

Lusus culturae.

Martin Parr: fotografía y coleccionismo

Juan Pablo Wert Ortega.

El término latino *lusus* significa juego, diversión, y la fórmula *lusus naturae* se utilizaba para designar los objetos naturales que, por su rareza, eran coleccionados en las llamadas “ cámaras de las maravillas” (*Wunderkammern*) formadas por príncipes y altos dignatarios de las sociedades europeas ya desde la Edad Media como esotérica expresión de su poder. Lo que contenían aquellas primeras colecciones eran cosas raras, objetos valiosos, pero también esas otras rarezas o aberraciones de la naturaleza, a algunas de las cuales se atribuían propiedades mágo-talismánicas o simplemente medicinales como la piedra “bezoar” o el cuerno de unicornio.¹

Cosas raras, es decir, escasas y, por tanto – he aquí el factor básico de valoración de lo coleccionado-, excepcionales, por excelentes (los objetos de materiales preciosos o manufacturas de alta calidad) o por deformes, monstruosos, aberrantes. Naturalmente, las formas de coleccionismo han evolucionado a lo largo de la historia como todo lo demás, pero siempre han estado ligadas a un nivel superior de conocimiento o de gusto, y también siempre, de poder. La colección procura un conocimiento del mundo a través de los objetos que contiene de manera cifrada o expresa, como ocurre con la fotografía y con otros muchos medios.

También la fotografía procura conocimiento y, entre fotografía y coleccionismo se han venido detectando coincidencias que tienen que ver con la tendencia a constituir conductas obsesivas en su afán “adquisitivo” y, consecuentemente, acumulativo.² Es el caso de la colección de objetos de Martin Parr, en la que se pueden hallar además, como veremos más adelante, ciertas claves de su obra fotográfica, con la que presenta una complementariedad creativa innegable.

La consideración artística de la fotografía de Martin Parr, que es inequívocamente documental, y su peculiar tipo de coleccionismo, que acumula objetos aparentemente banales aunque, desde cierta perspectiva, fuertemente significativos, se pueden percibir en un principio como realidades paradójicas.

Las formas de vida de la modernidad, sus valores, sus fetiches y sus mitos, junto con la capacidad para representar y reproducir un modo de producción y un sistema social, se expresa de manera integral en una situación social característicamente moderna como es el turismo. “Todos somos turistas” refiere MacCannell que exclamó un alumno suyo en mitad de una disertación sobre el tema (MacCannell, 2003:13) Somos turistas porque también todos somos clase media, independientemente de nuestra fortuna, nuestra extracción social, nuestra formación o nuestras aspiraciones sociales.

Es precisamente esa realidad, la universalización de la clase media, la que revela la fotografía de Martin Parr. Por su parte, el *souvenir*, la reificación o cosificación de la experiencia turística, el recuerdo de la experiencia, es tanto la materia prima de su colección como el contenido de su fotografía. De un tipo de colección que acumula cosas raras, *lusus culturae*, desde luego sin “valor de cambio”, pero que posibilitan una forma peculiar pero perspicaz de conocer el mundo

¹ A estos productos se les atribuían las más fantásticas propiedades “medicinales”, desde la detección de venenos (bezoar) hasta prodigiosos incrementos de la capacidad amoratoria.

² “En realidad, las fotografías son experiencia capturada y la cámara es el arma ideal de la conciencia en su afán adquisitivo”. (Sontag, S., 2006:14)

y la forma de vida actual en la cultura de masas que, fundamentalmente, se nos ofrece como un *display* de experiencias.

Un material afín, aunque no idéntico, es el que colecciona Juan José Fuentes, figura de la escena artística malagueña y amigo del fotógrafo con quien comparte este tipo de afición. Se trata en principio “decorosa”, porque representa la identidad del coleccionista,³ pero dispuesta en un sentido “decorativo” y en la que predominan los objetos *kitsch*. Una primera confluencia con la colección de Martin Parr residiría precisamente en esto, el *kitsch* que puede ser considerado igualmente un *lusus culturae*. La idea de colección de Juanjo, como se verá más adelante, tiene un sentido diferente al que podemos advertir en la de Parr, porque es menos sistemática en el tipo de objetos coleccionados y en lo referido a su valor, pero también nos ofrece una perspectiva parecida sobre este mismo mundo a través de los objetos que la constituyen.

Coleccionar fotografías es coleccionar el mundo” afirma Sontag⁴ y, qué duda cabe, pero además, podría añadirse que el ser coleccionadas es el destino natural de las fotografías, que son experiencias reificadas y que, en la colección, en la secuencia, alcanzan su *pleno significado*. Por su parte, el propio acto fotográfico lo entiende Sontag como un atavismo depredatorio, fruto de un afán adquisitivo” y la fotografía como “experiencia capturada”, cautiva, experiencia cosificada y acumulada por el propio sujeto de la experiencia.

Quizá no sería necesario enumerar, como hace Sontag, las cualidades físicas que convierten la fotografía en un objeto fácilmente coleccionable, porque esta propiedad ya estaba en ella antes de que, en un proceso científico-técnico de, al menos, medio siglo, la fotografía lograra dotarse de las características con que la conocemos. De hecho, dentro de una lógica coleccionista elemental esa accesibilidad constituye, como es obvio, antes que un estímulo, un obstáculo.

Fotografiar/coleccionar, una relación en la que Sontag reconoce ingredientes discretamente patológicos cuando trata precisamente de limitarlos o de justificarlos: “Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que sabe a conocimiento, y por lo tanto a poder. Se supone que una primera y hoy notoria caída en la alienación, el hábito de abstraer el mundo en palabras impresas, engendró ese excedente de energía fáustica y daño psíquico necesarios para construir sociedades modernas, inorgánicas.” (Sontag, S. 1966:14)

Efectivamente, la apropiación espontánea (que no adquisición resultante de una transacción) suaviza su presunto carácter patológico o delictivo con la coartada de que “sabe a conocimiento”, sin embargo, la continuación “y, por tanto, a poder” vuelve a sugerir un siniestro designio fetichista. Las reflexiones de Sontag sobre la dimensión antropológica de la fotografía constituyen hoy, como se sabe, una referencia canónica y, sin duda, por méritos propios, pero si es traída aquí a colación se debe al hecho de que se ajusta con prodigiosa precisión al sentido de la obra de Martin Parr. De hecho, se puede decir que, en parte, el ensayo de Sontag ha constituido la guía argumental en la elaboración del proyecto a partir del cual se ha confeccionado esta exposición. La otra parte de esa guía la constituyen ciertas evidencias presentes en la obra del fotógrafo y algunos elementos de su pensamiento procedentes de declaraciones públicas que se analizarán más adelante.

Las *freak collections*.

³ El concepto clásico de *decorum* consistía esencialmente en que las pertenencias (atuendo, inmuebles, obras de arte) debían representar la dignidad del poseedor

⁴ “Coleccionar fotografías es coleccionar el mundo. El cine y los programas de televisión inundan paredes, fluctúan y desaparecen; pero en el caso de las fotografías fijas, la imagen es también un objeto, liviano, barato de producir, fácil de transportar, acumular, almacenar” (Sontag, 2006: 13)

La primera y más notable de estas evidencias es la de la faceta coleccionista de Martin Parr, reputado coleccionista de fotografía y, principalmente, de libros de fotografía, tanto monografías como álbumes fotográficos (photobooks), especialidad en la que ha acumulado la que es probablemente la más amplia y selecta colección existente⁵. Este coleccionismo fotográfico y bibliográfico representaría la faceta más formal e instrumental de su pasión recopiladora, pero quizá no la más interesante desde nuestro enfoque. Es otro tipo de coleccionismo extravagante, *freak*, el que más nos interesa en relación con la tesis de Sontag porque se trata de una colección de objetos banales. Aparentemente banales porque si lo fueran realmente, entraría en contradicción con la lógica elemental de cualquier forma de coleccionismo en virtud de la cual es necesario atribuir algún valor a lo coleccionado. Se trata mayoritariamente de *merchandising* político, de objetos básicamente utilitarios (vajilla, relojes, juegos, etc...) decorados con una iconografía política y religiosa que proyectan mensajes de esta naturaleza en su versión más histórica. Colección rara pero no infrecuente, como tratará de ilustrar una pieza clave de esta exposición, la instalación que reproduce en parte la colección de Juanjo Fuentes y en la que consiste la decoración de su casa.

Lo que colecciona Martin Parr es, sin embargo, problemáticamente decorativo y esto es cosa que se verá nítidamente en una somera comparación entre ambas y, de hecho, la colección permanece, mientras no se exhibe en alguna muestra, como es el caso de la presente, almacenada y oculta. Como todo coleccionista “de raza” renuncia a justificar científica o moralmente su pasión sin que ello signifique admitir la más mínima conciencia de “extravío” y nos la presenta como un dato biográfico más: desde que recuerda le ha gustado coleccionar cosas, objetos naturales que le llamaban la atención por razón de su forma o cualquier otro tipo de *gadgets* culturales, en los que, con el tiempo, se especializará.

Pero, en definitiva ¿cuál es entonces el valor que el autor atribuye a lo que colecciona? Genéricamente se hace referencia a estos objetos con el término *ephemera* que, literalmente, expresa la cualidad de cualquier objeto concebido para un contexto pasajero, efectivamente efímero al que, sin embargo, sobreviven materialmente. Aunque no equivale exactamente a nuestro concepto de “conmemorativo”, en muchos de esos objetos termina, según Parr, realizándose esta cualidad. Para el fotógrafo estos objetos aparentemente banales, muchas veces ridículos o insignificantes, pueden ser, sin embargo, los documentos más fiables para representar o ilustrar el evento o el momento histórico para el que fueron creados. No es preciso suponer que detrás de esta actividad coleccionista haya una voluntad sistemática o “científica”, pues si el coleccionismo de cualquier tipo comporta finalmente un conocimiento más o menos profundo o amplio de la materia objeto de esa afición, no es éste un argumento reversible: el interés del conocimiento no exige, ni necesariamente despierta, la pasión coleccionista.

A la vista de los objetos que la constituyen podemos aventurar que el criterio seguido en la formación de esta colección ha sido básicamente el estético. Entre los rasgos que comparten todos estos objetos, el más evidente es el de su naturaleza industrial, es decir, producido mecánicamente en cantidades masivas para un mercado abstracto. Podríamos afirmar que están en las antípodas de lo exclusivo, de lo raro o precioso, de aquello que a lo largo de la historia ha sido el objeto comprensiblemente susceptible de ser coleccionado. Realmente lo paradójico, lo raro en la colección de Martin Parr es, para empezar, el propio hecho de coleccionar objetos comunes.

Esta colección presenta, sin embargo, otro tipo de congruencia que se deriva de la naturaleza del contexto en que se da. Efectivamente, es una colección de “rarezas” de la cultura de masas, de objetos que son simultáneamente *merchandising* comercial y propaganda política. Son objetos que revelan la capacidad ilimitada de los medios para hibridar y homogeneizar realidades,

⁵ Es autor de una monografía sobre el fotolibro (Parr, M., 2004)

discursos, contextos y valores. Objetos internamente incongruentes, aberrantes (*lusus culturae*) como los relojes con la efigie de Sadam Hussein (fig.) en los que el énfasis épico que se pretende se diluye en la cotidianidad banal de su funcionalidad concreta o como en las alfombras de oración islámicas con la imagen del atentado del 11-S (fig.) cuyo potencial desafiante se banaliza en el formato gráfico de videojuego.

La colección de Juanjo Fuentes presenta ciertas semejanzas y comparte incluso modelo tipológico con la de Parr, pero difiere en su significado y en los móviles creativos que le han animado a formarla. La idea de incluir una parte representativa de esta colección en la muestra surgió a partir de los comentarios de reconocimiento de las afinidades mencionadas por parte de Martín Parr, tras conocerla gracias a la mediación de unos amigos comunes.

El rasgo de afinidad más importante entre ambas colecciones se sitúa en la aparente banalidad o insignificancia de lo coleccionado. En ambos casos, esa insignificancia es solo aparente, aunque por razones diferentes. En la del fotógrafo, como se ha señalado más arriba, por su carácter efímero, por su vocación transitoria que no obsta para que estos objetos sean, sin embargo, altamente significativos o profundamente indiciarios del modo de vida en que nos hallamos inmersos. Son, por tanto, indicios, pistas reveladoras, materiales útiles para el objeto que le hemos atribuido a la fotografía de Martín Parr: “investigación social”. Por supuesto que en la elección de los objetos a coleccionar, como en las decisiones sobre qué asunto fotografiar, hay una opción estética. En el caso de Parr ya hemos tratado de describirla como búsqueda de lo incongruente, de lo exagerado o lo ridículo en los productos del *merchandising* político, algo que coincide con lo que Sontag de nuevo señalaba como el objeto del gusto *camp* (Sontag, 2006:365)

He aquí un espacio de confluencia entre ambas colecciones, porque la de Juanjo Fuentes es casi puramente *camp*. Pero esa pléyade innumerable de objetos que tapizan literalmente su casa y entre los que predominan los *bibelots* de los más variados temas y naturaleza, casi siempre formando series, es decir, colecciones, enmascara otro tipo de piezas. Efectivamente, en la colección de Juanjo, el visitante curioso puede descubrir con asombro que, emboscados entre toda esa parafernalia básicamente *kitsch*, aparecen obras de artistas de reconocido prestigio entre los que se ven representados el propio Parr o Joan Brossa, Ian Hamilton Finlay o Tracy Emin. Agente y editor artístico a una escala modesta⁶ con su intuición y sus dotes personales de persuasión y seducción y unos medios limitados, ha conseguido reunir una colección estimable del arte de los últimos veinte o treinta años, principalmente de artistas españoles de su generación entre los que cabe destacar a Chema Cobo, Pedro G. Romero, Javier Baldeón, Abraham Lacalle, Rogelio López Cuenca, Miki Leal, Chema Lumbreras, etc...

Pero no es ese, como cabe suponer, el valor que aquí se ha considerado, sino el hecho de que de que precisamente estas piezas, de cuyo valor es plenamente consciente el coleccionista, se hallan dispuestas, no ya en un plano de igualdad a aquellas otras despreciables en lo referente a su valor artístico o material, sino que se ven sometidas a un “orden decorativo” abigarrado, recargado, barroco, abiertamente irrespetuoso y en flagrante desafío frente a la *autoridad* del arte contemporáneo. Volviendo a Sontag, esta indistinción entre el objeto único y el objeto de producción masiva es el signo distintivo del *connaisseur camp*, del *dandy* moderno, pues el

⁶ Juanjo Fuentes desempeña una actividad polifacética en ámbitos relacionados con el arte, la moda, la cocina, la decoración y, en los últimos años la edición artística ajena y la creación propia. Su colección de objetos artísticos y no artísticos ocupa toda su vida adulta y es fruto de sus gustos y afinidades con conocidas personalidades artísticas. Entre 1992 y 1999 trabajó como profesional independiente o empleado en el montaje de exposiciones en varios centros e instituciones de Andalucía (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo y Monasterio de la Cartuja en Sevilla, Unicaja y Museo del Palacio Episcopal de la Junta de Andalucía en Málaga, etc...) En 1992 fundó Juanjo Fuentes Ediciones, editorial dedicada a la concepción, producción y venta de ediciones de artistas (Rogelio López Cuenca, Rafael Agradano, Abraham Lacalle, Agustín Parejo School, Chema Lumbreras, Miki Leal, Patricio Cabrera, Preiswert, Isabel Garnelo y Carmen Cabrera) Ha presentado las siguientes exposiciones individuales en Málaga: “Plásticamente Art Toys Mummy” (Ateneo 2007) “Sobre telas” (Mis Noruega Gastrobar, 2011) y “El sofá” y “Mater dolorosa” (La sala de Blas de Archidona 2011 y 2012)

camp es la “respuesta al problema: cómo ser dandi en la época de la cultura de masas” (Sontag, 1996:371). Son, pues, colecciones *freak*, ciertamente, para un estándar clásico contemporáneo, pero profundamente congruentes con el momento actual, tanto porque se avienen a las nuevas concepciones del valor en el sistema artístico de hoy en día como porque nos ofrecen una panorámica insólita y analítica del mundo en el que vivimos a través de sus *lusus culturae*.

Del oficio fotográfico.

Así, la congruencia final de la colección de Martin Parr o, más bien, su pertinencia, hay que buscarla en la relación que establece con su actividad artística principal, la fotografía. Puede parecer ocioso recordar que estos objetos que designamos en el encabezamiento *lusus culturae* y la fotografía comparten contexto y función comunicativa, pero es importante tenerlo en cuenta en la medida en que tanto la estrategia poética como la metodología analítica de la obra de Martin Parr se centran o giran en torno al campo de la comunicación. Y es que el campo de la comunicación es, como se sabe, el espacio donde se genera la materia prima de la iconosfera contemporánea que, como nos recuerda de nuevo Sontag, constituye la atmósfera y el “espíritu de época” moderno: “Las fotografías son quizá el más misterioso de todos los objetos que constituyen y densifican el medio ambiente que consideramos moderno.” (Sontag, S., 1966:14) Probablemente lo sea, misteriosa, enigmática o siquiera conserve una cierta aura mágica en su capacidad de intervenir la realidad, de producir “apariciones” de manera inmediata, “en un abrir y cerrar de ojos”, *instantáneamente*. Aunque, quizá también, esa sensación se deba al efecto que ejerce la máquina -la cámara fotográfica- de ocultación del pasado de su proceso, la cámara oscura, el cuarto oscuro del revelado de su engendro, la fotografía, en la que, por su parte, confluye y se resume buena parte de la historia de la pintura occidental.

En la trayectoria profesional de Martin Parr, a su vez, se pueden seguir los avatares de la fotografía en la persecución de su especificidad, como se puede comprobar en la monografía que ha firmado conjuntamente con Quentin Bajac y que, bajo el formato de entrevista, esconde un relato básicamente biográfico (Bajac y Parr, 2010). Su temprana vocación, de la mano de su abuelo George Parr, fotógrafo *amateur* pictorialista, se reafirmó en la Manchester Polytechnic University donde se formó técnicamente en una perspectiva profesional en absoluto satisfactoria, según su propio testimonio (Bajac y Parr, 2010: 21-23).

Por el contrario, él se vio siempre como fotógrafo documental en la tradición de la *fotografía pura*, de la pura fotogenia, entendida como la estética genuinamente fotográfica. Si bien es cierto que la práctica totalidad de su obra ha mantenido unas constantes temáticas y, a partir de determinado momento, con la introducción del color, también formales (Bajac y Parr 2010: 42), el caso es que, en los últimos veinte años, su trabajo viene siendo considerado artístico, y él mismo. Por tanto, artista. La evidencia de que esto es así se manifiesta a través de algo tan elemental como el hecho de que su obra circula por el canal artístico (galerías de arte) y sus fotografías alcanzan cada vez precios más altos. Queda por ver cuál es el ingrediente que ha percibido el sistema artístico para concederle semejante estatuto.

Hay, en primer lugar, un problema general con respecto a la clasificación, que no solo afecta a la obra de Parr, si no a una parte considerable de la fotografía del siglo pasado y del actual, y que resulta, entre otras cosas,⁷ de la falta de claridad entre los términos utilizados para designar este tipo de fotografía. Así lo advertía ya Beaumont Newhall a finales de los cuarenta, al afirmar que “se han sugerido diversos términos sustitutivos de la palabra *documental*: histórico, fáctico,

⁷ Ya la sola idea de clasificación por géneros plantea serios problemas. Valérie Picaudé los plantea en su texto “Clasificar la fotografía. con l'crec. Aristóteles, Searle y algunos otros ... ” {Arbaizar y l'icaudé, 2004: 22-35

realista” (Newhall, 1983: 247). La fotografía documental tiene sentido general, comprensivo, pues trata simplemente de ofrecer un testimonio fiable y perdurable de una realidad social que consta. En cierto sentido, la perspectiva forzosamente humana hace de esta fotografía documental, digamos, no marcada, una variante del paisaje, más o menos andropizado y, desde luego, antropocéntrico.

El término social, aplicado a cierto tipo de fotografía documental, resulta actualmente marcado en un sentido claramente ideológico, casi tangente a la idea de propaganda, por cuanto se vincula a una tradición de abierta performatividad política, históricamente materializada de manera eminente en episodios como la fotografía proletaria de inspiración comunista en Europa⁸ y la del FSA⁹ promovida por la propia administración federal en los Estados Unidos. En principio se trataría de casos ejemplares por la declaración de sus objetivos performativos respectivos, cosa que no ocurre en otra mucha fotografía de funcionalidad más inmediata y performatividad más difusa, como es el caso del llamado “fotoperiodismo”¹⁰.

Es, paradójicamente, esa fotografía “social” la que probablemente ha sido objeto de una consideración artística más intensa. La serie de Sherrie Levine que lleva por título “After Walker Evans” en la que se reproducen fotográficamente varias obras de aquel fotógrafo de la FSA, significa básicamente un acto de reapropiación, pero también de prolongación de la vigencia de estas imágenes, y en un sentido que no puede deberse en absoluto a su valor “documental”, pues la situación que denuncian aquellas fotos era ya una realidad obviamente pretérita. inexistente. Esto sugiere la posibilidad de que la reactualización de estas fotografías tenga más bien un sentido estético, que estos antiguos documentos sociales sean, efectivamente, *fotogénicos*, es decir, dotados de esa belleza genuinamente fotográfica, precisamente aquella que venían persiguiendo los fotógrafos que, desde la Photo Secession de Stieglitz, pretendían dotarla de una dignidad artística autónoma, absolutamente independiente de la pintura.

Así lo considera Olivier Lugon en su obra que ostenta el expresivo título de *El estilo documental* (2010) basándose en documentación explícita, particularmente en la producción teórica de Walker Evans. Lugon nos ofrece, en el examen del debate de la época, la siguiente síntesis del razonamiento, en virtud del cual se demuestra que el “estilo documental” es la forma artística de la fotografía: “(...) la fotografía, una captación mecánica, no debe tratar de aparecer como arte ni rivalizar con el arte, pero, una vez aceptado eso, podrá, justamente, mediante esta perfecta adecuación a sus medios, convertirse, en cierto modo, en arte. En otras palabras: si solamente es arte la forma de expresión que acepta el límite de sus especificidades, y si la especificidad de la fotografía consiste en no ser arte, entonces, por poco que acepte no ser arte, es arte ...” (Lugon, 2010: 124-125).

Notable aporía, ciertamente, que no priva, sin embargo, de verosimilitud al razonamiento y que, además, encierra una irrefutable lección de la historia de la fotografía: a saber, que la asimilación de la fotografía a la pintura no conduce en absoluto a su consideración artística. En cualquier caso, sin pretender zanjar la cuestión, se podrían plantear otros marcos que no dependieran de manera tan estrecha de condiciones puntualmente históricas como la “adecuación a las especificidades del medio”, garantía del valor artístico según aquel supuesto axioma moderno.

⁸ La exposición comisariada por Jorge Ribalta para el MNCARS, bajo el título “Una luz dura, sin compasión. El movimiento de la fotografía obrera, 1926-1939”

⁹ La Farm Security Administration. Agencia institución que tenía por objeto concienciar a la población, fundamentalmente a la urbana, de la devastadora situación económica del medio rural como consecuencia del Crack del 29. La iniciativa estatal se entendía vinculada al intervencionismo económico del llamado New Deal. En ella trabajaron Walker Evans y Dorothea Lange, entre otros.

¹⁰ “Fotografía Pública. Photography in Print 1919- 1939” llevaba por título la exposición comisariada por Horacio Fernández. por el MNCARS en 1999. (Fernández, H., 1991).

Pero, en cualquier caso, el tema de la autenticidad constituye para la fotografía un problema central desde sus orígenes. A pesar de la evidencia de la posibilidad, verificada en reiteradas ocasiones, en las que la técnica fotográfica se ha puesto al servicio de la manipulación y de la falsificación, la fotografía ha retenido un margen de crédito social milagrosamente intacto: “La cualidad de autenticidad que una fotografía supone implícitamente puede darle un valor especial como testimonio, siendo entonces llamada “documental” ...” (Newhall, 1983:235)

La explicación quizá haya que buscarla tanto en su inmediatez como en la dinámica interna de la cultura fotográfica. Inmediatez o, simplemente, su efecto: a partir de la invención de la instantánea, toda fotografía se entiende instantánea pero además está el testimonio de célebres fotógrafos que señalan este valor como el factor básico de calidad fotogénica como es el caso del “instante decisivo” de Cartier-Bresson. Una inmediatez que, por su parte, también se ve relativizada por los testimonios de los propios fotógrafos, nuestro autor entre otros. A propósito de la disyuntiva entre fotografía posada o robada, dice Parr: “Cuando un modelo te mira y no es una foto robada, casi nunca funciona. A veces sí, pero no es lo normal. Lo grande de la fotografía es que todas las reglas que la definen suelen ser correctas, aunque pueden a veces romperse y, entonces, la fotografía que has sacado a veces funciona, pero uno no sabe muy bien por qué, o no funciona, y tampoco sabes por qué. Gracias a Dios que es así, porque si no ¿quién querría ser fotógrafo? Yo creo tener más o menos idea de cómo se hace una buena foto pero por supuesto estoy siempre vendido, porque siempre aparecerán fotografías de la nada, sin ningún tema en particular, que funcionan sin que uno sepa por qué. Esa es la razón por la que sigo haciendo fotos, para intentar *comprenderlas*¹¹ para intentar comprender ese espíritu. La fotografía es el medio más simple y a la vez el más complicado, y eso es lo que la hace interesante” (Bajac y Parr, 2010:53).

Conviene recordar, a este respecto, la responsabilidad de la fotografía en ciertas constantes del arte contemporáneo, como la valoración del fragmento, con repercusiones en la aparición de nuevas sintaxis en nuevos géneros como el *collage*, o en recambio de valores como el reemplazo de lo bello por lo interesante, etc., y que todo ello tiene en la obra de Martin Parr una importancia estratégica. Esta valoración del fragmento se manifiesta en sus *close up*, con los que abstrae parte del contexto y resalta incongruencias en asociaciones de objetos y de sus signos, poses, miradas intensas y fuertemente reveladoras.

Y es que los valores de su fotografía no dependen únicamente del contenido, de haber captado el “instante decisivo”: también se deben a que la decisión de disparar se apoya sobre técnica impecable y una mirada implacable más propia de un detective que de un fotógrafo.

Porque, realmente, la fotografía de Martin Parr más que documentar, investiga. Su trabajo es investigación social a través de la fotografía. Es posible que ello esté en la base de su consideración artística y que sea lo que alimenta su potencial percusivo, su capacidad de impactar la imaginación y provocar un amplio surtido de emociones. Efectivamente, sus fotografías provocan en el espectador no solo la risa, por más que en ellas haya siempre una importante dosis de humor, sino también la repulsión, la tierna conmiseración o el escalofrío. Es precisamente en esta transitividad donde esta fotografía, que no quiere ser arte, es arte.

Y, curiosamente, los problemas que plantea la clasificación de esta fotografía se reflejan en su propio contenido, porque, en cierto modo, toda esta tradición a la que pertenece la obra de Parr, desde Sander hasta los Becher y a quienes son considerados sus discípulos como Thomas Ruff, Thomas Struth o Andreas Gursky, al margen de los contenidos, interviene en la realidad a través de la fotografía “sincera y directa”: “Par eso creo que la fotografía independiente tiene un papel que desempeñar en nuestra historia cultural: necesitamos una interpretación sincera y directa

¹¹ La cursiva es mía.

que contrarreste todas las mentiras a las que estamos expuestos constantemente” (Bajac y Parr, 2010: 86-87).

Fotografía, turismo y modernidad

Desde luego, no parece que el trabajo de Martín Parr se vea especialmente condicionado por un prurito de originalidad a toda costa, pero en alguna ocasión ha descrito su horizonte creativo como la voluntad de fotografiar lo que los demás no fotografían, *lo que no hay*, lo que no existe todavía. Concretamente, la elección del sujeto de su fotografía. las clases medias de los distintos países en los que ha trabajado. lo justifica con este argumento: porque nadie lo ha hecho y porque de alguna manera, al reconocerse incluido en esta clase, su actividad adopta algo de introspectivo, cabe decir, autoanalítico: “Uno se daba cuenta de que nadie se había interesado nunca por las clases medias, mientras que sobre la clase trabajadora existía mucha más documentación. Así que desde el mismo principio supe que ese era un proyecto interesante, que trataba sobre mi propia identidad. sobre mis raíces. Hubo en él algo de terapéutico, viniendo yo de una familia de auténtica clase media. Además aquellos fueron los años de Thatcher, y de repente a mí me iba mucho mejor. Mi obra florecía bajo el gobierno de Thatcher, aunque yo la odiaba. No podía dejar de pensar en lo irónico de todo aquello. Así que. con más razón, me sentí obligado a explorarlo, de un modo terapéutico, a través de la fotografía” (Bajac y Parr, 2010: 55).

Se podrá objetar que en su obra consta alguna serie que, como “Luxury”. tiene como objeto los eventos a los que acuden los multimillonarios del mundo. pero sí la observamos atentamente, concluiremos que se trata de personajes que se conducen o se representan con la vulgar ostentación propia de los llamados “nuevos ricos”, personajes recién ascendidos en la escala social y que necesitan hacer patente su nuevo estatus.

Pero quizá el rasgo verdaderamente peculiar de su fotografía tenga más que ver con la situación en la que son fotografiados esos sujetos a los que ya hemos clasificado dentro de la escala social. A simple vista se podría pensar que el tema de estas fotografías es el turismo y desde luego en casi todos los personajes están realizando acciones, adoptando actitudes y presentando indumentarias que podemos identificar como turísticas. Y que la cámara fotográfica es un ítem imprescindible en el atuendo del turista es una obviedad con rango de tópico, pues resulta inevitable en la propia iconografía del estereotipo.

Pero el turismo no es una profesión, nadie puede pretender presentarse a sí mismo como “turista”, es más, incluso en la propia situación turística es muy raro quien se reconoce como tal. El turismo tiene mala prensa en general y ha sido objeto a menudo de una descalificación infamante, principalmente para los sectores ilustrados, quienes, por otra parte, lo practican sin el menor escrúpulo, pretendiendo que lo suyo no es turismo sino viaje. El turismo ha sido objeto de una valoración controvertida que se ha debatido entre la banalidad y el conocimiento genuino.

Se trata, sin duda. de un fenómeno inequívocamente ligado a la cultura de masas y al concepto de ocio en las sociedades del capitalismo pleno, por más que se insista en la “nobleza” de sus orígenes: «Lo que comienza siendo la actividad propia de un héroe (Alejandro Magno) se convierte en objetivo de un grupo socialmente organizado (los cruzados), la marca de prestigio de una clase social entera (el Grand Tour del *gentleman* británico), y finalmente pasa a ser una *experiencia universal* (el turista)” (MacCannell, 2003: 8).

Se puede, en efecto. mencionar que el término se deriva del Grand Tour británico del siglo XVIII que, básicamente, equivalía a un “viaje de estudios”, principalmente a Italia, para jóvenes aristócratas, que realizaban al concluir su ciclo de estudios en compañía de su tutor. Aunque se originara en un contexto tan diverso, el Grand Tour generó ciertos usos que de alguna manera

forman parte aún hoy del ajuar del turista. y quizá el más significativo de ellos sea el *souvenir*. Se podría. afirmar que ese espléndido género pictórico característicamente veneciano como es la *veduta*, constituye el precedente inmediato de la postal fotográfica. El “recuerdo” turístico es, sin duda, el descendiente laico de las “reliquias” de peregrinación, que conserva intacto su potencial fetichista- talismánico, y su formato preferente es, indiscutiblemente, el registrofotográfico de la experiencia o su versión editada: la postal.

La experiencia turística, como la fotografía, “sabe a conocimiento” y, en cierta medida, lo es, como demuestra MacCannell, quien, en su obra ya citada, ha llegado a establecer, entre otras cosas, una “etnometodología de los espectadores” (MacCannell, 2003:177-188)

Lo es. desde luego. por encima de los pueriles simulacros de la realidad dispuestos por la industria en nombre del “interés turístico”, y cuyo epítome sería indudablemente el “parque temático”. Los parques temáticos. que han sido objeto de especial atención por parte de este fotógrafo, participan abiertamente de una dilatada historia de dispositivos de simulación que se remontan a los dioramas y panoramas del siglo XIX y a las posteriores recreaciones arquitectónicas de conjuntos históricos ligadas a las exposiciones universales, en las que tanto el pasado como el futuro alcanzaban sus más literales tematizaciones. Pero no son solo los parques temáticos, también las tipologías constructivas y la decoración de los *resorts* turísticos procuran sistemáticamente, por muy lejanos y exóticos que resulten al turista tipo, un plus de exotismo. Existe en estos contextos una necesidad de un plus ultra, de manera que, por ejemplo, si nos encontramos en el Caribe. los *bungalows* de sus resorts no imitarán las encantadoras cabañas locales, sino un prototipo indonésico, y así sucesivamente. En el fondo, se trata de una constante de la modernidad. como clamaba Baudelaire en sus *Pequeños poemas en prosa*: “¡En cualquier sitio. en cualquier sitio. siempre y cuando sea fuera del mundo!” (Baudelaire, 1994: [35])

Esta genuina “extra-vagancia” del dispositivo turístico- nos ofrece, entre otros posibles, un *lusus culturae* equivalente al que hemos descrito en el coleccionismo *freak*. La vinculación entre fotografía y turismo se remonta a sus orígenes respectivos y se puede plantear en términos causales. En otras palabras. la fotografía no solo va a ser un complemento esencial de la experiencia turística. sino su estímulo fundamental, porque obedece a una “lógica turística” (Vega, 2011). De manera casi inmediata a la difusión del invento (1839), se realizan las primeras aplicaciones del daguerrotipo a la ilustración de expediciones arqueológicas y monumentales: “Arago había intuido ya las posibilidades de la fotografía como auxiliar en las expediciones arqueológicas o los estudios geográficos de todo tipo, mientras que Gaucheraud invitaba, en 1839, a todos los viajeros a utilizar el invento de Daguerre para “traer a Francia la imagen de los sitios más hermosos del mundo entero” (Vega, 2006:128)

La fotografía como medio de reificación de la experiencia en conexión con el turismo como experiencia privilegiada en la representación de los modos de vida y de sus valores en la modernidad, constituye una línea de investigación sociológica de reconocido interés. y en ella cabe destacar la labor ya citada de MacCannell. En esencia. como sugiere en el subtítulo de su obra, “una nueva teoría de la clase ociosa”, el ritual turístico, con sus constantes y sus mecanismos, se ubica en un contexto cultural nuevo en el que la clase media global, a estos efectos, la superviviente del antiguo sistema de clases, teatraliza en el ocio la realidad productiva.

Hemos podido comprobar a lo largo de estas líneas cómo la fotografía y el coleccionismo se conciben como instrumentos de aprehensión de la realidad, aunque ciertamente procuran otro conocimiento. diferente pero complementario al científico, sin estorbarlo propiamente.

A partir del estudio de la obra de Martin Parro en la que el propio autor otorga una decidida relevancia a su actividad coleccionista, se puede advertir que, a pesar de las diferencias

instrumentales, ese tipo de colección de rarezas de la cultura de masas, también obedece a un determinado planteamiento estético (*camp*). Por ello se entiende que no sea tan infrecuente, como evidencia la instalación en la que se ejemplifica la colección de un particular (Juanjo Fuentes) sin especial relevancia pública. Ambas ilustran la pervivencia de una tipología ancestral, como es la “cámara de las maravillas” o el más moderno “gabinete de curiosidades”, de dispositivos creados para generar la ilusión de una comprensión y posesión¹²: de la realidad en su conjunto, una especie de enciclopedia objetual, un “teatro de la memoria”.¹³

Pareja importancia presenta el hecho de que en la obra de Martin Parr en la que confluyen ambas realidades, no solo se aborda el contexto turístico como escenario privilegiado de la investigación social, sino que se hace presente una lógica turística de la fotografía porque, simétricamente, el turismo asume una lógica fotográfica.

Finalmente, si la fotografía de Martin Parr, a la que su colección contribuye a interpretar, es arte, se debe, como hemos tratado de demostrar, a una certera perspicacia social que le ha permitido distinguir en este medio y en el curso mediático esos *lusus culturae*, esas rarezas que nos permiten ver más allá del relato instituido. La fotografía de Martin Parr nos ofrece otro relato fundamentado tanto en una indudable calidad técnica y en una elaboración estética refinada, como en una voluntad de sinceridad insurgente frente a la profusión dominante de una imagen de la realidad continua y escandalosamente falsificada.

BIBLIOGRAFÍA

Bajac, Quentin y Parr, Martin, Martin Parr por Martin Parr. Un diálogo con Quentin Bajac. Madrid, La Fábrica, 2010

Benjamín, W., (1936) “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en Sobre la fotografía, Valencia, Pre-Textos, 2004, pp. 91 - 109

Lugon, Olivier, El estilo documental. De August Sander a Walker Evans 1920- 1945. Salamanca, Eds. Universidad de Salamanca, 2010.

Mac Cannell, Dean, El turista. Una nueva teoría de la calse ociosa. Barcelona, de. Melusina, 2003

Newhall, Beaumont, (1949) Historia de la Fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días. Barcelona, Gustavo Gili, 1983

Picaudé, Valérie y Arbaizar, Philippe (Eds.), La confusión de los géneros en fotografía, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

Sontag, Susan, (1973) Sobre la fotografía. Mexico, Alfaguara, 2006

Vega, Carmelo, Lógicas turísticas de la fotografía. Salamanca, Cátedra, 2011

¹² Como pretenden los personajes de *Les Carabiniers* de Godardl con las postales que traen de la guerra en el *sketch* que se proyecta en esta exposición y que describe Sontag en su artículo citado (Sontag, 2006:13).

¹³ Se hace referencia al célebre Teatro de la Memoria de Giulio Camillo, intelectual véneto del siglo XVI que construyó un teatro de madera a partir del modelo palladiano para albergar una especie de enciclopedia cabalística (Yates, F.A., 2011).

Yate, Frances A., *El arte de la memoria*, Madrid, Siruela, 2011