

**UN SEGUNDO MÁS Y LOS CACIQUES DESAPARECERÍAN. EL
FLASH POLÍTICO DE JULIÁN BARÓN**

**ONE MORE SECOND AND LORDS WOULD DISAPPEAR. THE
POLITICAL FLASH OF JULIÁN BARÓN**

Dra. Marta Martín Núñez,

Universitat Jaume I de Castellón, España
mnunez@uji.es

Dra. Shaila García Catalán,

Universitat Jaume I de Castellón, España
scatalan@uji.es

Resumen:

El flash automático se ha convertido en una técnica acomodaticia que tiene cierto efecto liberador: parece permitirle al fotógrafo relajar su servidumbre ante la luz natural mientras promete un instante congelado desligado de la duración. Es por eso por lo que el flash perturba para siempre la mirada fotográfica. Proclive a la sorpresa y retador de la oscuridad, es un dispositivo indiscreto que facilita el registro y a veces sorteja la temporalidad que exige la formulación estética en ese acto de registro de lo real. Contra este automatismo mental aparece el fotolibro *C.E.N.S.U.R.A.* de Julián Barón (2011) en el que utiliza el flash para arrojar luz en condiciones de oscuridad simbólica. El fotógrafo se sirve de la sobreexposición de la imagen para ironizar sobre la sobreexposición mediática de las figuras políticas y consigue deslumbrar tanto a los fotografiados como al espectador. Cada fotonazo nos distancia, desnaturaliza la imagen y nos advierte de la inercia visual. Sus fotografías podrían parecer imágenes *quemadas*, fotos para descartar. Pero antes de poder ignorarlas Barón ya nos ha despertado.

Palabras clave:

flash; sobreexposición; fotografía documental; fotolibro; corrupción; política.

Keywords:

Flash; Overexposure; Documentary Photography; Photobook; Politics.

Abstract:

The automatic flash has become a comfortable technique that has liberating effect: it seems to allow the photographer to relax with natural light while promising a frozen instant detached from the duration. It is for this reason that the flash disturbs forever the photographic gaze. Prone to surprise and challenger of darkness, it is an intrusive device that makes the registration of reality easier and sometimes avoids the temporality that the act of registration of the real demands. Against this mental automatism the photobook *C.E.N.S.U.R.A.*, by Julian Baron (2011) uses the flash to illuminate dark conditions displayed symbolically. Photographer uses the overexposure of the photo to satirize about media overexposure of political figures and blinding both the photographed and the viewer. Each flash sets distance, distorts the image and warns us of the visual inertia. His photographs may appear *burnt* images, photos to reject. But before we can ignore them Baron has already awakened us.

1. Introducción. Luz que C.E.N.S.U.R.A. la censura

La fotografía es una escritura de luz. Así lo reverbera su raíz etimológica. Pese a que la tecnología ha evolucionado constantemente desde el nacimiento del medio, la luz ha sido la constante que ha permitido fijar la imagen de un entorno real en un soporte (placa, negativo o CCD) a partir de unos procesos físicos y químicos, y ahora electrónicos. El flash nace por la necesidad de hacer fotografías en condiciones de poca luz, como una fuente de iluminación artificial potente coordinada con el tiempo de apertura del diafragma. Son los alemanes Paul Vierkotter —que patenta un sistema de lámparas-relámpago en 1925— y Ostermeir —que desarrolla una bombilla al magnesio en 1929— quienes abren la vía de lo que conocemos como la luz de flash (Souguez, 2009, p. 701). Hoy, todas las cámaras tienen su sistema flash integrado que, en modos automáticos, se dispara convenientemente en condiciones de falta de luz y las cámaras profesionales, incluso, cuentan con zapatas para acoplar flashes externos que permiten más potencia y opciones para regularlos. Esta incorporación y automatización del flash ha propiciado que tal recurso técnico se haya integrado en el ramillete de variables inconscientes que maneja el fotógrafo vernacular. El flash se ha convertido en una técnica acomodaticia porque tiene cierto efecto liberador, parece permitirle al fotógrafo relajar su servidumbre ante la luz natural e incluso suspende la molestia del tiempo. Promete un instante congelado a pesar de todo, un tiempo desligado de la duración y del movimiento. Es por eso por lo que el flash perturba para siempre la temporalidad de la mirada fotográfica. Proclive a la sorpresa y retador de la oscuridad, es un dispositivo indiscreto que privilegia ante todo la captación de lo visible. Estas facilidades para el registro, en muchas ocasiones han suspendido la paciencia y la temporalidad que exige la formulación estética en ese acto de registro de lo real. Ahora bien, la viveza de la mirada fotográfica (vernacular o *profesional*) no prende de la técnica ni siquiera del registro de lo real sino desde su reinvención, una reescritura que llega desde una temporalidad subjetiva.

En el fotolibro *C.E.N.S.U.R.A.* Julián Barón también utiliza el flash para arrojar luz en condiciones de oscuridad. Pero en este caso la oscuridad no es física, sino simbólica. Para el autor, la fotografía política actual es un potente medio de manipulación de la ciudadanía y, a través de su trabajo, busca deconstruir la imagen para desplegar las dobleces y las oscuridades de la imagen mediática de la política. Julián Barón (2011) declara sus intenciones en el libro de forma:

En ese gran circo que es la política, fotografía y censura se alían para manipular al pueblo a través del falso uso de la imagen como documento, utilizando a los grandes medios de comunicación para enmascarar de manera sutil pero constante aquellos aspectos que no responden a las pretensiones de los partidos, enturbiando y desfigurando la realidad.

Sin embargo, enfocando de manera diferente a la política y sus adalides, tratando de utilizar la cámara fotográfica en descomposición, se puede conseguir que la fotografía también censure a la censura para, así, negativo contra negativo, ofrecer algo positivo, unas nuevas perspectivas sobre los políticos y su estado superficial, revelando cómo el estado que tanto defienden se desvanece con sus acciones, con sus imágenes y con toda la parafernalia de la que se rodean en esa torre de marfil en la que creen vivir.

A simple vista, reúne más de 50 imágenes casi todas ellas sobreexpuestas —*quemadas*—, que bien podrían darse por fotos *malas* o *erradas*, desde el punto de vista técnico. Este recurso, no obstante, se emplea aquí como un gesto estético e ideológico al mismo tiempo que busca mostrar realidades ocultas en condiciones lumínicas normales. La presente investigación tiene como objetivos contextualizar y analizar la obra para entender cómo los deliberados procesos técnicamente erráticos significan, denuncian y censuran. Hablamos de luz que C.E.N.S.U.R.A. la censura.

2. Marco teórico. El color y el flash como estilemas autorales contemporáneos

Tradicionalmente, buena parte de la *fotografía de autor* se ha asociado a la fotografía en blanco y negro de carácter documental. Y la propia palabra *documentalismo*, como nos recordaba Margarita Ledo

“activa el estatus del referente, rehuye cualquier intención experimental y su connotación excesiva de dependencia de lo arbitrario; no se quiere vanguardia, en su sentido lato; exhibe ciertos anclajes con autores como Bill Brandt, Garry Winogrand o Robert Frank” (1998, p. 139).

Hasta hace sólo algunas décadas, era la única fotografía considerada *seria*, capaz de explorar y presentar temas trabajados con rigor y profundidad. William Eggleston comenzó a romper este prejuicio cuando introdujo por primera vez la fotografía en color en el museo con una exposición en el MoMA de Nueva York en 1976, de la mano de John Szarkowski, director del departamento de fotografía del museo. Hasta entonces, el color en la fotografía estaba asociado a la publicidad, que le confería un tono superficial, casi frívolo y excesivamente estético. Según la nota de prensa original emitida por el MoMA, que cita palabras del catálogo de la exposición firmado por Szarkowski, las fotografías de Eggleston se alejaban de sus predecesores cuyo trabajo en color era o bien poco consciente de la forma (“*formless*”) o bien demasiado bonito (“*too pretty*”). Las fotografías, en este caso, aunaban forma y contenido en un todo coherente: “these photographs work not as if color were a separate problem to be resolved in isolation, but 'rather as though the world itself existed in color, as though the blue and the sky were one thing” (MoMA, 1976, p.1). De esta forma, Szarkowski reivindicó la perfección de estas imágenes, que empleaban el color para registrar las experiencias con claridad, plenitud y elegancia:

In Szarkowski's estimation, these photographs are perfect: "irreducible surrogates for the experience they pretend to record, visual analogues for the quality of one life, collectively a paradigm of a private view, a view one would

have thought ineffable, described here with clarity, fullness and elegance"
(MoMA, 1976, p.2)



F1 y F2. William Eggleston. *Untitled*, n.d. y *Untitled*, 1973.

El importante paso dado por Eggleston, que en su momento recibió críticas durísimas, abrió el camino a una nueva generación de fotógrafos que comenzaron a utilizar el color ya sin pudor, como Nan Goldin o Martin Parr. Hoy por hoy, Martin Parr es uno de los fotógrafos más influyentes del panorama contemporáneo. Miembro de la prestigiosa agencia Magnum, su fotografía se aleja de los cánones clásicos de la *fotografía de autor* para nutrirse de prácticas vernaculares que beben de la fotografía *amateur* y del imaginario mediático: el uso del flash en pleno día, la preferencia por los colores ácidos y la omnipresencia de motivos próximos al *kitsch* son parte de su búsqueda de una forma artística accesible (Martin Parr, 2010, p.12). Entre sus influencias, no obstante, reconoce el peso de las fotografías de Eggleston, Joel Meyerowitz y Stephen Shore, incluso sobre la fotografía en color *amateur* que había inspirado a estos fotógrafos (Martin Parr, 2010, p.48). Su discurso se centra en satirizar la sociedad de consumo a través de los excesos del turismo con imágenes irónicas y un humor tremendamente sarcástico. Entre sus proyectos más destacados se encuentra *Small World* (1995), donde explora la diferencia existente entre la mitología de un lugar y su realidad (Martin Parr, 2010, p.81) y que contiene obras de referencia como *Leaning Tower* (F3), una fotografía metadiscursiva que ridiculiza la típica fotografía del turista de Pisa que utiliza el encuadre y la perspectiva para simular que está aguantando la torre. De esta forma, cobra sentido que los códigos

empleados sean los mismos que los de la fotografía vernacular o *amateur*: encuadres descuidados (aunque sólo en apariencia), colores vivos y uso indiscriminado del flash.



F3. Martin Parr. *Leaning Tower*, de *Small World*, 1995.

La influencia de Parr entre fotógrafos emergentes es muy notoria. Son varios los autores contemporáneos que se han fijado en este estilema y lo han llevado más allá, llegando a resultados más creativos e imaginativos. Así lo reconoce Sebastian Hau, director artístico de Le Bal —conocida como la mejor tienda de libros de fotografía europea entre coleccionistas y fotógrafos— cuando dice:

“many European photographers have tried to incorporate the strong use of flash that is characteristic of Martin Parr, but its not easy to succeed in creating your own style. I see a metaphor in some works, as if some Spanish photographers had learned to use it in a more rich and imaginative way than Parr himself” (Peces, 2014, p. 54).

Entre estos fotógrafos, podemos destacar a Ricardo Cases, uno de los fotógrafos emergentes que despertó la atención internacional con su trabajo *Paloma al aire* (2011) y que recientemente ha publicado en la prestigiosa editorial Mack *El porqué de las naranjas* (2014) (F4), donde emplea la naranja como hilo narrativo para entretejer una crisis personal con la crisis económica a través de imágenes absurdas e ilógicas de la costa valenciana, que ponen de manifiesto el colapso individual y colectivo. Su trabajo se

distingue formalmente por el uso del flash, que genera un alto contraste y una gran intensidad de color (Martín-Núñez, 2014, p.131) y potencia así un estilo directo y brillante acorde a la paleta mediterránea. El propio fotógrafo reconoce que

“colour is really important for me —its a synthesis of all my work. I use colour and light. I'm very happy with *Naranjas* because I used a Mediterranean palette. I opened the shutter one stop to let the light in, and I played with the color” (Pantall, 2014, p.70).



F4. Ricardo Cases. *El porqué de las naranjas*, 2014.

El color saturado y el uso del flash, aunque en principio son recursos que se alejan de la noción clásica de *fotografía de autor*, son rasgos que definen a autores contemporáneos como Martin Parr o Ricardo Cases. No obstante, el uso que se hace en ambos casos tiene más que ver con los códigos estéticos — que a su vez generan discursos ideológicos— que con una denuncia explícita, como es el caso del uso que hace Julián Barón. La sobreexposición como denuncia, como metáfora de ceguera, ya fue utilizada en *American Night* (1998-2002) (F5, F6, F7) por Paul Graham. En este trabajo, la sobreexposición no se consigue a través de un uso deliberado del flash, sino que accidentalmente en el proceso de revelado se sobreexpuso una imagen que dio pie a Graham a seguir explorando esta vía para representar la fractura social de América —inclusión versus exclusión, blanco versus negro, tener versus no tener—. A través de la contraposición de imágenes *quemadas*, donde apenas apreciamos a personas en situaciones

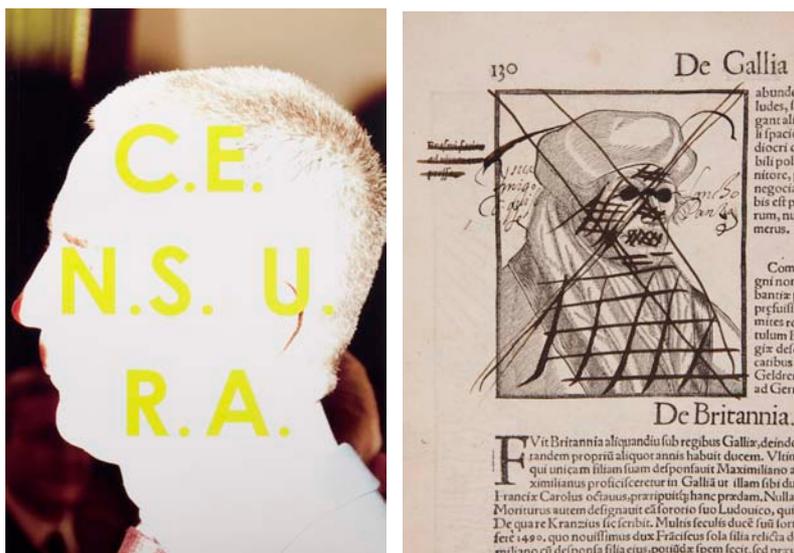
desfavorecidas, con imágenes brillantes y perfectas de casas de ensueño, e imágenes de tonos oscuros, el autor traza un discurso de denuncia a partir de la ceguera de la sociedad ante los problemas de exclusión social, deslumbrados por el patrimonio que denota un cierto estatus social como las casas o los coches.



F5, F6, F7. Paul Graham. *American Night*, 1998-2002.

Julián Barón, va más allá en la denuncia que realiza a través de la forma y el fondo fotográfico por el propio tema que trata: la censura. La tradición histórica nos enseña que la censura es una operación de recorte, una estrategia de ocultación y negación de saber para preservar el orden de las cosas, como vemos en *Deletrix* (2013) del irreverente Joan Fontcuberta. El trabajo presenta una colección de fotografías de textos sometidos a censura a lo largo de la Historia. El gesto estético del proyecto promueve sacar a la luz los procesos de opacidad del poder. La mirada del espectador contemporáneo no sólo atiende tanto a descifrar el texto tachado sino a reflexionar sobre esa mancha negra que sueña con el fin de la semiótica pero que, muy a su pesar, sigue siendo materia significativa y huella del goce del autoritarismo. La

censura que denuncia Barón es diferente a la que denuncia Fontcuberta. No es tanto la que se oculta a través de la negación de la imagen sino la que lo hace deslizándose ante nuestros ojos. Es por esto por lo que Barón busca combatir la censura política utilizando su mismo arma: la luz. Censura la censura con el artificial flash fotográfico. La luz de la imagen busca restar consistencia al imaginario político, la sobreexposición oscurece la imagen pública del político para mostrar que la sobreexposición de la imagen de los políticos no conlleva la transparencia del poder. No por casualidad, el fotógrafo llama *C.E.N.S.U.R.A.* a un libro que combate la censura (F8, F9). Por ello trocea la palabra, la obstaculiza, la sugiere desde un juego de siglas que en lugar de apuntar al desciframiento, al deletreo apunta a la ilegibilidad. La palabra se percibe como imagen y da pie a representar otra cosa.



F8, F9. Portada de *C.E.N.S.U.R.A.*, J. Barón, 2011 e imagen de *Deletrix*, J. Fontcuberta, 2014

3. Un tiempo para pensar: el análisis de la materialidad significativa como metodología

La vertiginosa producción de las imágenes en nuestros días propician una sensación de disponibilidad imaginaria del mundo. Cualquier evento es registrado por los asistentes desde cualquier punto de vista y el mero hecho de fotografiarlo parece colocarlo bajo nuestro dominio. Pero la captura

fotográfica no garantiza, *per se*, la captura simbólica, la comprensión de la escena. Es cierto que toda imagen despliega una determinada visión del mundo, pero no todas las imágenes incorporan la mirada de su autor. Por eso la iconosfera contemporánea no nos lleva directamente hacia una sociedad de conocimiento. Para ello se requiere la interpretación tanto de lo que se registra como de lo que se ve. La cascada de imágenes que nos rodean precisan de un tiempo de asimilación y de un tamizado crítico, al fin y al cabo, de una lectura. Y en este trayecto se sitúa el fotolibro *C.E.N.S.U.R.A.* de Julián Barón, que supone un intento de detener la voracidad visual de las rutinas informativas a través de un valiente pensamiento visual. En este punto, el análisis de su obra supone, asimismo, una descomposición analítica de su mirada para tratar de entender su gesto estético en el nudo de nuestra cultura visual. Esto lo haremos desde una óptica semiótica y una reivindicación de la imagen como texto en tanto que su función ostensiva emerge desde su materialidad significante. Siguiendo la metodología de la imagen fotográfica propuesta por Javier Marzal (2007, p. 171-3), partimos de la necesidad de entender el texto fotográfico como una práctica significante donde se maridan los detalles contextuales con los elementos morfológicos, compositivos y enunciativos. Este modelo parte de la consideración de la forma y el contenido como niveles que se encuentran profundamente imbricados y comprometidos. La materia imagen es, pues, el sustrato y el sustento de la enunciación, el lugar desde donde la voz aflora. A continuación, disponemos los resultados de nuestro análisis.

4. Exposición

4.1. La sensibilidad artística del sentir documental o cómo no engañarse a sí mismo

Las fotografías de Julián Barón complican las artificiosas y anticuadas fronteras entre la fotografía *documental* y la fotografía *creativa* sobre la que se interroga Gómez Isla (2006). El teórico sostiene que el *ligeramente*

desenfocado (el célebre *Slightly out of focus*) de los reportajes de guerra Robert Capa es un modo de servirse de la técnica para tomar distancia de la realidad registrada, tal y como lo eran las solarizaciones del vanguardista Man Ray. Esta proximidad en el gesto estético de géneros inicialmente tan distantes le hace preguntarse,

“¿qué clase de resorte es el que ha hecho saltar por los aires a la imagen fotoperiodística desde el lugar privilegiado que ocupaba, como fundadora de un nuevo orden estético en la sociedad de masas, para que después se haya visto paulatinamente apeada de las conductas estéticas contemporáneas en el ámbito creativo?” (Gómez Isla, 2006, p. 112).

Quizás nos ayude a ello revisar los avatares del documental audiovisual. Cuando la escisión entre ficción y documental obstaculizaron la madurez del arte cinematográfico, se produjo el denominado giro subjetivo en el documental contemporáneo y lo acercó al ensayo. Derribada la obsesión por una traducción pulcra de la ontología, al documental ya se le permite surgir de una exploración epistemológica subjetiva y de un sentimiento estético. Durante un tiempo se identificaron las formas fílmicas documentales a productos pretendidamente afines a la realidad que se conformaban con ostentar la etiqueta *documental* para excusar una dejadez estética, ética e intelectual. Se desoían aquellas palabras de John Grierson, uno de los padres del documental que en 1926 sentenció: “el documental no es más que el tratamiento creativo de la realidad” (en Sucari, 2012, p. 69). Ahora la forma documental ya no está necesariamente comprometida con el régimen denotativo, la representación realista o con el aspecto serio como único modo de aproximarse a lo real. Y es que como sentencia Josep Maria Català: “se crea lo que se crea o se haga lo que se haga, la nueva realidad hay que pensarla, gestionarla y conducirla desde la imaginación” (2012, p. 42).

Entonces, ¿para qué las etiquetas? ¿qué califica a una fotografía que se propone documental? ¿qué la diferencia de la artística? Català es contundente:

“El modo documental es [...] un lenguaje silencioso que aparece en los documentales y que les confiere, por encima de la veracidad de lo expuesto, un índice genérico. [...] [E]s, por lo tanto, una predisposición documentalista que colorea tanto la acción del autor como la recepción del público” (2012, p. 55).

En consonancia, Lizarazo nos reivindica aquella “sinceridad estética [...] que reclama del productor de imágenes ya no la transparencia para no engañar mostrando como referencial lo que es inventado o lo que ha sido trastornado, sino cómo *no engañarse a sí mismo* y ser capaz de comunicar el contenido propio” (Lizarazo, 2008. p. 13).

En este marco, la sinceridad estética de Julián Barón prende desde los fogonazos de luz que inundan sus imágenes. La suspensión de la visualidad en las fotografías inaugura ese distanciamiento con el que él quiere acercarse honestamente a la realidad. Sus fotografías fulgurantes atentan contra cualquier intención metonímica de la fotografía documental así como contra la voluntad informativa de la imagen fotoperiodística. Lo que parece un error técnico es una contundente reapropiación estética y metafórica de las imágenes públicas para indagar en la lógica de la política de nuestro tiempo.

4.2 La ceguera y el panóptico

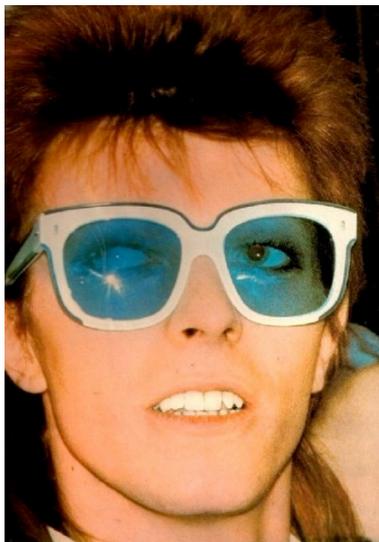
La obra de Barón no se deja contemplar. Cuando el lector-espectador está ante ella queda atrapado por su efecto de deslumbramiento. Nos ciega. De este modo, la enunciación fotográfica impone un distanciamiento que molesta a la visión pero aviva la mirada. La luz emerge como un ruido en la imagen que obstaculiza —cuando no impide— el reconocimiento de las figuras. Pero ese gesto de negación proclama cierto despertar. Emplaza, pues, un lectura ética e incomodada.

Destacamos de entre la colección la fotografía del flashazo a Carlos Fabra (F11), expresidente de la Diputación de Castellón (1995-2011) y figura influyente en el PP valenciano que fue condenado en noviembre de 2013 por diversos delitos contra la Hacienda Pública. La estampa parece estar tomada

en el momento lindante de una comparecencia pública. Se trata de un antes o un después de un acto oficial, ese momento de trasiego en el que el político se rodea de los colegas, se flanquea de asesores y sortea a los periodistas y las cámaras. *Nuestra* fotografía encuentra su protagonista, que destaca sobre un fondo desenfocado y sin profundidad. El flash quema los rostros pero deja las morfologías de los trajes. Aun así, el texto fotográfico se sabe exitoso. Ha logrado encuadrar casi frontalmente la figura del político y, sobre todo, ha privilegiado sus perpetuas gafas de sol, objeto lícito con el que acostumbra a resguardarse el personaje. El flash toca el cuerpo del político consiguiendo ir más allá de los límites físicos de la seguridad policial y convirtiendo la imagen pública en una estampa fantasmagórica. Incluso acerca al político a una suerte de prefiguración de una estrella de rock. Las gafas funcionan en la imagen como un rasgo metonímico, son la parte por el todo. Pero el éxito del disparo es mayor: la potencia lumínica del flash ha permitido atravesar sus lentes oscuros y mostrar lo que nunca enseña: el ojo que perdió cuando era niño, donde podría debilitarse su potencia. Posiblemente el *punctum* barthesiano de la fotografía, lo que nos punza y, casi cabrea, reside en ese blanco del ojo que, a pesar de dar señas de su ceguera, posibilita una mirada inquisidora. Es un ojo impedido y, a pesar de ello, es vigilante y panóptico.



F10. Carlos Fabra *C.E.N.S.U.R.A.*, J. Barón, 2011. F11. Rita Barberá, *C.E.N.S.U.R.A.*, J. Barón, 2011

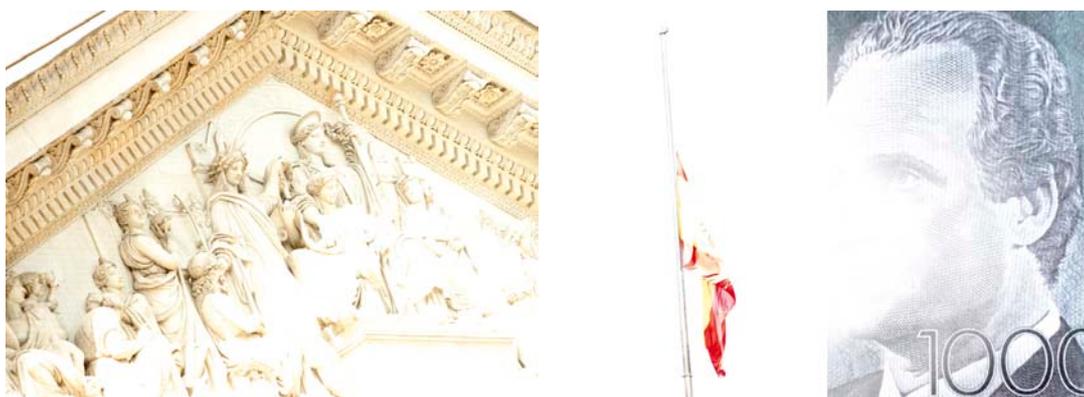


F12. David Bowie con gafas Emmanuelle Khanh

Otra imagen de la colección de similar formulación estética es la que captura a Rita Barberá, la alcaldesa de Valencia por el Partido Popular. La imagen es casi blanca, parece estar a punto de desaparecer. Pero lo que permanece, es la mirada desafiante de la alcaldesa, quien mira por encima de sus gafas de sol, en un gesto altivo y desde la zona superior de la fotografía mostrando así su control sobre el campo visual e incluso sobre el fuera de campo de la imagen (F11). Pero aquí el *punctum*, esa zona incómoda y oscura de la visualidad, no nos acecha desde la mirada que reina en la imagen sino que nos espera desde ese collar de perlas que viste al personaje y que califica simbólicamente su señorío. Ese collar vanidoso se dispone en la imagen como un objeto fetiche que, al mismo tiempo que vela el goce indecoroso del poder, muestra su perdurabilidad.

En ambas fotografías la potencia del flash se revela impotente frente a un poder resistente e impúdico que se impone perpetuo. No olvidemos que Rita Barberá ostenta su cargo desde 1991 y la familia Fabra estuvo al mando de la Diputación desde el s.XIX. Si la luz de *El Guernica* de Pablo Picasso (1937) reclama un alumbramiento de la razón contra la barbarie, el flash de Julián Barón se muestra desencantado de cualquier ejercicio ilustrado y por ello persiste en una estética del desvanecimiento de la imagen. Su trabajo con la luz artificial es consciente de que la razón no es suficiente para desalojar el

despotismo, más bien se topa con la impotencia de saberlo intocable. Pero la mirada enunciativa es incansable y el exceso de luz supone una apuesta por remover el imaginario del sentido común que aflora desde las imágenes concertadas.



F13. Alegoría de la Justicia, *C.E.N.S.U.R.A.*, J. Barón, 2011. F14. Bandera y billete.
C.E.N.S.U.R.A., J. Barón, 2011.

El fotógrafo también es muy consciente de que “la predilección por lo monumental y por la obediencia de las masas al héroe es común al arte fascista y al comunista, y refleja la idea de todos los regímenes totalitarios de que el arte tiene la función de inmortalizar a sus jefes y doctrinas” (Sontag, 2007, p. 101). Y por ello, no sólo se atreve con representaciones mediáticas sino con los símbolos de la política, la justicia, la economía y la unidad. Las sobreexposiciones también desgastan uno de los leones del Palacio de las Cortes del Congreso de los Diputados (F13), una personificación alegórica de la justicia, la bandera española a media asta o el rostro del rey Juan Carlos I en un billete de las antiguas pesetas (F14). Aun así, son símbolos que tienen la garantía de la continuidad institucional y su presencia parece destilar también una prefiguración panóptica, testigo inerte, pero testigo, del curso mundano de los días.

4.3 El circuito cerrado

C.E.N.S.U.R.A. estira tanto los límites de la visualidad que, en ocasiones, toma la apariencia de un negativo. Y como indica Aumont “el lenguaje lo dice

bien, el negativo niega; niego lo ordinario y su ordinariez” (2014, p. 100). Así, desafía el principio de atestigüamiento que requiere cualquier compromiso referencial y añade un efecto de extrañamiento que detiene la inercia que muchas veces nos acerca la mirada del fotoperiodismo. La política trata de enunciar de forma controlada para dominar, así, el imaginario colectivo que emerge de los media —por ello el presidente del Gobierno Mariano Rajoy rehuye el encuentro con los periodistas en tantas comparecencias—. Walter Benjamin nos decía en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* que “la historia no se descompone en relatos sino en imágenes” (1987, p. 64). Y hoy sigue advirtiéndonos Mitchell que “los valores de uso pueden mantenernos con vida y bien nutridos, pero es la plusvalía de las imágenes la que hace historia, crea revoluciones, migraciones y guerras” (Mitchell, 2014, p. 105).

Es por esto por lo que el flash de Julián es un flash político. Es una descarada marca textual que emplaza la enunciación fotográfica al llevar el componente técnico a su dimensión más narrativa y combativa. Su luz fría y distante busca desenmascarar el postín de la esfera pública y el sofisticado entramado comunicativo sobre el que la política se sustenta. El gesto fotográfico, rápido e intrépido, arranca imágenes políticas de su trayecto estudiado para declarar su teatralidad.

Esto ocurre especialmente en una fotografía en la que un telón rojo enmarca un grupo de fotógrafos acreditados —y, por tanto, autorizados, consentidos— mientras deja en fuera de campo a los políticos (F15). El telón de formas pomposas y cierto aspecto decadente conquista la parte superior de la imagen empequeñeciendo al colectivo profesional y remarcando el empobrecimiento de su tarea ante el artificio de la (re)presentación política. El telón marca la ficción mientras el flash disuelve a los fotógrafos y los funde como colectivo, relegados por el protocolo a ocupar un lugar, a tomar un mismo punto de vista, a ejercer su trabajo controlado. Esto es: censura sofisticada.



F15. Fotógrafos, *C.E.N.S.U.R.A.*, Julián Barón, 2011. F16. Laura y George Bush, Julián Barón, 2005.

Esta composición y cauce enunciativo traza lazos intertextuales con la instantánea de Christopher Anderson de 2005 que capta a George Bush y a su esposa en un acto electoral enmarcado por un trampantojo visual que anuncia la mentira del acto (F16). El flash, junto a la composición desequilibrada, también le sirve para restar finura a la escena. Además, como Julián Barón, el fotógrafo canadiense se permite incluir en el encuadre a los fotógrafos para ofrecernos una mirada distante. Antes de descolorear el elegante granate del vestido de Laura Bush, la iluminación artificial llega a los cabellos del conjunto de fotógrafos uniformados —quienes disparan sus cámaras con flash externo incorporado. Ambos fotógrafos descomponen la estética clásica de las escenas públicas incluyendo en la imagen la trastienda del entramado comunicativo. Pero, sobre todo, encuadrar a otros fotógrafos les permite distinguirse de ellos erigiéndose como fotógrafos que aguijoneados por una voluntad crítica consiguen desmarcarse de los corsés institucionales. En definitiva, en ambas estampas la enunciación destila una mirada infiltrada que se sirve de lo que en primera instancia parece un error técnico o una foto descartable para distanciarse del fotoperiodista correcto.



F17. Escenario, *C.E.N.S.U.R.A.*, Julián Barón, 2011.

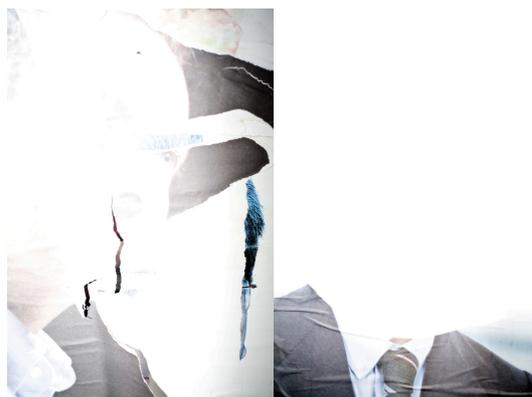
Otra fotografía de *C.E.N.S.U.R.A* en la que la articulación del punto de vista resulta fundamental para introducir un extrañamiento y deconstruir la comunicación visual política es una plano detalle de la tarima de un *meeting* del Partido Popular (F17). La composición se salva de la abstracción geométrica por los pies de un hombre trajeado en un momento después — como sugiere la botella de agua que queda como resto— del espectáculo político. Pero, sobre todo, si la abstracción y la neutralidad se dificultan es por ese azul celeste saturado que se ha instituido como símbolo cromático de la derecha popular. El color colma casi por completo la imagen sin poder desembarazarse de todas las connotaciones que arrastra.



F18. Debate sobre el Estado de la Nación, *C.E.N.S.U.R.A.*, Julián Barón, 2011. F19. Leire Pajín, *C.E.N.S.U.R.A.*, Julián Barón, 2011.

Esta estética del circuito cerrado se repite en otro plano detalle de un momento televisivo que retransmite en directo el Debate sobre el Estado de la Nación (F18). El flash hace patente la pantalla de la imagen que separa la

casta en mise en abîme e ignora el espacio del pueblo. En otras estampas los flashes chocan sobre pantallas, vallas u otras superficies desde donde gesticulan políticos socialistas como la exministra de Sanidad, Leire Pajín (F19) o Alfredo Pérez Rubalcaba, exsecretario general del PSOE (F20). El flashazo que en muchas imágenes domésticas se estampa en maderas o cristales remarcando la inexperiencia del fotógrafo vernacular aquí está pretendidamente lanzado para interponerse entre el ciudadano y el político. En las instantáneas se pone de relieve la materialidad del soporte o del medio potenciando las texturas que no disuelve el flash: polvo, rasgaduras y dobleces que dejan aflorar una suerte de presencia fantasmagórica que vacía de significación e interrumpe la comunicación. En otro lugar ya estudiamos esta búsqueda estética de zonas silenciosas de la visualidad y convenimos en que “el borrado como estrategia artística supone un efecto poético que busca revelar la artificialidad de toda imagen” (Sorolla, Martín y García Catalán, 2014, p. 493). En la obra de Julián Barón el ánimo enunciativo es claro: entorpecer cualquier idea de transparencia sobre los medios de comunicación y las representaciones políticas. El ruido estético cobra la dimensión simbólica del silencio.



F20. José Luis Rodríguez Zapatero. , *C.E.N.S.U.R.A.*, Julián Barón, 2011.

4.4. La autoedición del fotolibro como garantía

No es casualidad que ante la censura del circuito de medios que denuncia el trabajo, Barón haya apostado por la autoedición de un fotolibro. Para ello,

trabajó con Pablo Ortiz Monasterio en la conceptualización del libro, y con el diseñador Daniel Zomeño para la portada y contraportada. Los fotógrafos preocupados por la renovación del lenguaje fotográfico apuestan por el fotolibro como medio de expresión ya que les permite exponer su trabajo cuidando al detalle las condiciones de lectura a través del diseño y la maquetación, nunca arbitrarios. Ofrece la oportunidad al lector de una lectura profunda y una relectura infinita, un concepto contrario a la publicación en los medios de comunicación —prensa, revistas o medios digitales— en los que, por encima de cualquier otro criterio, predomina el de actualidad y en los que las imágenes caducan a un ritmo frenético. Frente al circuito expositivo —controlado por instituciones no siempre ajenas al poder político—, el fotolibro ofrece pausa, reposo e intimidad y se aleja del catálogo de la exposición, un “souvenir” en palabras de Horacio Fernández *et al*, (2014, p. 4) porque respira una identidad propia y es autónomo por sí mismo. El fotolibro como soporte se convierte así en “un medio de comunicación, un cartucho de información que activa la lectura, aumenta la experiencia y puede ser una obra de arte” (Fernández *et al.*, 2014, p. 12).



F21,F22. Yuxtaposición y trampantojos a través de los dípticos. *C.E.N.S.U.R.A.*, Julián Barón, 2011.

C.E.N.S.U.R.A. está impreso sobre un papel satinado brillante que aviva la sensación lumínica, muy distinto al austero y ordinario papel de periódico donde acostumbramos a ver a los políticos, o a los píxeles de la imagen electrónica, que pasan por la misma matriz todo tipo de contenidos. Con imágenes a sangre, sin dejar espacio para respirar, las páginas se componen a

base de dípticos (imágenes enfrentadas) que, por yuxtaposición alteran su sentido al dialogar con la de al lado (F21 y F22). A través de la fragmentación, suturamos el contenido, en un mecanismo similar al cinematográfico. Así, leemos a través de la puesta en página cómo la sombra del alto cargo se cierne sobre las instituciones ordinarias o creemos ver a políticos entre rejas, sutilmente engañados por un ingenuo trampantojo. Incluso se propicia la reunión entre dos oponentes políticos, como en aquella campaña publicitaria *Unhate* de la *filantrópica* marca United Colors of Benetton en la que la manipulación digital permitía imaginar encuentros amorosos entre dos líderes mundiales (F23,F24).



F23. Acercamiento de la oposición, *C.E.N.S.U.R.A.*, Julián Barón, 2011. F24. Campaña *Unhate*, *United Colors of Benetton*,. 2011.

El libro no sólo utiliza el díptico como recurso narrativo sino que, en ocasiones, despliega una única fotografía a doble página. En estos casos, la fotografía es violentamente seccionada en dos mitades, poniendo de relieve la violencia del corte. Destacan, en estos casos, aquellas imágenes que parten los rostros en dos mitades irreconciliables, en las que el efecto de extrañamiento se ve multiplicado (F25).



F.25. Rostros diseccionados. *C.E.N.S.U.R.A.*, Julián Barón, 2011.

En definitiva, *C.E.N.S.U.R.A* se enmarca dentro de una nueva generación de autores que han emergido en España y que ven en el fotolibro su principal medio de expresión. La capacidad de autoeditar, de romper las estructuras establecidas explica el auge del libro en España. Ahora es factible por la democratización de los medios: los autores mismos hacen los libros, conectan directamente con el público y prescinden de las estructuras burocráticas (Horacio Fernández *et al*, 2014, p. 53), mientras denuncian que las instituciones les han dado la espalda. Los trabajos como *C.E.N.S.U.R.A.*, pues, han sido creados al margen del sistema institucional y editorial, y frente a las barreras de producción y distribución que ello ha supuesto, han aprovechado la libertad de creación.

5. Conclusiones. Fogonazos premonitorios y cómo nos engañaron a todos

Vivimos un tiempo histórico en el que la comunicación política ha sustituido a la política, y cuanto más se sofisticaba más casos de corrupción afloran. El caso Blasco (2008), el caso Gürtel (2009), el caso Nóos-Urdangarín (2010), el caso de los ERE (2011), el caso Bárcenas (2013), el caso Pujol-Ferrusola (2014), el caso de las tarjetas opacas (2014) o el caso Púnica (2014) son sólo algunos ejemplos destapados en los últimos años. El trabajo de Julián Barón sigue siendo hoy radicalmente actual. Realizado antes de que muchos de estos casos saltasen a la esfera pública, tiene cierto aire premonitorio.



F26. Maletines y trajes. *C.E.N.S.U.R.A.*, Julián Barón, 2011.



F27. Cartera y ojo. *C.E.N.S.U.R.A.*, Julián Barón, 2011.

Y eso que la apariencia de las fotografías, la que nos llega en una primera impresión, casi antes de comenzar a leerlas, es la de fotografías para el deshecho o para el descarte. Pero este es el gesto estético desde donde el fotógrafo tiende su honestidad. Su flash es político, califica, coloca bajo sospecha y denuncia. Censura. No le interesa la neutralidad, posiblemente no crea en esta. Prefiere el orden de la expresión y de la intención. Apuesta por una enunciación combativa. Es en esta toma de postura donde yace su compromiso íntimo con la verdad. Barón se reapropia de la imagen mediática y pública para untarla con su imaginación. Su flash no llega desde un automatismo mental sino que incorpora la mirada crítica del fotógrafo para documentar esa realidad que no aflora en su dimensión visible. Se sirve

de la sobreexposición de la imagen para ironizar sobre la sobreexposición mediática de las figuras públicas políticas. Barón arroja la luz a los cuerpos de los políticos que se legitiman diariamente desde los *media* con una intención de deslumbrar tanto al sujeto fotografiado como al espectador. El distanciamiento visual que aflora permite expulsarnos para, desde lejos, enseñarnos lo que la inercia de las imágenes esconde o *deja pasar*. El flash dispara contra la transparencia de las imágenes para desnaturalizar la realidad registrada. En ese acto de querer ir más allá, de atentar sobre los límites de lo visible, y a punto de hacerla desaparecer *quemándola* por completo, Julián Barón niega la imagen por un exceso de visualidad para avivar la reflexión. El flash de Julián Barón nos despierta. Su flash, técnicamente *errado*, quema las imágenes y ciega físicamente al lector pero se emplea en su discurso para ver más allá y descubrir la ceguera real a la que los medios y la comunicación política someten al público a través de imágenes técnicamente perfectas. Con un recurso técnico consigue una plasticidad ideológica que otorga a su trabajo una enorme fuerza simbólica. En definitiva, las fotografías de *C.E.N.S.U.R.A.* son actuales pero no serán arrastradas por el remolino de la actualidad. No son imágenes ni para el periódico ni para el archivo, ni siquiera para la memoria. Como el mismo flash, son fogonazos molestos y fulgurantes que obligan a cerrar los ojos unos instantes, volverlos a abrir y volver a ordenar lo visible por nuestro más radical tamiz.

Referencias bibliográficas

- Aumont, J. (2014). *Materia de imágenes, redux*. Santander: Shangrila.
- Barón, Julián (2011). *C.E.N.S.U.R.A.* Autoedición de 1000 ejemplares. Distribución RM Verlag.
- Benjamin, W. (1987). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Català Domenech, Josep M. (2012). *El murmullo de las imágenes. Imaginación, documental y silencio*. Santander: Shangrila.
- Gómez Isla, J. (2006). Argumentaciones en torno a la creciente imposibilidad creativa o las limitaciones expresivas de la fotografía documental. *Pliegos de Yuste*. N° 4, 103-114.

- Gondra Aguirre, A. & López de Munain, G. (coord.) (2014). *Estudios de la imagen. Experiencia, percepción, sentido(s)*. Santander: Shangrila y Revista Sans Soleil.
- Fernández, H., Uriarte, J., De Middel, C., Gimeno, E. (2014). *Libro*. Barcelona: RM Verlag.
- Ledo, Margarita (1998). *Documentalismo fotográfico*. Madrid: Cátedra.
- Lizarazo, D. (2008). El dolor de la luz. Una ética de la realidad. En Peña de la, I. (coord). *Ética, poética y prosaica sobre fotografía documental*. pp. 11-21. Madrid: Siglo XXI.
- Marzal Felici, J. (2007). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.
- Martín-Núñez, M. (2014). *Ricardo Cases*. En Olivia María Rubio (dir.) *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*. Madrid: La Fábrica.
- MoMA (1976). *Color Photographs By William Eggleston at the Museum of Modern Art*. New York: Press Release.
- Parr, M. (2010). *Martin Parr por Martin Parr. Un diálogo con Quentin Bajac. Discusiones con un fotógrafo promiscuo*. Madrid: La Fábrica.
- Pantall, C. (2014). The Reason of Oranges. *British Journal of Photography*, 161 (7826), 68-77.
- Peces, J. (2014). The Spanish are coming! *British Journal of Photography*, 161 (7826), 49-67.
- Peña de la, I. (coord.) (2008). *Ética, poética y prosaica: ensayos sobre fotografía documental*, México: Siglo XXI Editores.
- Sontag, S. (2007). *Bajo el signo de Saturno*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Sorolla Romero, T., Martín Núñez, M. & García Catalán, S. (2014). Los lentes oscuros: persecuciones de la ausencia en el *media art*. *Icono 14*, volumen 12, pp. 475-495.
- Sougez, M. L. (coord.) (2009) [2007]. *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra.
- Sucari Jabbaz, J. (2012). *El documental expandido: pantalla y espacio*. Barcelona: UOC.

Cómo citar: Martín Núñez, M. y García Catalán, S. (2014). “Un segundo más y los caciques desaparecerían. El flash político de Julián Barón”. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 10, pp. 327-351. Disponible: [http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path\[\]=288](http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path[]=288)

El presente trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación “La crisis de lo real: la representación documental e informativa en el entorno de la crisis financiera global” (P1·1A2014-05), financiado por la Universitat Jaume I, a través de la convocatoria competitiva de proyectos de investigación de la UJI (evaluados en 2014 por la Agència per a la Qualitat del Sistema Universitari de Catalunya, AQU), para el periodo 2014-2017, bajo la dirección de Javier Marzal Felici.