Moderno, Sire atribuye a la fotografía de Larraín una “ligereza del tiempo suspendido sin énfasis”.²²⁸ Esa suerte de apatía o falta de “énfasis” habla también de una mirada desafectada que guarda una distancia prudente, da cuenta de un alejamiento cada vez más insalvable entre él y sus propias imágenes. Su acto subversivo fue a tal extremo que llegó un punto en que no fue posible distinguir con claridad entre el arte y su propia vida, porque en Larraín habitaba esa “idea surrealista –es decir modernista– de borrar los límites entre el arte y lo que se llama vida”.²²⁹

En cambio, el potencial subversivo de Martin Parr reside en una obra fotográfica que puso en cuestión las bases institucionales de *Magnum*, y en entredicho al propio campo fotográfico. Su acto de sublevación y su negativa a la incorporación de la regla corresponden al terreno de lo estilístico, por lo tanto su accionar como fotógrafo se circunscribe estrictamente a un problema estético (y no biográfico como en el caso de Larraín) en orden a que su fotografía desató perturbaciones que tienen que ver con efectos detonados por su producción fotográfica y con la irritación que desató la recepción de su

²²⁶ “El ‘aparato’ sería un objeto al acecho de algo, mientras que el ‘preparado’ sería una cosa a la espera paciente de algo. La cámara está al acecho del acto de fotografiar, se le alargan los dientes por él”. *Ibid.*, p. 24.

²²⁷ SIRE, AGNÈS. *Op. Cit.*, p. 33.

²²⁸ *Ibid.*, p. 25.

²²⁹ SONTAG, SUSAN. *Op. Cit.*, p. 79.

obra.²³⁰ La pulsión negativa de Parr, a diferencia de Larraín, es que la del fotógrafo inglés es proactiva allí donde la del chileno es más bien reactiva. En Parr hay una voluntad afrentosa hacia la tradición, mientras que en Larraín no hay más que un replegarse discreto y silencioso. En la operación parriana hay apuesta y propuesta, en Larraín hay inactividad y silencio. Son dos formas de la negatividad fotográfica. En la obra de Sergio Larraín y Martin Parr el gesto fotográfico nos habla, cada uno a su modo, de sus capas de significación política, de aquello contra lo que se alzan, lo que rechazan y lo que resisten. La negatividad estética en ambos fotógrafos yace allí en lo que de la imagen se sustrae, en todo cuanto ha quedado excluido. Como dice Rancière en *El espectador emancipado*, su valor negativo “no reside en lo que ella dice sino en su misma insuficiencia”.²³¹

²³⁰ “Lo característico de esta experiencia del arte moderno es, ante todo, que se nos presenta como *experiencia de cierto quiebre* (...) es también una ruptura con la teoría tradicional del arte”. OYARZÚN, PABLO. *Op. Cit.*, p. 34.

²³¹ RANCIÈRE, JACQUES. *Op. Cit.*, p. 92.

Conclusiones

La recopilación y revisión de material teórico hizo de fundamento para pensar el concepto de negatividad en términos filosóficos y estéticos. Sin embargo hubo un trabajo de acotación considerable tomando en cuenta lo vasto de la materia y la amplitud de literatura disponible sobre el tema, esto llevó a sacar de la investigación a determinados autores y textos que pudieron sin duda haber ayudado a ampliar y a esclarecer aún más el concepto trabajado. Aún así, la elección y posterior lectura del material que sí fue utilizado, y que empujó hacia la configuración final de la tesis, fue seleccionado por el hecho de haber entregado los conceptos más precisos sobre el tema. El esfuerzo, además, estuvo puesto en la recopilación de documentos teóricos que abordaran el concepto desde diversas aristas. Todo esto ayudó a la consolidación de un marco teórico lo suficientemente estable como para contener un concepto que no deja de ser escurridizo, complejo y obtuso por definición.

La idea de hacerse de la frase de Bartleby “preferiría no hacerlo”, para que hiciera las veces de hilo conductor (el hilo de Ariadna) del texto, fue efectivo en vistas de hacer transversal una idea de lo negativo en el terreno de las artes; además ejemplificó, aunó y amalgamó los modos de accionar fotográficamente de Sergio Larraín y Martin Parr, los que si bien tienen diferencias evidentes, las que quedaron expuestas a lo largo del texto, gracias al recurso a Bartleby pudieron quedar bajo una misma luz. Fue a partir de esa veta que pudimos adentrarnos en el análisis de su trabajo. La fórmula “Preferiría no hacerlo”, fue propuesta como la mónada que condensa el concepto de negatividad, y el recurso a esta frase y a dicho personaje extraído de la ficción literaria, funcionó eficazmente para darle concreción y forma ejemplar a un singular tipo de actividad que al decir de Hegel “niega lo dado”, y que por lo tanto opera a partir

de un sistema de reglas autónomas y caprichosas, en el mejor sentido del término.

Podemos concluir, en primer lugar, que tanto la obra de Larraín como la de Parr es una obra subversiva por el hecho de erigirse sobre una resistencia permanente y sistemática a su campo disciplinar, a su entorno profesional y a la institución *Magnum*. Martin Parr puso en entredicho los estatutos de la canónica agencia que lo incorporó a regañadientes a sus cuarteles de París; pero “fiel a su estilo” (esta frase, la que ha devenido en lugar común, es muy atingente en el caso de Parr) desafió las reglas estéticas mediante operaciones estilísticas, técnicas y formales, las que terminaron por ser canonizadas por su medio, al igual que lo ocurrido con los *ready-mades* de Marcel Duchamp (de allí que la comparación entre ambos no haya sido antojadiza ni baladí). Larraín comenzó a renegar de la fotografía desde el momento en que decide alejarse de la agencia, para luego, desde su retiro voluntario, ir abstrayendo progresivamente su producción fotográfica hasta volverla extremadamente personal. Parr rechaza seguir los preceptos del llamado “humanismo fotográfico”, tan enraizados en *Magnum*, y Sergio Larraín termina por expresar un deseo cierto de hacer desaparecer su fotografía, resistiendo cualquier intento de publicación o difusión de su obra. La estética fotográfica como forma de subversión en la obra de Sergio Larraín y Martin Parr quiere decir que el acto subversivo se manifiesta como síntoma de lo negativo en lo fotográfico, de allí que las imágenes de ambos se revelen como textos potencialmente susceptibles de ser abordados teóricamente. La estética practicada por ambos autores se alza como un hecho afrentoso a la tradición y como un intento por torcer los convencionalismos de su disciplina, es por ello que lo subversivo es una forma de lo negativo, de allí su relación casi indisoluble.

En relación al carácter negativo, la condición apofática de ambos autores, y aquí viene una segunda conclusión, radica en que su fotografía puede ser analizada, o mejor dicho, comprendida a partir de lo que no es, y su trabajo autoral examinado desde todo lo que rechazaron ser. La fuerza que empuja su trabajo y su accionar fotográfico se construye desde esta premisa inversa, la que supone poner especial atención sobre aquella sustancia fantasmática que es la forma en que lo negativo se manifiesta. Sobre este respecto podemos apuntar que lo negativo, y esta es una tercera conclusión, comporta un elemento invisible y etéreo; es algo que no salta a la vista de modo evidente, es un problema que está exigido por el análisis teórico, porque de no haberlo, permanecería muda; es por ello que se propuso un método de análisis que pudiera abordar la obra de Larraín y Parr desde ese ingrediente oculto. Lo negativo es esa “presencia de una ausencia” de la que hablaba Freud y a la que hicimos referencia en la introducción.

Debido al hecho de la hiper productividad de Martin Parr, quién hasta la actualidad no deja de viajar, de publicar libros y de hacer exposiciones por casi todo el mundo, podría haber resultado extravagante tildarlo de autor negativo, sin embargo el método utilizado sirvió para abordarlo desde una arista peculiar e inédita, hasta ahora. Lo que pudimos observar fue que justamente ese componente sustractivo conforma el esqueleto de su obra. Parr es un autor que puede ser analizado desde lo que no desea hacer, o de lo que ha dimitido, es por lo tanto portador de atributos negativos. Ahora podemos decir que la totalidad de su obra puede ser vista con mayor nitidez a través de este prisma. Por otro lado, si la obra de Parr dice relación con un problema que se circunscribe a lo estrictamente estético, en el de Larraín hay un componente adicional, que es su condición iconoclasta. Su renegación de la fotografía como medio, que es otro componente de la negatividad del fotógrafo chileno, es también una forma de abdicación a los privilegios (o pesares) de un cargo que

ha heredado por derecho, esto en relación a su membresía vitalicia en *Magnum*.

La tesis propuso una mirada diversa sobre la figura ya emblemática de Sergio Larraín (“el mascarón de proa de la fotografía chilena”, según el juicio adulador del fotógrafo Luis Poirot). Tomando en cuenta que desde su muerte en 2012 se han generado, como es evidente, una cantidad considerable de publicaciones de todo tipo dedicadas a su vida y obra, era arriesgado aventurar nuevas hipótesis sobre el trabajo de quién es sin lugar a dudas el más reconocido de los fotógrafos chilenos. A pesar de ello, lejos de ser una traba fue un aliciente porque permitió la posibilidad abrirse un camino teóricamente paralelo y que corría con la ventaja de desmarcarse de los juicios habituales sobre el fotógrafo, los que de un tiempo a esta parte se habían vuelto categóricos, mitologizantes y que en la mayoría de los casos no hacían más que repetir discursos aprendidos y lugares comunes, los que sin duda seguirán aconteciendo en torno a una figura que por su hermetismo terminó siendo santificada y que dejó a su haber un grupo no menor de epígonos venerantes. Es por ello que el método utilizado en el análisis de su obra permitió aproximarnos a su trabajo desde una arista inédita y singular. He allí el aporte de esta investigación a la lectura de la obra del fotógrafo chileno, pero también al de la teoría de la imagen fotográfica, porque esta tesis se propone como una contribución a la discusión teórica de las artes en general, y al de la fotografía en particular, y cuyo método propuesto puede ser útil en la aproximación a la obra de otros autores y en otras disciplinas.

Pese a las diferencias de los fotógrafos en cuestión, la tesis hizo esmero en ponerlos a un mismo nivel trazándolos por el concepto de negatividad. Larraín y Parr son autores que habitan mundo distintos, comercialmente y estilísticamente hablando. Ellos encarnan dos ideas fotográficas y dos

sensibilidades opuestas, que si bien operan desde ese núcleo invisible de la negatividad, sus formas de ver se sitúan sin duda desde veredas totalmente enfrentadas. Sergio Larraín literalmente arrancó de los circuitos públicos y comerciales para iniciar una búsqueda espiritual, mientras que Parr es actualmente uno de los fotógrafos más celebres del mundo, y uno de los más ricos también. Lo que Larraín hizo fue abstraerse de los cenáculos al tiempo que Parr, con su ingreso oficial al campo hegemónico del arte oficialista, lo que consiguió fue redefinir el canon fotográfico, lo que de por sí ya fue toda una hazaña. Esta mención en ningún caso desacredita la tesis, sino que más bien confirma que el método de análisis utilizado es efectivo si de aproximar o relacionar obras o autores que trabajan desde galaxias paralelas se trata. Pero estos dos modos de mirar fotográficamente no se agotan en los motivos que cada uno prefiere fotografiar, ni en la forma ni en la subjetividad de la mirada, sino que responde a una dicotomía mucho más profunda, la que por cierto no ha sido el tema de nuestro trabajo pero que consideramos exige al menos una mención especial, porque dice relación con sensibilidades en permanente pugna, una conservadora y otra vanguardista. En el ámbito fotográfico esto puede ser ejemplificado en las ya rancias disputas hacia fines del siglo XIX y las primeras décadas del XX entre pictorialistas y quienes se hacían llamar fotógrafos. O las viejas rencillas entre quienes trabajan el color versus los que prefieren el blanco y negro. Fotógrafos de guerra versus paparazis de farándula. Reporteros gráficos versus artistas de la fotografía, fotógrafos contra fotografitas, retratistas versus paisajistas, suma y sigue. Estas discusiones bizantinas se han dado en el campo fotográfico desde que este nuevo medio de reproducción mecánica hiciera su aparición oficial en la Academia de Ciencias de París el 19 de agosto de 1839, y de lo que nos hablan es de las discordias que se desatan al interior de todo campo que lucha por constituirse como tal. Con esto queremos decir que, de haber sacado de la ecuación el problema de

lo negativo, lo más evidente es que este tipo de discusiones son las que habrían emergido al contraponer a ambos fotógrafos.

Al haber citado la controversia que la llegada de Martin Parr provocó al interior de *Magnum*, y sobre todo en aquellos representantes de lo que llamamos fotógrafos de la “vieja guardia”, arriesgamos una hipótesis paralela: que Sergio Larraín, al ser también un fotógrafo conservador, que a pesar de su alejamiento nunca dejó de ser un humanista, habría estado también en desacuerdo con la incorporación de Parr. Esta declaración encuentra sustento, en parte, en la sabida admiración que Larraín profesó desde siempre por Cartier-Bresson. Es conocido el hecho que en la enorme biblioteca del acaudalado arquitecto modernista Sergio Larraín García-Moreno, padre del fotógrafo, había un ejemplar del primer libro publicado por el fotógrafo francés, el que hasta hoy es considerado como la “biblia de los fotógrafos”. *Images à la sauvette*, publicado en 1952, y que a nuestro parecer fue erróneamente traducido al español como *El momento decisivo* (esto por haber producido una cantidad enorme de malos entendidos respecto del pensamiento fotográfico de Cartier-Bresson), era el libro predilecto de Larraín y en buena medida fue uno de los detonantes que lo introdujo al mundo de la fotografía. Una segunda justificación a la hipótesis es que Larraín mantuvo correspondencia regular con el fotógrafo francés y lo tuvo como un referente durante toda su vida. En la sección de los agradecimientos del catálogo publicado por el IVAM, se lee que Sergio Larraín agradece especialmente “a Henri Cartier-Bresson por haberse mantenido siempre visualmente íntegro y lúcido, sin transigir, como una ley, maestría”. Esto nos hace pensar que en esa división de aguas que se produjo al interior de la sede de la agencia en París, la postura de Larraín en ese momento habría estado del lado de sus compañeros de ruta, de sus padres fotográficos, de aquellos que pelearon por mantener es *statu quo* de una cooperativa de fotógrafos que al momento de su constitución formal, en 1947,

ya se alzaba como un grupo de resistencia ante los maltratos y el desprecio recibidos por parte de las editoriales y la prensa gráfica. Que ese grupo de jóvenes y voluntariosos fotógrafos hayan devenido en tradición, establecido un canon para la fotografía moderna e impuesto, a su manera, los dogmas para cierta fotografía, es harina de otro costal.

En relación al problema del tema en fotografía, y como hicimos referencia en la introducción, la foto de prensa tiende a cooptar las discusiones respecto de la fotografía, a ésta, como diría Flusser “se le alargan los dientes” por todo lo espectacular, tiende cada vez más hacia un sentimiento morboso y doliente hacia lo humano. La cámara del reportero gráfico o el periodista actúa como un ojo voyerista que emprende una competencia en busca del acierto más extraordinario. Como dice Agnès Sire, la fotografía ha tendido a ser sometida por la “dictadura” de la fotografía de prensa, lo que exige siempre que las fotografías sean fotografías sobre algo, que tengan un tema o se circunscriban a un proyecto: los migrantes africanos, la escasez de agua en el río Loa o los pacientes del psiquiátrico de tal o cual ciudad. Ante este hecho insoslayable de la fotografía documental, Sire se pregunta ¿porqué no pueden ser sólo fotografías, sólo imágenes independientes sobre cualquier cosa, como los *haikus* de Sergio Larraín? La manilla de una puerta, un mantel sobre una mesa, una escoba vieja junto a un pálido rayo de sol, una luna llena difusa y distante, apenas visible y borroneada por la nubes.

No podemos dejar de mencionar que Larraín siguió por muchos años enviando sus fotografías a la agencia, lo que quedó en evidencia en una de las citas de Agnès Sire incluidas en el texto. Mas lo que Sire no menciona, y que es un dato que ha circulado de modo extraoficial, por lo cual nos vemos forzados a declararlo como un dato apócrifo, es el hecho de que esos *haikus* inquietantes y de doméstica belleza, al igual que otras muchas fotografías de las que

posiblemente jamás tendremos noticia, fueron rechazadas sistemáticamente por la agencia por considerarlas trabajos insignificantes y que en nada aportaban al contundente catálogo que *Magnum* va creando con la contribución de su selecto grupo de miembros. Al parecer, y esta es una opinión personal, esas imágenes no estaban a la altura de lo que se esperaba del fotógrafo que llegó a capturar el Valparaíso más sórdido y entrañable, o que pudo inmiscuirse sagazmente en la casa del mafioso más buscado de Europa a principios de la década del sesenta para fotografiarlo tomando la siesta bajo la imagen del sagrado corazón de Jesús. Como sabemos, este hecho habría enfurecido a Sergio Larraín por mucho tiempo, lo que habría acelerado su alejamiento de la agencia, y de la fotografía.

Para finalizar es importante mencionar que este acotado documento pretende proyectarse en estudios venideros, ya que puede ser parte de un proyecto mayor, el que abarque otros autores, otras obras, otras posibilidades que puedan ser articuladas mediante el método de trabajo que hemos desarrollado a lo largo de esta tesis.

Bibliografía

- AGAMBEN, GIORGIO. 2006. "Freud o el objeto ausente". En: *Estancias*. Valencia, Editorial Pre-textos. pp.69-76.
- AGAMBEN, GIORGIO. 2006. *¿Qué es lo contemporáneo?* [En línea] <<http://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wpcontent/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>> [Consulta: 01 febrero 2017].
- AGAMBEN, GIORGIO. 2011. "Bartleby o de la contingencia". En: *Preferiría no hacerlo*. 2ª ed. Valencia, Editorial Pre-textos. pp.93-136.
- AZÚA, FELIX. 2011. *Diccionario de las artes*. Barcelona, Editorial Random House Mondadori. 329p.
- AUGÉ, MARC. 1993. *Los no lugares, espacios del anonimato*. Barcelona, Editorial Gedisa. 125p.
- ARGAN, GIULIO CARLO. 2012. *Lo artístico y lo estético*. 2ª ed. Madrid, Editorial Casimiro. 62p.
- BOURDIEU, PIERRE. 1995. "La génesis histórica de la estética pura". En: *Las reglas del arte*. Barcelona, Editorial Anagrama. pp. 419-457.
- BOURDIEU, PIERRE. 2000. "Pero ¿y quién creó a los creadores?" En: *Cuestiones de sociología*. 3ª ed. Madrid, Ediciones Itsmo. pp. 205-219.
- BOURDIEU, PIERRE. 2002. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires, Editorial Montessor. 126p.
- BOURDIEU, PIERRE. 2003. *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili. 413p.
- BOURDIEU, PIERRE. 2010. "La fotografía y el campesino". En: *El sentido social del gusto*. Buenos Aires, Editorial Siglo XXI. pp. 51-63.
- BERMAN, MARSHALL. 2011. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. 2ª ed. México, Editorial Siglo XXI. 396p.
- BAJAC, QUENTIN. 2010. *Martin Parr por Martin Parr*. Madrid, Editorial La Fabrica. 149p.

- BAJAC, QUENTIN. 2015. *La fotografía. La época moderna (1880-1960)*. Barcelona, Editorial Blume. 159p.
- BARTHES, ROLAND. 2000. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, Editorial Paidós. 380p.
- BARTHES, ROLAND. 1989. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. 4ª ed. Barcelona, Editorial Paidós. 207p.
- BARTHES, ROLAND. 1999. *Mitologías*. 12ª ed. México, Siglo XXI editores. 257p.
- BARTHES, ROLAND. 2001. "Tales". En: *La Torre Eiffel*. Barcelona, Editorial Paidós. pp. 141-146.
- BAUDELAIRE, CHARLES. 2013. *El pintor de la vida moderna*. Madrid, Ediciones Taurus. 112p.
- BORGES, JORGE LUIS. 2011. "Nueva refutación del tiempo". En: *Otras Inquisiciones*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana. Obras completas. Tomo II.
- BORGES, JORGE LUIS. 2011. "Bartleby". En: *Prólogos*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana. Obras completas. Tomo IV.
- CHASTEL, ANDRÉ. 2004. *El gesto en el arte*. Madrid, Ediciones Siruela. 99p.
- COPLESTON, FREDERICK. 2011. "El Pseudo-Dionisio". En: *Historia de la filosofía*. Barcelona, Editorial Planeta. Tomo I. Vol I.
- COPLESTON, FREDERICK. 2011. "Santo Tomás de Aquino. V: Naturaleza de Dios". En: *Historia de la filosofía*. Barcelona, Editorial Planeta. Tomo I. Vol. I.
- COPLESTON, FREDERICK. 2011. "La primera escuela cínica". En: *Historia de la filosofía*. Barcelona, Editorial Planeta. Tomo II. Vol. I.
- CASULLO, NICOLÁS. 1991. *La remoción de lo moderno: Viena del 900*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión. 444p.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. 2004. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona, Ediciones Paidós. 268p.

- DONOSO, JOSÉ. 2004. "Sergio Larraín: Un chileno entre los ases fotográficos". En: *El escritor intruso*. Santiago, Ediciones Diego Portales. pp. 60-66.
- DELEUZE, GILLES. 1989. "El humor". En: *Lógica del sentido*. Buenos Aires, Editorial Paidós. pp. 145-151.
- DELEUZE, GILLES. 2006. "El súper hombre: contra la dialéctica". En: *Nietzsche y la filosofía*. 6ª ed. Barcelona, Editorial Anagrama. pp. 84-108.
- ESPOSITO, ROBERTO. 2005. *Inmunitas: Protección y negación de la vida*. Buenos Aires, Amorrortu editores. 251p.
- EISENMAN, STEPHEN. 2001. "Manet y los impresionistas". En: *Historia crítica del arte del siglo XIX*. Madrid, Ediciones Akal. pp. 252-269.
- FLUSSER, VILÉM. 2009. *Una filosofía de la fotografía*. Madrid, Editorial Síntesis. 191p.
- FOUCAULT, MICHEL. 2005. *La pintura de Manet*. Barcelona, Ediciones Alpha Decay. 60p.
- GOMBRICH, ERNST HANS. 1997. *La historia del arte*. 16ª ed. Londres, Editorial Phaidon. 688p.
- GREENBERG, CLEMENT. 2006. "Pintura moderna". En: *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid, Ediciones Siruela. pp. 111-120.
- GADAMER, HANS-GEORG. 2011. *Estética y hermenéutica*. 3ª ed. Madrid, Editorial Tecnos. 316p.
- HAN, BYUNG-CHUL. 2012. *La sociedad del cansancio*. Barcelona, Editorial Herder. 79p.
- HAN, BYUNG-CHUL. 2013. *La sociedad de la transparencia*. Barcelona, Editorial Herder. 95p.
- HAN, BYUNG-CHUL. 2015. *Psicopolítica*. Barcelona, Editorial Herder. 127p.
- HAN, BYUNG-CHUL. 2015. *El aroma del tiempo*. Barcelona, Editorial Herder. 163p.

- HAN, BYUNG-CHUL. 2015. *La salvación de lo bello*. Barcelona, Editorial Herder. 110p.
- HAN, BYUNG-CHUL. 2015. *Filosofía del Budismo Zen*. Barcelona, Editorial Herder. 179p.
- HEGEL, FRIEDRICH. 1989. "Introducción". En: *Lecciones sobre la estética*. Madrid, Ediciones Akal. pp. 7-67.
- HAGEN, RAINER. Y HAGEN, ROSE-MARIE. 2014. "Un domingo por la tarde en la isla de la Grande Jatte". En: *Los secretos de las obras de arte*. Barcelona, Editorial Taschen. pp. 661-667.
- JAMESON, FREDERIC. 1998. "La lógica cultural del capitalismo avanzado". En: *Teoría de la Postmodernidad*. 2ª ed. Madrid, Editorial Trotta. pp. 23-83.
- KOJÈVE, ALEXANDRE. 2013. *Introducción a la lectura de Hegel*. Madrid, Editorial Trotta. 671p.
- LEIVA, GONZALO. 2013. "Resplandor en el laberinto". En: *Sergio Larraín*. París, Éditions Xavier Barral. pp. 335-375.
- MELVILLE, HERMAN. 1985. *Bartleby, el escribiente*. 2ª ed. Barcelona, Ediciones Orbis. pp. 231-275.
- MELVILLE, HERMAN. 2001. "Bartleby, el escribiente". En: *Prólogos de la biblioteca de Babel*. Madrid, Alianza editorial. pp. 45-98.
- MELVILLE, HERMAN. 2010. *Bartleby the scrivener*. New York, Melville House Publishing. 64p.
- MELVILLE, HERMAN. 2011. "Bartleby el escribiente". En: *Preferiría no hacerlo*. 2ª ed. Valencia, Editorial Pre-textos. pp. 11-56.
- MENKE, CHRISTOPH. 2011. *Estética y negatividad*. Buenos Aires, Fondo de cultura económica. 377p.
- MONZÓ, VINCENT. 1999. "El camino de Sergio Larraín". En: *Sergio Larraín*. Valencia, IVAM Institut Valencià d'art modern. pp. 11-16.

- MONSALVE, FELIPE. 2015. "Hay que dejar de buscar". En: *Homeostasis: un continuo movimiento de adaptación*. 2ª ed. Santiago, Random House Mondadori. pp. 90-93.
- OYARZÚN, PABLO. 2000. *Anestésica del ready-made*. Santiago, Lom ediciones. 294p.
- PARDO, JOSÉ LUIS. 2011. "Bartleby o de la humanidad". En: *Preferiría no hacerlo*. 2ª ed. Valencia, Editorial Pre-textos. pp. 137-192.
- ROCHA, GLAUBER. y GUEVARA, ALFREDO. 2002. "Estética de la violencia". En: *Un sueño compartido*. Madrid, Iberautor Promociones Culturales. pp. 159-161.
- RANCIÈRE, JACQUES. 2005. *El inconsciente estético*. Buenos Aires, Del estante editorial. 103p.
- RANCIÈRE, JACQUES. 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Ediciones Manantial. 130p.
- SIRE, AGNÈS. 1999. "Sólo la piedra es inocente". En: *Sergio Larraín*. Valencia, IVAM Institut Valencià d'art modern. pp. 23-25.
- SIRE, AGNÈS. 2013. "Vagabundeos". En: *Sergio Larraín*. París, Éditions Xavier Barral. pp. 23-33.
- SONTAG, SUSAN. 2006. *Sobre la fotografía*. Buenos Aires, Editorial Alfaguara. 285p.
- SLOTERDIJK, PETER. 2011. *Crítica de la razón cínica*. 5ª ed. Madrid, Ediciones Siruela. 786p.
- SAID, EDWARD. 2016. "Introducción". En: *Orientalismo*. Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial. pp. 19-53.
- VENTURI, ROBERT. 1998. *Aprendiendo de Las Vegas*. 3ª ed. Barcelona, Editorial Gustavo Gili. 228p.
- VILA-MATAS, ENRIQUE. 2000. *Bartleby&Compañía*. 4ª ed. Barcelona, Editorial Anagrama. 179p.
- ŽIŽEK, SLAVOJ. 2003. "Como Marx inventó el síntoma". En: *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores. pp. 35-86.