



Chamán yanomami en ritual durante el ascenso al Pico da Neblina, Amazonas, Brasil, 2014 - Foto: Sebastião Salgado

INTERNACIONAL

REMANENCIA Y FOTOGRAFÍA: EL VALOR *AURÁTICO* DE LA TECNOLOGÍA EN EL CASO DE SERGIO LARRAÍN Y SEBASTIÃO SALGADO

.JEAN PAUL BRANDT
CHILE, ESPECIAL DE ARTE Y CRÍTICA

RESUMEN: A través de los fotógrafos Sergio Larraín (Chile) y Sebastião Salgado (Brasil) se explora la remanencia de las fotografías como un nuevo valor *aurático* en la experiencia estética de lo real. Asimismo, se analizan los elementos simbólicos en la producción fotográfica de ambos para resaltar la importancia del desarrollo tecnológico en la relación entre la estética y los imaginarios políticos.

PALABRAS CLAVES: Fotografía y estética, imagen remanente, Sergio Larraín, Sebastião Salgado

ABSTRACT: Considering Sergio Larraín (Chile) and Sebastião Salgado (Brazil)'s work, the article explores photography afterimages as a new *auratic* value in the aesthetic experience of real. Likewise, symbolic elements in the photographic production of both are analyzed to highlight the importance of technological development in the relationship between aesthetics and political imaginaries.

KEYWORDS: Photography & aesthetics, afterimages, Sergio Larraín, Sebastião Salgado.

1. INTRODUCCIÓN

En su ensayo, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Walter Benjamin (2008) analiza el profundo impacto de la fotografía en las concepciones culturales del arte. Él argumenta que la reproducción mecánica de imágenes a través de dispositivos tecnológicos, como cámaras fotográficas, disminuye las cualidades únicas de la obra de arte: el aura. Esto, debido a una falta inherente de interacción humano/artista con el medio inmediato. Con el tiempo, sin embargo, una definición considerablemente más refinada de las imágenes ha traído, como consecuencia, cierta disconformidad al respecto. Se demostró que el aura había dejado la exclusividad de las bellas artes para trasladarse a un mundo diferente, donde la singularidad de una fotografía puede establecer un nuevo valor *aurático* en la experiencia estética de lo real. Para ello, el caso del fotógrafo chileno Sergio Larraín y el brasileño Sebastião Salgado ayudan a explorar la remanencia fotográfica en la búsqueda de aquella nueva aura.

Además, se analizan los elementos simbólicos que subyacen en la unicidad de las imágenes, resaltando la importancia de la refinación tecnológica en la relación entre la estética y los imaginarios políticos.

2. DESARROLLO Y CONTEXTO

Ambos fotógrafos, como tantos otros, se beneficiaron del advenimiento tecnológico de la fotografía de la época dorada del fotoperiodismo del siglo XX. El desarrollo de cámaras y flashes de 35 mm de la década de 1920, más pequeños y livianos, ayudó a incubar este período de renacimiento fotoperiodístico, donde inclinaciones como las de Cartier-Bresson “presentaron imágenes sinceras de su vida y época” (Violette, s.f.), bajo una mirada más refrescante y vanguardista.

Al respecto, aunque algunos académicos como el profesor Terence P. Moran argumentan que la edad de oro del fotoperiodismo tuvo lugar aproximadamente entre las décadas de 1930 y 1950 (2010, pág. 181),

la historia ha demostrado que este período se extiende al menos hasta la década de 1970. Además, la tecnología y el interés público, maximizados por la “Guerra Cultural” (Levi Strauss, 2005, pág. 3) en los Estados Unidos, se alinearon para impulsar el campo hacia nuevos horizontes más allá de este período.

Durante estas décadas las revistas con orientación fotográfica como *Berliner Illustrate Zeitung*, *The New York Daily News*, *LIFE*, o *Paris Match* desplegaron un gran número de fotorreporteros por el mundo, y utilizaron el ensayo fotográfico como un medio para difundir y narrar visualmente las noticias; al menos hasta la irrupción de la televisión (Hoelscher, 2013, pág. 2). No es sorpresa, por tanto, saber que Larraín participó activamente en estas revistas en las décadas de 1950 y 1960 (Leiva, 2012, págs. 57-69), así como Salgado en los años subsiguientes.

Sin embargo, el goce y beneficio de las nuevas tecnologías y el rápido poder de difusión no fue un proceso



<https://content.magnumphotos.com/wp-content/uploads/2016/04/cortex/par164371-overlay.jpg>

ni fácil ni rápido del alcanzar; fue bastante complicado. La penetración de la tecnología y la manipulación de escenas específicas o encuadres de fotografías fomentaron debates sobre la veracidad del contenido y el valor de la experiencia fotográfica. Levi Strauss, señalando la batalla de la censura sobre la obra de Robert Mapplethorpe, Andrés Serrano y David Wojnarowicz, reconoce que el contenido político de imágenes con sensibilidad estética y la veracidad documental fueron puestos a prueba públicamente (*Between the Eyes*, 2005, pág. 3). Asimismo, Liz Wells señala este período como “problemático” porque la práctica del “documental auténtico” en la búsqueda de la verdad estuvo marcada por una serie de convenciones o intentos de validar una determinada ética profesional en el campo de la fotografía. Por ejemplo, “imprimiendo la totalidad de la imagen con un borde negro alrededor para demostrar que todo lo que la cámara grabó se mostró al espectador. En otras oportunidades, las escenas iluminadas con flash se consideraron ilegítimas, ya que solo se debía utilizar la luz natural que caía sobre la escena” (*Photography: A Critical Introduction*, 2015, pág. 91). Steven Hoelscher también reconoce este período como crítico, porque las nuevas tecnologías habían trastornado los medios tradicionales, y la objetividad del fotógrafo como testigo fue siendo cuestionada progresivamente (*Reading Magnum*, 2013, pág. 1).

La autenticidad de la fotografía estaba en juego. Sin embargo, la primera generación de fotoperiodistas de este período, encabezada por Cartier-Bresson, se sintió alentada por su “momento decisivo” a alejarse “de intentar registrar

lo que anteriormente se habría visto como [sus] temas principales. En cambio, [ellos comenzarían] a concentrarse en explorar la vida cultural y la experiencia popular, y esto a menudo conducía a representaciones que celebraban lo transitorio o lo fragmentario” (Wells, 2015, págs. 91-2). De esta forma, muchos fotógrafos de las siguientes generaciones, entre ellos Larraín y Salgado, heredarían este cambio de paradigma fotográfico, y lograrían “trascender la vida artificial” (Ritchin, “Magnum History”, s.f.).

El valor *aurático* en la tecnología encarna esta idea de trascender la vida artificial que menciona Ritchin. En principio, responde casuísticamente al momento decisivo de Bresson; es también el sentido de fotografía mágica (o la gracia) en el caso de Sergio Larraín (Larraín, 2018, pág. Forewords); o, de igual forma, el momento electrificante de Salgado (Jones, 2015).

En cada postura, el fotógrafo busca comprimir su universo circundante bajo postulados de producir información visual mientras se es estéticamente atractivo. Su búsqueda implica la revelación de lo extraordinario o la singularidad, lo que el crítico estadounidense Allan Sekula describe como la experiencia fotográfica estética que “se transforma en arte cuando trasciende su referente en el mundo, cuando la obra puede considerarse, ante todo, como un acto de autoexpresión por parte del artista” (1978, pág. 864). Sin embargo, esta experiencia estética de lo particular o lo inusual solo es posible gracias al desarrollo tecnológico de cámaras fotográficas más rápidas y mucho más precisas, un desarrollo que, con el tiempo y de la mano de fotógrafos talentosos y dedicados, abrió posibilidades artísticas en



Blind Woman, Mali, 1985. Foto: [Sebastião Salgado](#)

el campo de la fotografía respecto de la exploración estética, desafiando las nociones de Benjamin de unicidad:

Looking backward, at the art-world hubbub about “photography as a fine art,” we find a near-pathological avoidance of any such questioning. A curious thing happens when documentary is officially recognised as art. Suddenly the hermeneutic pendulum careens from the objectivist end of its arc to the opposite, subjectivist end. Positivism yields to a subjective metaphysics, technologism gives way to auteurism. Suddenly the audience’s attention is directed toward mannerism, toward sensibility, toward the physical and emotional risks taken by the artist (Sekula, 1978, pág. 864).

La exitosa introducción de la cámara Leica alemana en el mercado a principios de la década de 1920, junto a su producción en masa y sus modelos posteriores, Leica Luxur y Leica Compur, promediaron 60.586 unidades hacia 1925. Esto provocó que las cámaras fotográficas y los

microscopios fueran pioneros en las ciencias y, por consiguiente, el arte, debido la producción de lentes de última generación y tecnología sofisticada. En los estudios de Pierre-Yves Donzé sobre la competitividad de la industria japonesa de las cámaras, el autor ofrece interesantes reflexiones al respecto. Propone que el rápido crecimiento del desarrollo tecnológico en Alemania y el surgimiento de las naciones industriales en Asia después de la Segunda Guerra Mundial catalizaron un mercado competitivo en el mundo que inspiró a empresas como Canon en Japón a alcanzar a Alemania entre los años 30 y 70. La empresa japonesa intentó con todos los medios disponibles recrear y replicar la tecnología de Leica para diseñar y producir una “Leica japonesa”. El desarrollo tecnológico de Leica de cámaras de alta calidad fue tan revolucionario en ese momento que el primer técnico de Canon, Yoshida Goro, desmanteló cámaras Leica para producir réplicas precisas, en lo que Donzé dice que era un “proceso típico de ingeniería inversa” (Donzé, 2014, págs. 32-3).

Sin embargo, las cámaras Leica ya habían conquistado el mercado y se habían convertido más que en un dispositivo tecnológico; en un objeto de deseo.

Sergio Larraín, por ejemplo, recordaba cuando compró su primera cámara en 1948: “lavando platos ahorré mi primer dinero, y compré mi primera Leica, no porque quisiera hacer fotos, sino porque era el objeto más hermoso que vi que uno podía comprar” (Sire, 2013, pág. 381). De manera similar, la inclinación de Sebastião Salgado por la tecnología Leica fue tan evidente en su trabajo que con el tiempo se convirtió en uno de los embajadores de la marca Leica más destacados. Incluso se asoció con Leica Gallery Boston para presentar una exposición retrospectiva de su trabajo, titulada “Master Works” (Leica-Camera, s.f.). Al respecto, el fotógrafo señala que dicha tecnología le permitió trabajar con películas muy rápidas, y comenta que por eso “siempre cierra [su] diafragma para dar una gran profundidad de campo. Los volúmenes [para él] son muy importantes (...) [porque] la realidad está llena

de profundidad de campo” (Jones, 2015). En ambos casos, el resultado proyecta una imagen residual propia y transforma al sujeto en un objeto profundo y de múltiples dimensiones.

En el campo de la fotografía, la revolución tecnológica (y estética) en torno al desarrollo de cámaras fotográficas más pequeñas y atractivas y visores refinados permitió a los camarógrafos y al público experimentar la realidad de una forma nunca antes vista. En el artículo “Random Thoughts of a Founder Member”, el cofundador de Magnum, George Rodger, recuerda la importancia de los dispositivos técnicos en las primeras exploraciones de la agencia. Al reflexionar sobre la el desempeño de Robert Capa, por ejemplo, Rodger dice que “reconoció la calidad única de las cámaras en miniatura, tan rápidas y silenciosas de usar (...) [Capa] vio un futuro para nosotros en esta combinación de mini cámaras y maxi-mentes”. (Manchester 418).

De manera similar, Susan Sontag, en *Regarding the Pain of Others*, reconoce que en los primeros intentos de registrar la guerra, debido al

peso y tamaño poco prácticos del equipo, la conciencia de la cámara siempre permaneció fuera del campo de combate pero presente en las representaciones de las secuelas; una documentación desfazada del evento. Sontag se refiere a la visualización de cadáveres amontonados, pueblos devastados y rastros por donde había pasado la guerra. La autora explica que esta práctica fotográfica se mantuvo hasta que se actualizó el equipamiento profesional a finales de la década de 1930, cuando se cubrió la Guerra Civil Española (1936-39) en un sentido moderno, convirtiéndose en la primera guerra en ser “presenciada” (2004, pág. 18).

Las cámaras Leica, una marca casi patentada por los fotógrafos de Magnum (incluidos Larraín y Salgado), trajeron el concepto de dispositivos livianos y rápidos de operar. Las cámaras fotográficas usaban películas de 35 mm para permitir una mayor exposición de la profundidad del fondo, capturar la totalidad de la escena y disparar 36 veces antes de necesitar una recarga. Este nuevo instrumento tecnológico permitió a

cuerpos de fotógrafos profesionales presenciar la guerra tanto como primera línea militar como de ciudades bajo bombardeo (Sontag, 2004, pág. 19), una tecnología que “transformó la fotografía para siempre” (Popham, 2015) dice el periódico *Independent* con respecto al centenario de la cámara Leica.

Sin tiempo para tecnicismos complejos sino solo para la acción. Era como si la tecnología hubiera recorrido un largo camino para simplificar la vida, como solían enfatizar muchos eslóganes publicitarios. Susan Sontag, al escribir sobre la influencia de la tecnología en la reproducción de la realidad, reconoce que aunque algunos creadores de imágenes no eran plenamente conscientes de las implicaciones de la tecnología en sus vidas, estas nuevas tecnologías proporcionaron al fotógrafo los medios para registrar una transmisión continua de la tragedia, de la forma más espectacular (Regarding the Pain of Others, 2004, pág. 96).

Aunque muchos fotógrafos nunca dieron crédito significativo al

dispositivo técnico como tal, ya que lo veían más bien como un medio, se demuestra que es por esta precisión tecnológica que compartieron y coincidieron en un clima abstracto de asombro y compromiso crítico como creadores de imágenes. La misma sensación de “hacer algunos comentarios cáusticos sobre las incongruencias de vida” (Miller, 1999, pág. 211) que Philip Jones Griffiths



Parque Nacional de Kafue, Zâmbia. 2010, Foto: Sebastião Salgado

menciona en *Magnum: Fifty Years at the Front Line of History* y que Hoelscher reconoce que es un principio que “vale para todos los que están conectados con el proyecto Magnum” (Hoelscher, 2013, pág. 4).

A Robert Capa se le preguntó en una entrevista radiofónica de 1947 sobre la historia que se escondía detrás de su fotografía más famosa, *The Fallen Soldier* (o Muerte de un

miliciano lealista) en el Frente de Córdoba. El fotógrafo recuerda que una de las ametralladoras de las líneas de Franco les estaba disparando, y mientras saltaba de trinchera en trinchera, dijo: “Simplemente puse mi cámara sobre mi cabeza e incluso no miré y saqué una foto mientras nos movíamos de zanja en zanja. Y eso fue todo. Nunca miré mis fotos allí, [luego] envié mis fotos de regreso con muchas otras fotos que tomé” (Dhaliwal, 1947). Si Capa hubiera usado una cámara de pie más antigua y pesada, que necesitara más tiempo de exposición, nunca habría tenido la oportunidad de tomar esa foto. Por lo tanto, la singularidad de la fotografía de Capa se puede descomponer en dos grandes enfoques: la complejidad técnica y precisión de su cámara y el arte, o suerte, de disparar en el lugar correcto en el momento correcto.

De esta forma, la inmersión tecnológica alberga este valor *aurático* que, tras la Segunda Guerra Mundial, cambió la comprensión de la fotografía como puramente informativa y se centró en leer la

fotografía como una imagen con un significado cultural y artístico. (Wells, 2015, pág. 58), como en los casos de Capa, Bresson, Larraín, Salgado y otros muchos fotógrafos de Magnum por el mundo.

Mientras que en el siglo XIX la veracidad de las representaciones inmediatas y fugaces de la realidad era una de las principales preocupaciones de la fotografía, el siglo XX estaría marcado por el cuestionamiento de la fotografía en sí misma y su relación con el arte. Es por ello que la fotografía siempre ha tenido que ocupar algún lugar dentro de un abanico de discursos críticos y prácticas visuales, y que, por lo mismo, ha sido blanco de innumerables preocupaciones y expresiones.

Por ejemplo, cuando Liz Wells habla de la penetración de la fotografía en la vida social, la autora entiende que la veracidad de la cámara fue fácilmente aceptada en el siglo XIX porque “las fotografías parecían confirmar ideas sobre el mundo que habían sido objeto de otros debates artísticos y sociales formas culturales” (Wells, 2015, pág. 96). Sin embargo, reconoce en sus primeros estudios que el “debate sobre la naturaleza de la fotografía como nueva tecnología era la cuestión de hasta qué punto podía considerarse arte” (Wells, 2015, pág. 14).

El debate radicaba principalmente en la dualidad de la fotografía. Las imágenes producidas y reproducidas mecánicamente poseían una alabada e irrefutable exactitud de la realidad, en la que la participación humana está libre de cualquier discriminación que afectase su referente.



Sergio Larraín: Passage Bevestrello. Valparaíso, Chile. 1952

Estéticamente hablando, la falta de interacción humana dentro del procedimiento mecánico parecía anular la creatividad del artista para la crítica. Uno de los pioneros y primeros detractores fue el poeta francés Charles Baudelaire. El autor, en su ensayo de 1859 “The Modern Public and Photography”, comienza quejándose de que “el gusto exclusivo por lo Verdadero (cosa tan noble cuando se limita a sus propias aplicaciones) oprime el gusto por lo Bello”. Además, dado que la fotografía puede reflejar la verdad con mayor precisión, este nuevo medio se convertiría automáticamente en “enemigo mortal del arte” (Berman, 1988, pág. 140). Es como si la fotografía, como herramienta sin vida, no pudiera superar el existencialismo de su inhumanidad, convirtiéndose en un “método barato de diseminar el odio a la historia” (Baudelaire citado en Sontag, *On Photography* 69).

Esta veta artística fue explorada por primera vez por el fotógrafo estadounidense Alfred Stieglitz, considerado como “uno de los contribuyentes más importantes a la historia de la fotografía” (Oden, s.f.)

por su contribución a los estudios científicos y artísticos para ayudar a incorporar la fotografía al mundo artístico. Stieglitz fue el primero en llevar la fotografía a las galerías de arte en 1905 cuando fundó la agrupación Photo-Secession Group. Junto con los miembros originales, Edward J. Steichen, Gertrude Kasebier y Clarence H. White, el grupo persiguió su objetivo de alejarse de las expectativas convencionales y explorar el potencial estético de la fotografía. Por su cuenta, Stieglitz fundó y llamó a la primera galería de fotografía The Little Galleries of the Photo-Secession, un nombre que pronto se acertó a Gallery 291, un espacio de apoyo inequívoco a los jóvenes pintores modernistas americanos (Voorhies, 2004). Como resultado, el debate intelectual sobre si la fotografía debe ser considerada arte o no, continuó hasta mediados del siglo XX.

Si bien la fotografía aún no estaba oficialmente establecida como una forma de expresión o género artístico, la experiencia estética en torno a la fotografía encontró en este período

a varios fotógrafos estadounidenses, europeos, y latinoamericanos que consideraban el dispositivo técnico como un medio con fines artísticos. Por lo tanto, no sorprende visualizar que muchas de las imágenes producidas dentro de este espectro muestran la persistencia de la participación tanto humana como tecnológica en la búsqueda del aquel valor *aurático* de Benjamin; esta singularidad o “trascendencia artística” mencionada anteriormente respecto de Sekula sobre la propia expresión del artista.

3. CASOS DE ESTUDIO

La siguiente fotografía para analizar pertenece al libro de Larraín *El Rectángulo en la Mano*, y es seleccionada por tres razones principales: primero, Magnum Photos aún tiene en muy alta estima estas imágenes; segundo, porque este libro representa un auto-manifiesto sobre aproximaciones íntimas de Larraín a la fotografía; y tercero, trabaja para ejemplificar el valor *aurático* en su trabajo. Para propósito de este análisis se inspecciona la

fotografía “Matronas” bajo tres enfoques diferentes: contextual, técnico y cultural.

La fotografía “Matronas”, fue tomada en 1957, en Potosí, Bolivia, en uno de los muchos viajes que Larraín realizó por América Latina, y que Leiva recuerda como un período de producción y exploración importante para el fotógrafo (Leiva, 2012, pág. 57). En esta imagen en blanco y negro se puede deducir muy poco sobre las prácticas culturales bolivianas o el lugar como tal, aunque sí se dejan entrever algunos ropajes tradicionales. Como simple observación, se trata de una fotografía de dos mujeres en la acera caminando en direcciones opuestas, ataviadas con lo que se supone son los típicos sombreros y *ponchos* de la zona. La ropa, sin embargo, no muestra ninguna costumbre exclusiva boliviana, ya que, sin necesariamente tener conocimientos avanzados, es relativamente fácil saber que en América del Sur muchos nativos de distintos países tienen rasgos similares. Aymaras, Quechuas, Incas, Araucanos, por mencionar algunos, son culturas que se encuentran en

Bolivia, Perú, Chile, Argentina y otras regiones del Norte.

La información que da la fotografía solo está contextualizada por la etiqueta “Bolivia” y, quizás, el conocimiento eurocéntrico generalizado de América Latina; de lo contrario, la fotografía en sí misma carece de cualquier rastro de antecedentes contextuales e históricos. Al fondo, sólo un muro de hormigón llena el resto de la composición. La fotografía sólo adquiere valor documental junto al resto de la serie de minuto que el propio Larraín las catalogó como “Potosí (Silver Mine Tocón) Bolivia”. Esta serie documental custodiada por Magnum incluye 18 fichas de contactos con 550 fotografías individuales. “Matronas”, sin embargo, nunca logró un impacto significativo junto a la serie “Potosí”, ya que nunca se publicó en su totalidad. No obstante, apareció como una única imagen en el libro *El Rectángulo en la Mano*, y consecutivamente en cada una de las retrospectivas o exposiciones de la obra de Larraín.

Este razonamiento deja un tanto inconclusas las nociones de Leiva

sobre las exploraciones de Larraín ya que, hasta el momento, el trabajo del fotógrafo funciona únicamente a través de la interacción texto/imagen. Debido a la corriente documental social de las décadas de 1950 y 1960, la mayoría de las fotografías de Larraín y las obras de sus colegas son leídas y comprendidas también en estos términos, además de por su compromiso con la realidad (Baeza, 2001, pág. 41). Éstas responden a un modo de representar y registrar la vida por lo que es, generalmente como una forma de narrativa visual y textual, mientras exploran realidades lejanas. Su trabajo, aunque comúnmente catalogado bajo las categorías de periodismo y documental (por su capacidad de revelar lo real), en estudios posteriores desarrolla una comprensión diferente que permite al espectador ver más sobre la subjetividad del fotógrafo, una mirada autoral (Leiva, 2012, págs. 9-10).

Esta subjetividad está estrictamente relacionada con la reproducción de fantasmas visuales o momentos fragmentados que responden a la visualización de apariencias



Sergio Larraín: London, England. 1959

auráticas de lo real, posibles de ser captadas únicamente por procesos técnicos de control de la luz de las cámaras fotográficas más nuevas y modernas. Larraín, como muchos de sus colegas, entendía la cámara como una herramienta, un medio para “solidificar ese mundo de fantasmas cuando encuentro algo que tiene resonancias en mí”, donde “la realidad visible es la base del proceso fotográfico y también es el juego de organizar un rectángulo: geometría, con el rectángulo en la mano (la cámara). Fotografía: ello (el sujeto) dado por la geometría” (Larraín, 2018, pág. 9).

Bajo esta consideración, entonces, “Matronas” no solo muestra a dos mujeres presuntamente bolivianas, sino a dos elementos bajo diferente iluminación: el primero es una mujer mayor parada frente a la cámara, cubierta por un *poncho* tradicional y completamente estática, como lo demuestran sus pies y ropa que no muestra movimiento en absoluto; la segunda es quizás otra mujer, colocada a la misma distancia de la cámara que la primera. Esta segunda mujer está desenfocada y parece una sombra; no se pueden reconocer características significativas para ella. El fondo está fuertemente dividido por la luz, separando la imagen en dos mundos a punto de chocar: la primera mujer pertenece a las sombras y la segunda a la luz. Sin embargo, la luz o ambas mujeres convergen en el mismo vértice, creando la ilusión de la proyección de una forma en la otra. La fotografía crea una sensación de extrañeza. Visualmente hablando, la escena que muestra Larraín es inusual: la primera mujer mira a la cámara como si estuviera posando, mientras que la otra parece moverse

directamente hacia la primera, incluso tocándola, como si pasara de un estado a otro.

Aunque no se encuentran muchos estudios sobre este tema en particular, lecturas académicas similares se han hecho previamente sobre esta exploración tecnológica de Larraín. Sobre esta misma imagen, por ejemplo, Luis Weinstein, curador y organizador de la retrospectiva de Sergio Larraín 2014 en Chile junto con Agnès Sire, reconoció en una visita guiada a la exposición que “Todo está perfecto en esta imagen y nos solemos encontrar con esta idea de blanco y negro, y de contrastes (...) Parece que fuera un doble” (SL-Exposición, 2014), enfatizando este sentido de dualismo. Sire la compara con una fotografía similar de la misma serie, diciendo que “Sergio tenía imágenes increíbles. Ésta, por ejemplo, si la quisiéramos sacar tendríamos horas de estudio para poder ver las sombras, los cuadrados, la sombra en el sombrero. Todo esto lo debe haber hecho en 3 milésimas de segundo” (SL-Exposición, 2014). Es como si ambos trataran de entender la estética subyacente en el trabajo del fotógrafo sobre las series de Bolivia y Perú, ya que todo indica un patrón visible entre sus fotografías.

La fotografía “Matronas”, como la mayoría de las imágenes de este libro, representa la autoexploración de Larraín a través de la fotografía, una dualidad entre el espacio-tiempo y la luz que utiliza a los individuos como meros elementos dentro de una composición geométrica y no necesariamente en un sentido documental. Esta geometría fantasmagórica suele escapar al ojo común pero no al rápido obturador de la cámara.



Sergio Larraín: Bar “Los 7 Espejos”. Valparaíso, Chile. 196

En el caso de Salgado, su fotografía “Mali 1985” saca a relucir una sensación similar de extrañeza. Al respecto, la académica Parvati Nair relaciona este sentimiento con el *punctum* de Roland Barthes, en el sentido de que hay un elemento en esta fotografía que “atraviesa [su] corazón y [su] dolor” (2011, pág. 192). La fotografía es una de las muchas que Salgado produjo en sus viajes a África, particularmente de su serie “Sahel”, que ha sido conocida por retratar la hambruna y cómo los seres humanos se esfuerzan solo por vivir un día más. A pesar de particulares similitudes en la composición entre los varios foto-ensayos de Salgado, en la serie “Sahel” las personas parecen emular una búsqueda desesperada por escapar de su realidad, como esta mujer de la fotografía.

Esta es una fotografía en blanco y negro que ilustra a una mujer ciega que usa un chal tradicional que cubre su cabeza, parte de su rostro, y parte de la parte superior de su cuerpo. La mujer se ve estática, como si posara para el acto fotográfico. Si no supiéramos que es ciega, se

podría inferir fácilmente que está mirando directamente a la cámara; hacia nosotros. Su expresión parece perdida, como captada por casualidad por el fotógrafo; sin embargo, comunica nerviosismo y angustia. El sujeto en sí sobresale del fondo negro debido a la iluminación y el alto contraste, como si hubiese sido inmortalizado en algún estudio. Igualmente se acentúa su soledad al difuminar el contorno de la mujer con el fondo negro. Desde nuestro punto de vista etnocéntrico, ella parece distante, como alguien que nos intriga por su trágico exotismo, pero es imposible conocerla realmente. Como afirma Nair, “la mujer clava [su] mirada [en uno] y, sin embargo, sigue siendo esquiva” (2011, pág. 192). Así, lo que queda es solo contemplación.

Al igual que en la fotografía de Larraín, no hay ningún dato particular que nos lleve a una interpretación objetiva de la fotografía, ya que no hay un conocimiento real de su hambruna, ni siquiera del largo y duro camino que debió recorrer. Pero habita como una imagen remanente de un dolor crudo e inexplicable.

En este caso, una definición refinada de la tecnología en cuanto a la precisión de los lentes y la obturación de la luz puede ayudar a explicar esta sensación de extrañeza y este pensamiento dicotómico a propósito de la percepción de las imágenes de Salgado.

Además, es importante señalar que a principios del siglo XX estaba surgiendo en Estados Unidos una sensación de contenido violento y poco ético enmarcado en las “Guerras Culturales”, que ha destacado ciertos rasgos estéticos como indeseables (Levi Strauss, 2005). Por ejemplo, Ingrid Sischy menciona sobre la obra de Salgado que el “embellecimiento de la tragedia” solo refuerza nuestra pasividad frente a la experiencia de la tragedia. Sobre este asunto, Sischy sigue diciendo: “Salgado está demasiado ocupado con los aspectos compositivos de sus cuadros, y con encontrar la ‘gracia’ y la ‘belleza’ en la forma retorcida de sus sujetos de angustia (...) estetizar la tragedia es la manera más rápida de anestesiar los sentimientos de quienes lo están presenciando. La

belleza es un llamado a la admiración, no a la acción” (“Photographt: Good Intentions”, 1991, pág. 92).

Distintamente, el periodista uruguayo Eduardo Galeano promueve una postura diferente hacia la valoración de la obra de Salgado. Él comenta que “Salgado fotografía personas [y que] los fotógrafos casuales fotografían fantasmas (...) Salgado fotografía desde adentro, solidario. [Salgado] permaneció en el desierto del Sahel durante quince meses, y fue allí donde fotografió la hambruna” (1990, pág. 11). Galeano entiende de la obra de Salgado que hay un esfuerzo importante por ver a sus sujetos en lugar de solo mirarlos. El autor toma y reivindica la obra del brasileño y menciona su cámara fotográfica para establecer un punto de vista donde la tecnicidad de ésta, mezclada con el talante intimista de Salgado, permite revelar la luz de la vida humana y esa verdad incómoda bajo una “intensidad trágica [y] ternura triste” (Ibid).

Completamente diferente a la postura de Sischy, que califica a

Salgado de oportunista. Ella señala que “los temas de Salgado suelen ser tan intensos y se presentan con tanto peso, que es inevitable que se le haya atribuido ese peso a su trabajo” (“Photographt: Good Intentions”, 1991, pág. 93).

Ante estas reflexiones, Levi Strauss interviene acercándose a los planteamientos de Galeano y afirma que ese carácter perturbador de la obra de Salgado está directamente relacionado con la fractura de lo social, las heridas que sitúan al espectador al borde de una frontera ética (2005, pág. 7). Porque vemos lo que se nos permite ver. Esto significa, por un lado, la autorreflexión de alguna forma etnocéntrica del dolor; y por otro, las especificaciones técnicas de la obra de arte. Cuando ambos se conjugan es cuando se abre paso esta extrañeza de la que hablamos, aquella estetización de la tragedia que nos conduce a una remanencia cargada de lo que no está.

Si las refinadas imágenes de Salgado no dieran cuenta de tal definición, la exaltación sobre sus

tomas dramáticas no albergaría tal impacto. Porque es la traducción técnica de la luz y la información lo que ayuda a revelar el *punctum* de Barthes, esa apariencia *aurática* que nos llega como un remanente invisible de alguna realidad lejana.

Esta cualidad especial respecto del trabajo de iluminación y la dicotomía emocional se revela en el trabajo de ambos fotógrafos. Esto, a través de imágenes intrigantes que llevan la esencia de su exploración técnica y la revelación del aura que, para Walter Benjamin, es el deseo de las masas contemporáneas de acercar las cosas, espacial y humanamente (Benjamin, 2008, pág. 9), y que para Bresson es su *momento decisivo*.

4.CONCLUSIONES

El trabajo de los fotógrafos, por lo tanto, encarna esta fascinación política por la estetización de la realidad, utilizando la tecnología para explorar posibilidades en múltiples dimensiones, entendiendo a la fotografía como una forma de

contar historias visuales con una firma distintiva.

Esta disposición casi poética el mismo Larraín la evidencia en una carta de 1988 a su sobrino Sebastián Donoso, donde menciona que en aprender “a ajustar la apertura, cambiar el primer plano, la saturación, la velocidad, etc. [y] aprender a jugar con todas las posibilidades que ofrece tu cámara [entonces] te acercarás a la poesía” (Sire, 2013, pág. 380).

De esta forma, la tecnología permitió a fotógrafos como Larraín y Salgado, entre muchos otros, explorar una nueva realidad desde la autenticidad de un momento, más allá de la reproducción literal de hechos cotidianos hacia el infinito. Este desarrollo tecnológico y estético de la experiencia fotográfica, a lo largo del tiempo, puso en cuestionamiento las “antiguas jerarquías” de la documentación y el arte, como dice Liz Wells, traspasándose unas a otras sin permiso ni estructura, “capturando información más allá de la que preocupaba al fotógrafo” (2015,

pág. 17), pero permitiendo un arte expositivo en su fabricación.

Así, la singularidad de lo imprevisto, en cuanto al valor *aurático* de la fotografía, es proporcionada por una yuxtaposición entre expresión artística y medios tecnológicos; una firma distintiva que cada fotógrafo intenta de aprehender en su haber. No solamente en la revelación íntima de los sujetos, sino también como exposición personal ante el sujeto mismo, entregándonos, finalmente, tanto de ellos como fotógrafos, de su relación con el dispositivo técnico, como de su apreciación por el *otro*.

BIBLIOGRAFÍA

Baeza, P. (2001). *Por una Función Crítica de la Prensa*. Barcelona: Gustavo Gili.

Benjamin, W. (2008). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Londres: Penguin Books.

Berman, M. (1988). *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. New York: Penguin Books.

Bieger-Thielemann, M. (1997). *Museum Ludwig Colonia; La Fotografía del Siglo XX*. Austria: Taschen.

Dhaliwal, R. (29 de October de 1947). “Robert Capa: ‘The best picture I ever took’ - a picture from the past”.

Donzé, P.-Y. (2014). “Canon catching up with Germany: The mass production of «Japanese Leica» cameras (1933 until 1970)”.

Galeano, E. (1990). “Salgado, 17 Times”. En E. G. Ritchin, *Sebastião Salgado, An Uncertain Grace*. New York: Aperture.

Hoelscher, S. (2013). *Reading Magnum*. Austin: The University of Texas Press.

Jones, J. (18 de May de 2015). *The*

Guardian. Recuperado el 3 de August de 2022, de Sebastião Salgado: my adventures at the ends of the Earth: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/may/18/sebastiao-salgado-photo-london-photography>

Larraín, S. (2018). *El Rectángulo en la Mano*. Paris: Xavier Barral.

Leica-Camera. (s.f.). *Sebastião Salgado "Master Works" Exhibition at Leica Boston Gallery*. Recuperado el 4 de August de 2022, de <https://leica-camera.com/en-US/event/sebastiao-salgado-master-works-exhibition-leica-boston-gallery>

Leiva, G. (2012). *Sergio Larrain: Biografía / estética / fotografía*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Levi Strauss, D. (2005). *Between the Eyes*. New York: Aperture Foundation.

Miller, R. (1999). *Magnum: Fifty Years at the Front Line of History*. Londres: Pimlico.

Monzó, J. V. (1999). *Sergio Larraín*. Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern.

Moran, T. P. (2010). *Introduction to the History of Communication: Evolutions*

& Revolutions. New York: Peter Lang.

Nair, P. (2011). *A Different Light: The Photography of Sebastião Salgado*. Durham: Duke University Press.

Oden, L. (s.f.). "Alfred Stieglitz". Recuperado el 19 de August de 2020, de International Photography: <https://iphf.org/inductees/alfred-stieglitz/>

Popham, P. (22 de March de 2015). *How Leica transformed photography for ever: Celebrating 100 years of the famous camera*. Recuperado el 15 de October de 2019, de www.Independent.co.uk.

Ritchin, F. (s.f.). "Magnum History". Recuperado el 2 de August de 2022, de <https://www.magnumphotos.com/about-magnum/history/>

Ritchin, F. (2016). *Magnum Photobook*. Londres: Phaidon.

Sekula, A. (1978). "Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)". *The Massachusetts Review*, 859-883.

Sire, A. (2013). *Sergio Larrain: Vagabond Photographer*. Londres: Thames & Hudson.

Sischy, I. (9 de September de 1991). "Photograph: Good Intentions". *New Yorker*, págs. 89-95.

SL-Exposición. (15 de April de 2014). "Visita Guiada Sergio Larrain". Recuperado el 24 de August de 2020, de Exposicion Sergio Larrain: <https://www.youtube.com/watch?v=eFF-CNvodBo>

Sontag, S. (2004). *Regarding the Pain of Others*. London: Penguin Books. Obtenido de Monoskop: https://monoskop.org/images/a/a6/Sontag_Susan_2003_Regarding_the_Pain_of_Others.pdf

Violette, R. (s.f.). "Photojournalism". Recuperado el 2 de August de 2022, de TATE: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/photojournalism>

Voorhies, J. (October de 2004). "Alfred Stieglitz (1864-1946) and His Circle". Recuperado el 30 de October de 2020, de The Met: https://www.metmuseum.org/toah/hd/stgl/hd_stgl.htm

Wells, L. (2015). *Photography: A Critical Introduction*. Taylor & Francis Group. Recuperado el 16 de January de 2018.

JEAN PAUL BRANDT

PhD in text and Image Studies (SMLC) Universidad de Glasgow. Profesor Asociado Universidad Tecnológica Metropolitana, Facultad de Humanidades y Tecnologías de la Comunicación // Profesor Titular Universidad Federico Santamaría - Departamento de Estudios Humanísticos // Miembro de la Red Euro-Latinoamericana de Estudios en Cultura, Arte y Política (RED-ELECAP).