

The Version of Record of this manuscript has been published and is available in *Bulletin of Spanish Studies*, February 2022.
DOI: <https://doi.org/10.1080/14753820.2021.2021681>

Reference:
Martín Núñez, M. (2022). Entre la narrativa, la poética y la cinética. La complejidad discursiva del fotolibro español contemporáneo. *Bulletin of Spanish Studies* <https://doi.org/10.1080/14753820.2021.2021681>

Entre la narración, la poética y la cinética: la complejidad discursiva en el fotolibro español contemporáneo*

MARTA MARTÍN-NÚÑEZ

Universitat Jaume I, Castelló de la Plana

Los libros que importan, los que permanecen, se revelan cuando los cerramos, se hacen presentes en su ausencia, en el recuerdo que dejan. Es entonces cuando crecen y configuran su verdadera significación, cobrando sentido a través de nosotros, cambiándonos tal vez para siempre.¹

Resulta paradójico que, en la era de la tecnología, la imagen digital y las interacciones en red, el formato libro, el más antiguo y analógico de los soportes comunicativos, haya renacido con fuerza y se esté consolidando como uno de los formatos de expresión de referencia en la fotografía

* Este artículo se realizó con el apoyo del proyecto 'Estrategias discursivas de disenso en las prácticas documentales españolas contemporáneas (DOESCO)' (código UJI-B2021-32) dirs. Javier Marzal Felici y Marta Martín Núñez, por el periodo 2022-2024 en la Universitat Jaume I. Nos gustaría agradecer la colaboración de Julián Barón en la inspiración, colaboración y comentarios críticos realizados a este trabajo.

¹ Gonzalo Golpe, Ricardo Báez & Alejandro Marote, *Curso Discurso* (Madrid: Cabeza de Chorlito, 2020), 188.

contemporánea. Aunque podemos rastrear sus orígenes como soporte casi hasta el nacimiento de la propia fotografía—el libro *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* de Anna Atkins de 1843 suele ser considerado como el primer fotolibro²—y ha sido ampliamente utilizado por los grandes fotógrafos del siglo XX para recoger y publicar su trabajo, es imposible indicar un momento exacto inaugural del concepto contemporáneo de fotolibro como obra autónoma.³ No obstante, algunos investigadores lo sitúan en torno al nuevo siglo y remarcan su herencia del fotolibro que emerge a finales de los años 20 del siglo XX como una forma de la modernidad.⁴ Hoy, el fotolibro contemporáneo navega entre lo narrativo, lo poético y lo cinético sin reivindicarse ni narración, ni poesía, ni imagen en movimiento, pero integrando, hibridando, asimilando y subvirtiéndolo con soltura los códigos de lo documental, lo artístico y lo secuencial, reinventando su lenguaje en cada pieza, generando así potentes discursos visuales. Fruto de la subjetividad inherente a sus aproximaciones, la libertad en los planteamientos, las hibridaciones en los lenguajes y las estructuras que despliega, el fotolibro se configura como un espacio de gran complejidad discursiva difícilmente clasificable, excepto por su forma física—el libro.

Como explica Gerry Badger, el fotolibro está fuertemente arraigado en la cultura del momento en el que es producido, y esto se hace especialmente evidente al reunir varios fotolibros de un mismo momento histórico o país.⁵ En esta línea, el contexto español durante la segunda década del nuevo milenio resulta especialmente interesante para estudiar el fotolibro porque manifiesta expresiones culturales marginales que se han visto obligadas a desarrollarse fuera de un sistema y una industria artística y cultural fuertemente azotada por la crisis económica de 2008. Y esta crisis, que después derivó en otras crisis *de país* más profundas, ha cristalizado tanto en la forma como en el contenido de los fotolibros.⁶ El fotolibro contemporáneo español, desde los márgenes del sistema cultural, emerge como un dispositivo artístico y, hasta cierto punto, experimental, que retrata y refleja la compleja realidad del momento abrazando la naturaleza ambigua de la imagen fotográfica y borrando los límites entre usos y concepciones de la fotografía tradicionalmente delimitados—como el de la fotografía

2 Maika Pollack, 'The Woman Who Made the World's First Photobook', *Aperture*, 11 de enero de 2019; disponible en <<https://aperture.org/editorial/anna-atkins/>> (acceso el 11 de noviembre de 2021).

3 José Luis Neves, 'What Is a Photobook?' *Source. The Photographic Review*, 88 (2016), 5–9.

4 Celia Vega Pérez, 'Transformaciones en la edición de fotolibros en España (2008–2018)', Tesis doctoral (Universidad Complutense de Madrid, 2020).

5 Gerry Badger, *The Pleasures of Good Photographs* (New York: Aperture, 2010), 221.

6 Marta Martín-Núñez, 'Retorcer lo real: discursos de la fotografía documental contemporánea', en *La crisis de lo real: representaciones de la crisis financiera de 2008 en el audiovisual contemporáneo*, ed. José Javier Marzal Felici, Antonio Loriguillo-López, Aarón Rodríguez Serrano, Teresa Sorolla-Romero (Valencia: Tirant Humanidades, 2018), 71–90.

documental, artística, o personal—para hibridar sus formas, sus materiales y sus procesos de trabajo y construir un discurso complejo, autoral, desde una enunciación subjetiva.

El fotolibro se emparenta así con otras formas contemporáneas también diversas, minoritarias, experimentales y marcadamente subjetivas que despliegan una enorme complejidad discursiva, como el ensayo audiovisual que, de forma paralela y dentro de un mismo contexto cultural en crisis, ha resurgido con fuerza en las primeras décadas del siglo XX.⁷ Por otra parte, la complejidad discursiva desplegada en el fotolibro se puede ubicar también en relación a un contexto artístico, cultural y comunicativo más amplio y hegemónico en el que son frecuentes las estructuras y retóricas que buscan deliberadamente la confusión y la desorientación espectral, que dificultan conscientemente las relaciones causales y la progresión coherente de los relatos, y que se entienden como contrarias a lo canónico, lineal o mimético como resultado de la fragmentación digital.⁸ Pese a que la complejidad narrativa no es un fenómeno contemporáneo—es heredera de las prácticas artísticas de vanguardia, la literatura o el cine experimental—, sí se ha convertido en un rasgo cada vez más frecuente e identificable en la cultura y el entretenimiento mediático contemporáneo.

En este artículo proponemos una aproximación al fotolibro español contemporáneo a partir de los rasgos de complejidad discursiva que hemos extraído del análisis de un corpus de 65 casos representativos de la segunda década del siglo XXI (2010–2020).⁹ Trabajar con un corpus tan extenso nos ha permitido dibujar un mapa de los aspectos que consideramos conforman la complejidad discursiva del fotolibro con múltiples matices. No obstante, por las limitaciones propias de un artículo académico, no hemos podido plasmar aquí el análisis desarrollado de cada caso, empleándose más a modo de ejemplificación de cada uno de los rasgos discursivos propuestos y desplegados. El artículo tampoco pretende abordar en toda su complejidad el *fenómeno fotolibro* que ha eclosionado en España durante este periodo, porque eso requeriría abordarlo desde una perspectiva más amplia que tuviese en cuenta aspectos vinculados a la producción, la edición y la autoedición y la difusión que no podemos desarrollar aquí, y que ya han sido abordados en otras investigaciones académicas.¹⁰ Por ello, nos centramos

7 Luis Deltell Escolar, 'Oficio en las tinieblas: el ensayo audiovisual en un país en crisis', en *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual*, ed. Norberto Mínguez-Arranz (Barcelona: Gedisa, 2019), 135–54.

8 Marie-Laure Ryan, 'Narrative as/and Complex Systems', en *Narrative Complexity: Cognition, Embodiment, Evolution*, ed. Marina Grishakova & Maria Poulaki (Lincoln, NE: Univ. of Nebraska Press, 2019), 29–55.

9 Este marco temporal y la especificidad de los casos seleccionados para su análisis hace que se hayan tenido que dejar fuera otros casos importantes para el fenómeno del fotolibro en España, como *Infinito* de David Jiménez (Madrid: Photovision, 2000), uno de los trabajos pioneros en el fotolibro español.

10 Véase Vega Pérez, *Transformaciones en la edición*.

únicamente en los aspectos formales y discursivos que hemos observado y que responden al contexto en el que emergen.

Aunque la diversidad de manifestaciones hace imposible una generalización, y creemos difícil encajar las propuestas en una taxonomía como la que propone Jörg M. Colberg,¹¹ creemos que el fotolibro como dispositivo encuentra espacios de complejidad a partir de la tensión entre *lo narrativo*—entendido en sentido amplio, a partir de estructuras causales que permiten crear un marco de sentido, un relato—*lo poético*—cuyos códigos se giran sobre sí mismos para generar estructuras inesperadas y sorprendentes con una lógica formal para producir significados ambiguos más próximos a lo emocional y lo sensorial—y lo *cinético*—que nos remite al estudio de los sistemas de movimiento y podemos entender como secuencial, en relación a otros discursos como el musical o el cinematográfico. Lo narrativo, lo poético y lo cinético pues, no actúan como categorías excluyentes, sino que nos sirven para pensar y articular algunos de los rasgos directamente vinculados con las formas y subversiones narrativas centradas en la potencia de la *secuencia* para, en un marco narrativo, generar relatos *elípticos*, o *montajes dialécticos* entre los distintos elementos del fotolibro (las imágenes, los textos, los silencios y su puesta en página); la función poética del lenguaje, capaz de generar *secuencias sinestésicas* a partir de los juegos formales que surgen de la *experimentación*, y donde muchos elementos son *ambiguos* o *autorreflexivos*; que se relacionan con lo cinético en la *secuenciación* y en la búsqueda de la *performatividad* del libro como objeto, y que habitualmente se enuncian desde la *subjetividad*. La Figura 1 pretende sistematizar y aclarar esta conceptualización mostrando cómo las diferentes perspectivas se interrelacionan.

11 Jörg M. Colberg, 'Towards a Photobook Taxonomy', *Conscientious. Photography Magazine*, 26 de febrero de 2018; disponible en <<https://cphmag.com/photobook-taxonomy/>> (acceso 1 de noviembre de 2021).



Figura 1
Rasgos de complejidad discursiva en el fotolibro y sus interrelaciones.
Elaboración propia.

Los proyectos fotográficos que han compuesto nuestro corpus y que nos interesan aquí toman las preocupaciones, los temas y las aproximaciones éticas del documentalismo social, pero lejos de visualidades propias de las formas clásicas o de la literalidad del fotoperiodismo, se articulan en discursos y formas de la imaginación para construir visualidades que se despliegan de forma secuencial para afrontar lo real y proponer miradas subversivas, creativas y complejas. Los podríamos entender como ‘fotolibros de protesta’ en términos de Badger, concebidos para atestiguar o denunciar una realidad.¹² Aunque dada la heterogeneidad de las propuestas y el amplio abanico de temáticas que abordan, y la forma en la que se han producido y han entrado en circulación, quizá sea más apropiado entenderlos en este contexto como *dispositivos de resistencia artística*. La gran mayoría son autoediciones, que han visto la luz fuera del sistema comercial e institucional, y que no emiten quejas vehementes, sino que ‘toman posición’ para oponerse y cuestionar las representaciones hegemónicas y sus formas.¹³ Esta expresión, empleada por Georges Didi-Huberman sobre la posición artística e intelectual de Bertolt Brecht, describe cómo es terriblemente difícil exponer claramente aquello a lo que uno mismo está directamente,

12 Gerry Badger, ‘Libros de propaganda versus libros de protesta’, en *Fenómeno fotolibro*, ed. Moritz Neumüller [catálogo de exposición] (Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) / Fundació Foto Colectania, RM Editores, 2017), 1–16.

13 Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición: el ojo de la historia, 1*, trad. Inés Bértolo Fernández (Madrid: Antonio Machado Libros, 2013 [1ª ed. en francés 2009]).

vitalmente, expuesto. Ante las constricciones ligadas a su situación, pero confrontado a las exigencias intelectuales, éticas y políticas, lo que no se puede decir o demostrar también se debe mostrar, aunque sea renunciando al valor discursivo, deductivo o demostrativo de la *exposición* para desplegar más libremente su valor icónico, tabular y mostrativo.

Podríamos entender estos fotolibros españoles contemporáneos como herederos de los surgidos de la efervescencia cultural de los años 1960 y 1970, que empleaban técnicas inspiradas en los fotomontajes de John Heartfield,¹⁴ y producían fotografías técnicamente malas que reflejaban el caos que fraguó una cierta estética de la fotografía de protesta, como indica Gerry Badger.¹⁵ Sin embargo, su resistencia, su toma de posición, es más sutil y se despliega estableciendo un complejo entramado de relaciones entre las imágenes y los demás elementos del libro, que resultan en un extrañamiento y distanciamiento crítico que permite generar espacios de pensamiento y de reflexión. Recordemos que, para Roland Barthes, la escritura política está encargada de unir con un solo trazo la realidad de los actos y la idealidad de los fines.¹⁶ Así, la complejidad resulta esencial para la resistencia.

El fotolibro ha comenzado a despertar el interés de la academia recientemente,¹⁷ especialmente a partir de la revisión de Martin Parr y Gerry Badger sobre la historia del fotolibro.¹⁸ En España existe un incipiente conjunto de investigaciones, entre las que destaca el trabajo pionero de Horacio Fernández sobre fotografía pública y el fotolibro español entre 1905 y 1977,¹⁹ la atención que le dedica Carmelo Vega en su manual de fotografía española²⁰ o la investigación sobre las transformaciones del fotolibro español contemporáneo de Celia Vega Pérez,²¹ así como investigaciones más

14 John Heartfield empleaba la violencia del corte en el fotomontaje para forzar la fotografía a revelar la realidad a la que estaba ligada fotoquímicamente, pero que él creía que no conseguía representar. Sin embargo, más allá de su sentimiento ambivalente hacia el medio, Heartfield inauguró un modo de hacer de la fotografía una obra multisensorial desplegada en el tiempo, cuyo resultado está íntimamente relacionado al espectáculo cinematográfico y sus capacidades de sorprender a nivel visual y auditivo, que hacen de sus fotomontajes una 'imagen agitada'. Véase Andrés Mario Zervigón, *John Heartfield and the Agitated Image: Photography, Persuasion, and the Rise of Avant-Garde Photomontage* (Chicago: The Univ. of Chicago Press, 2012), 6.

15 Badger, 'Libros de propaganda versus libros de protesta', 7.

16 Roland Barthes, *El grado cero de la escritura y otros ensayos*, trad. Nicolás Rosa & Patricia Wilson (Buenos Aires: Siglo XXI, 2011 [1ª ed. en francés 1951]).

17 Elizabeth Shannon, 'The Rise of the Photobook in the Twenty-First Century', *St Andrews Journal of Art History and Museum Studies*, 14 (2010), 55–62.

18 Martin Parr & Gerry Badger, *The Photobook: A History*, 3 vols (London: Phaidon, 2004–2014).

19 Véanse Horacio Fernández, *Fotografía pública* (Madrid: Aldeasa, 1999); y *Fotos & libros: España 1905–1977*, ed. Horacio Fernández [catálogo de exposición] (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Acción Cultural Española/Barcelona: RM, 2014).

20 Carmelo Vega de la Rosa, *Fotografía en España (1839–2015): historia, tendencias, estéticas* (Madrid: Cátedra, 2017), 682.

21 Vega Pérez, *Transformaciones en la edición*.

concretas sobre estudios de caso y temáticas específicas.²² Sin duda, ha sido gracias a la dedicación y éxito de colectivos fotográficos como Blank Paper²³ que, gracias a su escuela y los múltiples *spinoffs* surgidos a su alrededor, han impulsado el formato fotolibro en España animando así formas de investigación y divulgación, como exposiciones,²⁴ festivales, ferias y eventos,²⁵ que dan cuenta de la efervescencia del fenómeno.

En su conferencia *Lingüística y poética*, Roman Jakobson realiza, según Francisco Abad, ‘estructuralismo fenomenológico’, pues para referirse a la función poética como propiedad de los textos artísticos se precisa ante todo una vivencia singular e intencional de lo inmanente de los mismos y, en segundo lugar, su reducción hasta lo específico, hasta lo unitario o esencial.²⁶ Tomando como referencia esta idea, es decir, a partir de la experiencia de lectura y disección de los propios fotolibros, nos aproximaremos a su análisis desde su construcción como objeto físico, desde los elementos expresivos que lo integran, su puesta en página y secuenciación y la articulación de la voz enunciativa, poniéndolos en relación con el entorno contextual en el que surgen. Realizamos así una adaptación propia de la metodología de Marzal Felici para el análisis de la imagen fotográfica única al análisis del fotolibro

22 Véanse Juan Gil Segovia, ‘El fotolibro en España en los comienzos del siglo XXI: de la amenaza digital a la apreciación generalizada’, *Fonseca, Journal of Communication*, 19 (2019), 69–86; Javier Ortiz-Echagüe Trujillano & Araceli Rodríguez Mateos, ‘Auge y crisis del “sueño europeo”: una breve historia en fotolibros’, *Fotocinema: Revista científica de cine y fotografía*, 21 (2020), 29–57; o los de la propia autora: Marta Martín-Núñez & Shaila García-Catalán, ‘Un segundo más y los caciques desaparecerían: el flash político de Julián Barón’, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 10 (2015), 327–51; Marta Martín-Núñez, ‘Retorcer lo real: discursos de la fotografía documental contemporánea’, y Marta Martín-Núñez, ‘Escribir con luz la mirada: expresiones y metadiscursos de la fotografía-documento en el contexto contemporáneo español’, *Área abierta*, 20:2 (2020), 251–67.

23 El colectivo Blank Paper y la escuela (activa entre 2006 y 2017) ha sido un revulsivo en el panorama de la fotografía española, que ha apostado por el fotolibro como dispositivo fotográfico y por la creación de una comunidad colaborativa. En 2017, el festival Les Rencontres de la Photographie d’Arles les dedica una exposición colectiva del 3 julio a 24 septiembre, comisariada por Joan Fontcuberta y Sonia Berger, *Blank Paper: Histoires du présent immédiat*.

24 Son especialmente destacables las exposiciones del Reina Sofía *Libros que son fotos, fotos que son libros* (17 de diciembre de 2013–septiembre de 2014) y *Fotos & libros. España 1905–1977* (28 de mayo de 2014–5 de enero de 2015), ambas comisariadas por Horacio Fernández; *Fotolibros: aquí y ahora* (Barcelona, 13 de mayo–30 de julio de 2014), comisariada por Irene Mendoza en la Fundación Foto Colectania; *Hacer de las tripas tripis: una selección del fotolibro español entre 2000 y 2015* comisariada por Javier Pérez Iglesias (Oporto, 13–18 de abril de 2015); o *Fenómeno Fotolibro* (18 de marzo–25 de junio de 2017) coordinada por Moritz Neumüller, en la Fundación Foto Colectania con el CCCB.

25 Algunas de las ferias más importantes son Fiebre Photobook (Madrid), Libros Mutantes Madrid Art Book Fair (Madrid), la sección dedicada al fotolibro del festival PHotoESPAÑA (Madrid), Art Photo BCN (Barcelona), que se juntan con otras propuestas emergentes como Recreo Valencia Art Book Fair (Valencia), o ViPhoto (Vitoria), y eventos como bookjockeys, photobookclubs etc.

26 Roman Jakobson, *Lingüística y poética*, estudio preliminar de Francisco Abad, trad. Ana María Gutiérrez Cabello (Madrid: Cátedra, 1985 [1ª ed. en inglés, 1960]), 14.

y la fotografía secuenciada, que complementamos con aproximaciones a la narratología y el discurso de Mieke Bal, André Gaudreault y François Jost, y Seymour Chatman, y a la poética y el texto estético de Jakobson; Umberto Eco y Gilles Deleuze.²⁷ Nos aproximamos al fotolibro, pues, como texto artístico,²⁸ como modo de producción de la invención, en la que entran en tensión el reconocimiento de experiencias anteriores con formas donde la relación no sigue un código establecido, y es la obra la que lo instituye, donde lo todavía *no dicho* va envuelto de lo *ya dicho*. La complejidad del fotolibro resulta así de la relación entre expresión y contenido, donde la funcionalidad de *resistencia*, está íntimamente ligada a las decisiones estéticas y discursivas, cuando no son, incluso, su propia razón de ser.

1 Subvertir la imagen hegemónica: experimentación, reapropiación, intervención y *pobreza*

La experimentación con la propia materia es intrínseca al acto de creación artística. Eco nos recuerda que en los textos con función estética, los propios artistas afirman que ‘lo que desean es explorar las leyes de la materia que usan, las vetas de la madera, los grumos de color, el moho del hierro, las vibraciones de los *clusters* sonoros y buscar en ellos formas, relaciones, nuevas configuraciones visuales o auditivas’, que aumentan la complejidad y lleva a la invención de un nuevo nivel de expresión.²⁹ Esta experimentación es también un gesto autorreferencial, solo que en muchos de los fotolibros que hemos analizado, el interés no está solo en la investigación sobre la propia materia, sino en las relaciones que la materia establece con la realidad social. Así, actuando sobre la materia, se actúa, metafóricamente, sobre esa realidad. Se trata del gesto más evidente de la estética de ‘protesta’ que heredan algunos proyectos fotográficos en los que la imagen *se rompe*, literalmente, como se ha roto la sociedad que representa, para cuestionar las visualidades hegemónicas y con ellas, sus representaciones. Los procesos de trabajo, centrados en la experimentación, se integran en la propia obra haciendo del proceso, producto.

El desbordamiento de los límites formales más íntimos y matéricos de la imagen—la luz, la forma, la distancia, el foco, el ruido, la textura—, la

27 Véanse las obras siguientes: Javier Marzal Felici, *Cómo se lee una fotografía: interpretaciones de la mirada* (Madrid: Cátedra, 2007); Mieke Bal, *Teoría de la narrativa (una introducción a la Narratología)*, trad. Javier Franco (Madrid: Cátedra, 1990 [1ª ed. en inglés 1985]); André Gaudreault & François Jost, *El relato cinematográfico: cine y narratología*, trad. Núria Pujol (Madrid: Paidós, 1995 [1ª ed. en francés 1990]); Seymour Chatman, *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*, trad. María Jesús Fernández Prieto (Madrid: Taurus Humanidades, 1990 [1ª ed. en inglés 1980]); Jakobson, *Lingüística y poética*, estudio preliminar de Abad, trad. Gutiérrez Cabello; Umberto Eco, *Tratado de semiótica general* (Barcelona: Lumen, 2000 [1ª ed. 1971]); y Gilles Deleuze, *Proust y los signos*, trad. Francisco Monge (Barcelona: Anagrama, 1972 [1ª ed. en francés 1964]).

28 Eco, *Tratado de semiótica general*, 358–66.

29 Eco, *Tratado de semiótica general*, 346.

agresión directa a la imagen, o la generación de imágenes ‘pobres’³⁰ cuestionan directamente el estatuto de la ‘lens-based photography’ y la fotografía pura, para cuestionar el régimen político, económico y social que se levanta sobre ella. En las obras que nos interesan aquí, se entorpece la visión a nivel formal para aclarar la mirada y cuestionar los procesos fotográficos hegemónicos considerados correctos y legitimados socialmente para la obtención de imágenes técnicamente perfectas. Se trata de un modo de poner en valor el *error* como elemento signifiante,³¹ y generar visualidades inesperadas, sorprendidas, para activar sentidos, punzar conciencias y así provocar lecturas contrahegemónicas.

Esta es la principal estrategia discursiva que despliega *C.E.N.S.U.R.A.* de Julián Barón (2011), donde la luz del flash quema hasta borrar la imagen para revelar la corrupción política y el circo mediático que la soporta; o Mario Zamora, en *To the Moon and Back* (2015), que ahoga la distancia mínima para que un motivo deje de ser figurativamente reconocible mientras abre otro espacio de reconocimiento—el del espacio exterior—al retratar el poder coercitivo ejercido por las fuerzas de seguridad durante las manifestaciones ocurridas en España entre 2012 y 2014; y también *XX XY* (2014), donde Fosi Vegue articula una mirada hacia la prostitución, que revela a golpe de ISO, donde el ruido, en lugar de entorpecer, actúa como una forma de visualidad, con una enorme *sensibilidad* para mostrar una cuestión que permanece invisible en la sociedad—todavía sin una propuesta política exenta de complejidad.³² Nos recuerda Barthes a propósito de la forma literaria que, cuando la transparencia comienza a enturbiarse, la forma desarrolla un poder: fascina, desarraiga, encanta, tiene peso. Se siente como un lenguaje consistente, profundo y lleno de secretos, dado a la vez como sueño y como amenaza.³³ Estas imágenes liminales, experimentales, abren las grietas de la transparencia de las imágenes hegemónicas y revelan el malestar encubierto en la perfección técnica (Figura 2).

30 Hito Steyerl, *Los condenados de la pantalla*, con prólogo de Franco Berardi, trad. Marcelo Expósito (Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2014 [1ª ed. en inglés 2012]).

31 Clément Chéroux, *Breve historia del error fotográfico*, trad. Andrea Garrido (México D.F.: Ediciones Vé, 2009 [1ª ed. en francés 2003]).

32 Véanse Julián Barón, *C.E.N.S.U.R.A.* (s.l.: autoeditado / Distribución: Editorial RM Verlag, 2011) Para más información sobre el fenómeno de autoedición en el mundo de photobooks, véase Marta Martín-Núñez & Shaila García Catalán, ‘Un segundo más y los caciques desaparecerían. El flash político de Julián Barón’, *Fotocinema*, 10 (2014), 327–51 (p. 345); disponible en <<https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/5989/5494>>, (acceso el 16 de diciembre de 2021).; Mario Zamora, *To the Moon and Back* (Paris: RVB, 2015); y Fosi Vegue, *XX XY* (Madrid: Dalpine, 2014).

33 Barthes, *El grado cero de la escritura*, trad. Rosa & Wilson, 11.



Figura 2

Julián Barón, C.E.N.S.U.R.A. (s.l.: autoeditado / Distribución: Editorial RM Verlag, 2011). Reproducido con permiso del autor.

Otro proceso habitual es tomar directamente esas imágenes hegemónicas del poder en un gesto de reapropiación, y experimentar sobre ellas, interviniéndolas. Se actúa así sobre la superficie de la imagen, especialmente sobre la textura, sobre su calidad, frecuentemente, recurriendo al (ab)uso del píxel. Lo vemos especialmente en los retratos, que hacen de la intervención sobre el rostro, a partir de la experimentación sobre su (in)visibilidad, una metonimia (Figura 3). Tanto *You Haven't Seen Their Faces* (Daniel Mayrit, 2015) como *State of Matter, Matter of State* (Mario Zamora, 2021) intervienen retratos apropiados de directivos de empresas y personas que ostentan el poder económico para hacer visible su poder en la sombra, mientras inscriben su discurso sobre la superficie imagen.³⁴ Daniel Mayrit lo hace trabajando la calidad y la textura para hacer de una imagen hegemónica una imagen *pobre*, propia de una cámara de seguridad y, a través de ella visibilizar y criminalizar ese poder económico en la sombra al que señala como responsable de la crisis económica. Mario Zamora, por otra parte, en un fotolibro que toma la forma de un catálogo corporativo intervenido por imágenes de naturaleza, agradece los retratos de los altos directivos de las empresas más contaminantes del planeta con los elementos naturales—el agua, el aire, la tierra y el fuego. Sus rostros son erosionados por los mismos elementos que sus compañías explotan o contaminan, en una búsqueda de una justicia poética imposible (Figura 3).

³⁴ Véanse Daniel Mayrit, *You Haven't Seen Their Faces* (Madrid: Riot, 2015); y Mario Zamora, *State of Matter, Matter of State* (Cádiz: Kursala/Castellón: Universitat Jaume I, 2021).



Figura 3.

Mario Zamora, *State of Matter, Matter of State* (Cádiz: Kursala/Castellón: Universitat Jaume I, 2021). Reproducido con permiso del autor.

En *Tauromaquia* (2014), Julián Barón no recurre al retrato, pero sí a la imagen del poder, en concreto, a imágenes de las exhibiciones que la policía organiza en plazas de toros para públicos escolares, que recogen el fervor de las actuaciones de control social y autoritarismo.³⁵ Barón se reapropia de ellas, toma pantallazos y después las manipula a través de la fotocopia, donde la imagen múltiple o la trepidación añade una textura que cuestiona la propia idea de *control*. En cambio, el polémico *Presos políticos en la España contemporánea* de Santiago Sierra (2017)³⁶ no se centra en la imagen del poder, sino en las imágenes de los rostros de presos por la Ley Mordaza.³⁷ Los retratos son intervenidos pixelándolos, como una metáfora que *amordaza* a los retratados. Sus rasgos físicos se desdibujan y añaden una preocupante capa que, además de *empobrecer* la imagen, actúa como un velo, borrando las diferencias y homogeneizando los diferentes retratos. Una metáfora de la *homogeneización* que proponen los límites de la libertad de expresión que marca la ley. El trabajo, publicado inicialmente como un fotolibro en 2017, adquirió relevancia pública cuando la galerista Helga de Alvear seleccionó algunas de las imágenes para exponerlas en la feria Arco 2018 y tuvo que retirarlas a petición de la feria, un acto de censura que generó una mayor atención. Como señalan Isabel Arquero Blanco, Luis Deltell Escolar y Emilio Carlos García Fernández, a propósito de estos trabajos, la reapropiación de las imágenes como forma de activismo ‘supone

³⁵ Véase Julián Barón, *Tauromaquia* (s.l.: autoeditado, 2014).

³⁶ Santiago Sierra, *Presos políticos en la España contemporánea* (Madrid: El garaje ediciones, 2017).

³⁷ La llamada Ley Mordaza está formada por tres normas jurídicas: la Ley de Protección de la Seguridad Ciudadana, la reforma del Código Penal y la Ley Antiyihadista. Estas tres normas entraron en vigor el 1 de julio de 2015 y han estado rodeadas de una gran polémica, especialmente por los límites que imponen a la libertad de expresión.

una remirada para mostrar lo que no se quiere ver’, que indaga en los relatos oficiales y ‘utilizan la imagen reconstruida como algo que hiere los discursos ajenos para revelar la estructura de los mismos y así evidenciar los procesos de manipulación’.³⁸

Las capturas de pantalla, fuente de imágenes pobres por excelencia, son instantáneas de lo que ocurre en nuestras pantallas, y del mundo que conocemos a través de ellas. El *pantallazo* emerge como *otra* forma de fotografiar que nos permite acceder al mundo a través de las visualidades que emergen en los mundos virtuales. La mirada-mapa de *Nación Rotonda* (Miguel Álvarez, Esteban García y Rafael y Guillermo Trapiello, 2014), desgravita la perspectiva para ofrecer otro modo de ver los *urbanicidios* cometidos durante la burbuja inmobiliaria en un trabajo que, a partir de capturas de Google Maps, muestra otra mirada sobre el territorio (Figura 4).³⁹ Descontextualizadas, desligadas de su horizonte natural y recontextualizadas junto a otras imágenes similares, se resignifican para denunciar la transformación del territorio durante los años previos a la crisis económica. Por otra parte, el trabajo de Roc Herms, *Postcards from Home*, emplea el pantallazo para retratar un mundo virtual que solo existe en la pantalla, pero donde las relaciones sociales que se generan van más allá de esa virtualidad espacial.⁴⁰ El fotolibro traslada al mundo analógico lo virtual, permite entrar en *otras* realidades a través de *otro* tipo de imágenes.



Figura 4.

Miguel Álvarez, Esteban García & Rafael & Guillermo Trapiello, *Nación Rotonda* (Madrid: Phree, 2014). Reproducido con permiso del autor.

38 Isabel Arquero Blanco, Luis Deltell Escolar & Emilio Carlos García Fernández, ‘La imagen hiere: tres modelos de activismo durante la crisis en España’, en *Algo que ver: 8 ensayos sobre la imagen fotográfica y cinematográfica*, ed. Isabel Arquero Blanco (Madrid: Fragua, 2019), 37–51 (p. 49).

39 Miguel Álvarez, Esteban García & Rafael & Guillermo Trapiello, *Nación Rotonda* (Madrid: Phree, 2014).

40 Roc Herms, *Postcards from Home* (Barcelona: Terranova, 2015).

Las formas de experimentación de la imagen citadas agreden y violentan la idea de una fotografía pura y técnicamente perfecta. Las imágenes experimentales, intervenidas, pobres, o *empobrecidas* se emplean para abrir grietas en las imágenes hegemónicas y, con ellas, en los relatos hegemónicos. Así, los fotolibros *toman posición*. Se rebelan contra un tipo de representación que sostiene a los poderes con su transparencia y perfección técnica, mientras inscriben sus procesos de creación en ellos. Unos procesos que, al mismo tiempo, se revelan como sintomáticos de esas mismas crisis que retratan, que no *exponen* (explican, elucidan) pero *muestran*, y nos permiten mirar con distancia y re-pensar las imágenes desde otros posicionamientos.

2 Fantasmagorías: silencios y elipsis

Si entendemos la fotografía como la presencia de una ausencia, siguiendo la idea baziniana de que solo en la fotografía gozamos de la ausencia del hombre,⁴¹ el fotolibro, a través de la narrativa elíptica, se propone como *un relato de ausencias*.⁴² Ausencias que florecen entre las presencias, las imágenes estructuradas en la secuencia. Frente a la fotografía única, en el fotolibro el golpe expresivo fotográfico por excelencia, el de la acción congelada, queda diluido generando imágenes ‘silenciosas’.⁴³ *Silenciosas* porque son imágenes de no-lugares y no-tiempos que, por sí mismas, pueden no tener un gran valor expresivo o narrativo y que solo adquieren sentido en una secuencia donde multiplican su valor al generar *otras imágenes silenciosas*. Son las imágenes de *lo no dicho*, los espacios y tiempos imaginarios elididos que se generan entre ellas y que son tan importantes—o más—como los representados. En las continuidades y las discontinuidades, lo que queda *entre* las imágenes es tan interesante como lo que ocurre *en* ellas. El fuera de campo y las elipsis se convierten en esos espacios silentes en los que se invita al lector a completar los huecos, dándoles sentido a partir de su experiencia. Para John Berger y Jean Mohr, ‘contar una historia [...] implica precisamente un acuerdo sobre las discontinuidades que permite al oyente “entrar en la narración” y formar parte de su sujeto pensante’.⁴⁴ Silencios y elipsis se transforman así en fantasmagorías, imágenes mentales a través de las cuales se articula una suerte de narrativa que, en los casos más extremos, invocan ‘una forma de esquizofrenia’, según Badger.⁴⁵ Aunque algunos autores han señalado estos relatos como antinarrativos o como un

41 André Bazin, *¿Qué es el cine?* (Madrid: Rialp, 2008 [1ª ed. en francés, 1958]), 28.

42 Gerry Badger, ‘It’s narrative, but not as we know it ...: Sequencing the Photobook’. *The PhotoBook Review*, 003 (2012), 3.

43 Josep M. Català Domènech, *El murmullo de las imágenes: imaginación, documental y silencio* (Santander: Shangrila, 2012), 11.

44 John Berger & Jean Mohr, *Otra manera de contar*, trad. Coro Acarreta (Barcelona: Gustavo Gili, 2013 [1ª ed. en inglés 1982]), 286.

45 Badger, *The Pleasures of Good Photographs*, 228.

‘sabotaje narrativo’,⁴⁶ Badger señala que ‘incluso lo no-narrativo implica narración’.⁴⁷ Son precisamente estas narrativas complejas, las que son más inciertas, menos predecibles y son más radicales en el concepto, tanto formalmente como políticamente porque al renunciar a lo familiar y al reconocimiento de los relatos clásicos permiten abordar la complejidad estructural de algunas realidades de por sí obtusas. La sugestión y evocación emerge como una de las múltiples formas que toma la narrativa en la secuencia del fotolibro.

Silencios y elipsis abren espacios a las fantasmagorías de aquello que no es, que no está, bien porque está silenciado o es invisible. *Flowers for Franco*, de Toni Amengual, emplea la secuencia para fotografiar el silencio de aquello que no vemos y que nos han ocultado.⁴⁸ Su retrato del Valle de los Caídos, el mausoleo de Franco durante más de cuarenta años, solo se construye en las elipsis, en las ausencias que quedan entre las fotografías. El paisaje tétrico que dibuja el libro se construye por la acumulación: es la suma de una imagen, con la siguiente y la siguiente lo que permite comprender la pervivencia de un lugar así cuarenta años después de la instauración de la democracia (Figura 5). Las fantasmagorías emergen así *entre* las imágenes mientras se vislumbran en las transparencias del propio papel. Por otra parte, *Fuerzas y cuerpos* es un trabajo de Paula Artés que aborda la *invisibilidad* de la Guardia Civil en Cataluña.⁴⁹ La fotógrafa, a través de la *mostración* de los espacios de operaciones y trabajo vacíos, *silenciosos*, reflexiona sobre un modo invisible de ejercer el poder. Las imágenes son asépticas y frías y el contraste de lo ausente con los objetos y espacios fotografiados sugieren la fuerza del control invisible ejercido.



Figura 5.

46 Vega Pérez, *Transformaciones en la edición*, 60.

47 Badger, *The Pleasures of Good Photographs*, 228.

48 Toni Amengual, *Flowers for Franco*, (s.l.: autoeditado, 2018).

49 Paula Artés, *Fuerzas y cuerpos* (s.l.: autoeditado, 2019).

Toni Amengual, *Flowers for Franco*, (s.l.: autoeditado, 2018).
Reproducido con permiso del autor.

Los modos en los que las secuencias son capaces de hacer visible lo invisible, de hacer presente lo ausente a partir de sus silencios, genera una ambigüedad manifiesta que se crea, precisamente, en *lo que no está* representado, pero que emerge en los lindes del mismo texto. El fotolibro, pues, implica una lectura imaginativa capaz de construir visualidades que superan la literalidad de la imagen fotográfica.

3 La secuencia cinética: sinestesia, ritmos y abstracciones

Más allá de las cualidades evocadoras de las elipsis y los silencios, que emergen entre las imágenes, las páginas del fotolibro disponen, como la cinta cinematográfica, una línea de tiempo secuencial en la que se genera una tensión cinética. Las ideas de la cineasta de vanguardia Germaine Dulac pueden servirnos como punto de partida, pues explora el montaje como un instrumento poético con el que superar el relato. En su escrito 'L'Essence du cinéma—l'idée visuelle', de 1925,⁵⁰ defiende el cine del futuro como un arte de las sensaciones donde la verdad de la *cinematografía* se producirá a través de la sinfonía visual a partir de la pura oposición, encadenamiento y sucesión de las líneas.⁵¹ Algunos fotolibros construyen su *narrativa* a partir, precisamente, de las relaciones y patrones secuenciales de continuidad y progresión que, como si fuesen fotogramas, trazan entre ellas. Sin embargo, aquí no se trata tanto de alcanzar la construcción de un relato transparente e invisibilizar el corte a través de un mecanismo de sutura, como hace el montaje clásico fílmico, o como hace Chris Marker en los relatos fotosecuenciales⁵² sino de generar relaciones entre las imágenes a partir de la diferencia y la repetición para generar ritmos, alcanzar relaciones sinestésicas, y desfigurar lo figurativo para crear experiencias más cercanas a lo sensorial que, en última instancia, devienen en contrarrelatos y contranarrativas.

En *Los últimos días vistos del rey* (2014), Julián Barón juega con esta tensión cinética deconstruyendo el flujo televisivo de la ceremonia de coronación del rey Felipe VI.⁵³ Las fotografías son, literalmente, fotogramas

50 Germaine Dulac, 'L'Essence du cinéma—l'idée visuelle', *Les Cahiers du Mois*, 16–17 (1925).

51 Vicente Sánchez-Biosca, *El montaje cinematográfico: teoría y análisis* (Barcelona: Ediciones Paidós, 1996), 73.

52 Javier Marzal Felici, 'Cine y fotografía. La poética del punctum en El muelle de Chris Marker (La Jetée, 1962)'. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 12 (2011), 54-63, disponible en
<<http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=75&path%5B%5D=60>> (acceso el 12 de noviembre de 2021).

53 Julián Barón, *Los últimos días vistos del rey* (s.l.: autoeditado, 2014).

que descomponen la narrativa oficial en una secuencia de ritmos enfatizando, precisamente, el carácter construido, posado, y artificioso de la ceremonia—y de la monarquía. Su trabajo, ideado a partir del trabajo publicado anteriormente con motivo de la muerte de Franco y la coronación del rey Juan Carlos I publicados por el Ministerio de Información y Turismo en 1975, emplean las posibilidades de la secuencia para lanzar una mirada analítica. El libro, diseñado por Eloi Gimeno, ofrece secuencias en las que, por ejemplo, se representa gráficamente el ritmo ascendente y descendente de un aplauso, solo a través de la composición de las imágenes en la página (Figura 6). Esta articulación secuencial de las imágenes posibilita ritmos que, en última instancia, permiten establecer estructuras y relaciones causales más complejas, que hacen emerger un contrarrelato. Por otra parte, *Ustedes los vivos*, de David Hornillos, emplea la secuencia cinética para generar un relato sobre lo que queda más allá de la propia imagen individual.⁵⁴ Su trabajo recoge una serie de fotografías realizadas en un terreno adyacente a la estación de Chamartín en Madrid, que alguna vez pudo haber sido un cementerio, y emplea la franja del horizonte y los colores que separa—el azul del cielo contra el marrón de la tierra—para articular una mirada sobre el tiempo y el deambular de la existencia de los sujetos frágiles que avanza como la arena en un reloj de arena. Cada imagen, como un *frame*, solo se entiende en ese lugar por el dibujo que emerge de la secuencia, haciendo subir y bajar el nivel de arena.

De un modo más sutil, más poético, *Hellsinki*, fotolibro del propio Eloi Gimeno, hace un retrato demoledor de la sociedad finlandesa, donde la soledad y el alcoholismo son los protagonistas de una mirada que se introduce poco a poco en la sociedad nórdica, que queda representada en un trayecto que va del blanco al negro mientras el tamaño que ocupan las imágenes en el espacio de la página crece hasta ocuparla por completo.⁵⁵ Del mismo modo, *To the Moon and Back*, de Zamora, emplea el cromatismo progresivo a lo largo de las páginas para representar un viaje metafórico de ida y vuelta al espacio exterior, mientras el espacio físico se asfixia por la represión. La secuencia, pues, adquiere un valor cinético porque muchas de las fotografías, como en una cinta filmica, sólo tiene valor en la lógica formal y la cadena causal del conjunto. Por ello, el fotolibro exige al mismo tiempo una distancia y una abstracción en la lectura de las imágenes, pues solo adquieren sentido una vez la obra ha sido leída en su conjunto.

54 David Hornillos, *Ustedes los vivos* (Madrid: Dalpine, 2018).

55 Eloi Gimeno, *Hellsinki* (s.l.: autoeditado, 2010).



Figura 6.

Julián Barón, *Los últimos días vistos del rey* (s.l.: autoeditado, 2014).
Reproducido con permiso del autor.

En algunos trabajos, en los que prima la abstracción de las formas, la secuencia cinética se intensifica, y son los elementos puramente visuales—líneas, manchas negras, blancas, colores, texturas—los que, al crear los ritmos, marcan las direcciones de lectura y activan los sentidos, mientras emerge una melodía rítmica que acerca la mirada a la escucha. El diseñador Eloi Gimeno lo explica así: ‘tiempo + espacio = ritmo / Al jugar con intervalos de lleno-vacío / disposición y tamaño / el libro empieza a sonar / se transforma en música’.⁵⁶ Como en una partitura musical, florece una emoción sensorial a través de la musicalidad de las formas. Lo vemos en *A* (Alejandro Marote, 2015)⁵⁷ un estudio del hombre, su relación con lo urbano y su retorno a la naturaleza a partir de la descomposición visual, sus relaciones y sus interconexiones, donde la línea adquiere protagonismo por su posibilidad de construcción, y de prisión. También Olmo González, en su proyecto *Control* (2015)⁵⁸ se centra en la ruptura de las formas a través de un recorrido de lo figurativo a lo abstracto para realizar una investigación visual sobre el potencial emancipador de la imagen no documental unida a la secuenciación y la estructura en trípticos. Y *RED*, de Mati Martí (2018) juega en el límite,⁵⁹ al convertir el espacio ya abandonado del F1 Valencia Street Circuit en el que se corrió el Gran Premio de Europa, en un espacio gráfico, de líneas y

56 Horacio Fernández, Eloi Gimeno, Jon Uriarte & Cristina de Middel, *LIBRO: un ensayo acerca del libro de fotografía y de su momento actual en España* (Barcelona: Fundación Foto Colectania, 2014), 34.

57 Alejandro Marote, *A* (Barcelona: RM Verlag, 2015).

58 Olmo González, *Control* (S.l.: Autoeditado, 2015).

59 Mati Martí, *RED* (València: Bizco Books, 2018).

colores, bajo una clara influencia de la geometría abstracta, para transformar una conexión política en una conexión plástica a través de la documentación de una intervención artística efímera (Figura 7). Recorremos a través de las páginas los kilómetros que los coches recorrían por este espacio público y ahora han reconquistado los vecinos.



Figura 7. Mati Martí, *RED* (València: Bizco Books, 2018).
Reproducido con permiso de la autora.

En estas propuestas, donde lo figurativo pierde presencia y la fotografía linda con lo abstracto, emerge la potencia de las formas de la imagen, y se despliegan en un territorio de (re)conocimientos que, al invitarnos a dejarnos llevar y a experimentar las imágenes en secuencia desde lo más sensorial, nos muestran otra aproximación, otra forma de conocer lo real.

4 El montaje dialéctico como generador de dislocaciones y disonancias

Si el montaje puede partir del fragmento (la foto única) para buscar la continuidad formal y narrativa, lo que también nos interesa en el fotolibro no son solo los montajes que buscan la invisibilidad de la sutura, sino aquellos que muestran las marcas de las costuras. El potencial político del montaje dialéctico, como el que practicaba Bertolt Brecht en su *Diario de trabajo (Arbeitsjournal)* (1938–1955), a partir de gestos como el recorte, el encuadre, la interrupción o el suspense, o en *El ABC de la guerra (Kriegsfibel)* (1955) a partir de las relaciones entre imagen y epigrama, permiten al espectador tomar una posición crítica.⁶⁰ El efecto de *distanciamiento*, el

60 Véanse Bertolt Brecht, *Diario de trabajo, 1938–1955*, ed. Werner Hecht, trad. Nérida Mendilaharsu de Machain, 3 vols (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1977–1979 [1ª ed. en alemán 1973]); y Bertolt Brecht, *El ABC de la guerra*, trad. Vicente Romano García (Madrid: Ediciones del Caracol, 2004 [1ª ed. en alemán 1955]).

Verfremdungseffekt que Brecht practicó en la forma de teatro épico, y que Viktor Sklovski había bautizado como *ostranenie*,⁶¹ traducido como *extrañamiento*, emerge también en el fotolibro. Se trata de arrancar el objeto de su contexto habitual y colocarlo en otro inesperado, lo que devuelve al conjunto una percepción de los hechos como ‘visión’ y no como ‘reconocimiento’, lo que genera un efecto de violencia y un carácter centrífugo que aleja la lectura transparente del texto.⁶²

Como señala Didi-Huberman, este montaje de la complejidad, este *distanciamiento* supone ‘aguzar la mirada’, ‘hacer de la imagen una cuestión de conocimiento, y no de ilusión’, en definitiva, ‘mostrar mostrando que se muestra y disociando así—para demostrar mejor su naturaleza compleja y dialéctica—lo que se muestra’.⁶³ El *distanciamiento*, pues, lleva al *extrañamiento*, que permite una mirada analítica y crítica. En este proceso, la sorpresa es fundamental, porque permite quitar lo evidente, lo conocido y hacer nacer el asombro y la curiosidad. El montaje crea intervalos en la unidad—rupturas, contrastes, dispersiones—, nuevas relaciones entre el orden de la realidad que desarticula nuestra percepción habitual de las relaciones entre las cosas, volviendo insólito lo banal y asombroso lo cotidiano. El montaje, pues, *pone en crisis*. Y en el fotolibro, el montaje como distanciamiento y extrañamiento, aflora en torno a la imagen, el díptico, las relaciones entre páginas y las relaciones con los textos, como choque y atracción, como disrupción y caos, para avivar las lecturas críticas.

El fotomontaje y el *collage* de las vanguardias de los años 20 del siglo XX retorna en el fotolibro contemporáneo enfatizando también una reflexión metadiscursiva sobre las propias imágenes y sus discursos que van más allá de los choques y el efectismo visual que generan. John Berger señalaba en 1969 su poder disruptivo, pues las imágenes siguen manteniendo su familiar aspecto fotográfico pero, al romperse las continuidades naturales, transmiten un mensaje inesperado, nos hacemos conscientes de la arbitrariedad del mensaje que transmiten normalmente. El fotomontaje revela, pues ‘el disfraz ideológico’ y la forma en la que las apariencias nos engañan.⁶⁴ Así, los fotomontajes de *Jaque* (Pablo Gil Rituerto, 2017)⁶⁵ emplean imágenes fotoperiodísticas para generar rupturas y asociaciones que despiertan otras lecturas de la actualidad política, además de dar una segunda vida a estas imágenes rescatándolas de su vida efímera y

61 Viktor Sklovski, *Cine y lenguaje*, trad. Joaquín Jordá (Barcelona: Anagrama, 1971), 16.

62 Sánchez-Biosca, *El montaje cinematográfico*, 89.

63 Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, trad. Bértolo Fernández, 76–78.

64 John Berger, ‘Los usos políticos del fotomontaje’, en John Berger, *Para entender la fotografía*, ed., con intro., de Geoff Dyer, trad. Pilar Vázquez (Barcelona: Gustavo Gili, 2015 [1ª ed. en inglés 2013]), 37–44 (pp. 41–42).

65 Pablo Gil Rituerto, *Jaque* (s.l.: autoeditado, 2017), más información disponible en <<https://pablogil.info/Jaque>> (acceso 9 de diciembre de 2021).

hegemónica. En cambio, Noelia Pérez, emplea el *collage* en *La memòria és un mirall trencat* (2012)⁶⁶ como una forma de ‘romper los espejismos’ en los que se ha basado la construcción social y política del país, como analiza Isabel Cadenas Cañón.⁶⁷ Yuxtapone imágenes de archivo, con imágenes propias y textos, donde conviven diferentes tiempos y espacios, que después *vacía*, recortando, extrayendo en ellas algunos de los rostros, en un ejercicio de interrogación del modo en el que la memoria oficial y la memoria personal se relacionan y se relatan. El formato libro también hace que el *collage* se pueda dar entre páginas, a partir de troqueles—recortes—que dejan visibles partes de otras páginas y donde el choque se produce en movimiento, al pasar las páginas. Es la técnica que emplea Ricardo Cases en *Estudio elemental de Levante* para hacer de la colisión entre los símbolos de la costa levantina—las bandas de música, las palmeras, y el insecto que las ataca, el picudo rojo—la sinfonía disonante que ha llevado a una crisis sistémica a la región (Figura 8).⁶⁸

Pero también el montaje emerge de forma silenciosa cuando desaparecen las costuras rígidas entre las imágenes que chocan, y que surgen a partir de los procesos digitales. Miguel Ángel Tornero explora en *The Random Series: berliner trato, romananzo & madrileño trip* la creación de un mundo propio a partir de la mezcla confusa entre imágenes.⁶⁹ Las costuras, que en los trabajos anteriores quedaban a la vista, se diluyen aquí para crear un espacio híbrido entre imágenes de la vida cotidiana y la imaginación, donde se genera un juego entre el reconocimiento de lo familiar y el extrañamiento de lo imposible. El *collage* se ejecuta desde procesos digitales dejados al azar, y la obra se convierte en un dispositivo siniestro donde la vida en las capitales europeas se convierte en algo indistinguible, inhabitable y confuso. Kriebel argumenta que es en las inconsistencias cognitivas de un fotomontaje digital perfectamente amalgamado donde reside hoy el potencial de intervención crítica, pues el ilusionismo que genera la falsa cognición también permite intervenir el paisaje mediático de forma subversiva.⁷⁰ Por otra parte, Julián Barón emplea el *collage* como resultado de sobreexposiciones en un trabajo sobre la memoria histórica en *El laberinto mágico* (2019).⁷¹ A través de diferentes capas, conecta imágenes que resuenan al pasado con otras que señalan el presente para reflexionar sobre la forma en la que se ha contado

66 Noelia Pérez, *La memòria és un mirall trencat* (s.l.: autoeditado, 2012), disponible en <https://issuu.com/liaperez/docs/versio_final_issuu_o_trip_a_separat_la_memoria_es_u> (acceso 9 de diciembre de 2021).

67 Isabel Cadenas Cañón, *Poética de la ausencia: formas subversivas de la memoria en la cultura visual contemporánea* (Madrid: Cátedra, 2019), 224.

68 Ricardo Cases, *Estudio elemental de Levante* (Madrid: Dalpine, 2020).

69 Miguel Ángel Tornero, *The Random Series: berliner trato, romananzo & madrileño trip* (Barcelona: RM Verlag, 2017).

70 Sabine T. Kriebel, ‘Sparks of Discomfiture: On the Promise of Photomontage (or Back to Suture)’. *History of Photography*, 43:2 (2019), 221–26.

71 Julián Barón, *El laberinto mágico* (Segorbe: Fundación Max Aub, 2019).

y se recuerda la Guerra Civil. Las imágenes, tomadas en recreaciones históricas, hacen emerger visualidades inesperadas que conectan pasado y presente, como lo hace la memoria. El formato libro permite que la exposición múltiple, como dispositivo que conecta mundos diferentes se pueda dar también entre las páginas, a partir de transparencias. Esta es la principal estrategia discursiva detrás de Javier Roca en *In Game* (2018).⁷² El fotógrafo, en un intento de comprender el poder de atracción que los mundos de los videojuegos tienen en los adolescentes, nos confronta con el choque entre los mundos virtuales que proponen con las reacciones de los rostros reales, borrando por momentos los límites entre ambos mundos.



Figura 8.

Ricardo Cases, *Estudio elemental de Levante* (Madrid: Dalpine, 2020).
Reproducido con permiso de Ricardo Cases y Dalpine.

No obstante, es en el díptico, en la doble página enfrentada, donde el montaje despliega su gran potencia en el fotolibro. Más allá de la narrativa que encierra una imagen única, y la que se desprende del *collage* y las exposiciones múltiples, creemos que el díptico y su potencia de choque a través del interior del lomo es la unidad mínima de la narrativa fotográfica. El díptico encierra la paradoja entre lo narrativo—la relación causal entre dos imágenes, aunque sea en las elipsis que genera—y lo dialéctico—el choque, la dislocación, la disonancia—, que ocurre a nivel formal y de contenido. Las complejas relaciones que emergen del choque entre imágenes nos remite al montaje de atracciones de Sergei Eisenstein,⁷³ en el que la

⁷² Javier Roca, *In Game* (s.l.: autoeditado, 2018); disponible en <<https://www.javierrocafotografia.com/photobook>> (acceso 9 de diciembre).

⁷³ Sergei Eisenstein, *El sentido del cine*, trad. Norah Lacoste (Buenos Aires: Siglo XXI, 1974 [1ª ed. en inglés 1942]), 169.

colisión supera la idea de argumento para construir un discurso revolucionario:

La Atracción (en nuestro diagnóstico del teatro), es todo momento agresivo en él, es decir, todo elemento que despierta en el espectador aquellos sentidos o aquella psicología que influencia sus sensaciones, todo elemento que pueda ser comprobado y matemáticamente calculado para producir ciertos choques emotivos en un orden adecuado dentro del conjunto.

Y, según lo describen Berger y Mohr, en la secuencia fotográfica, 'la energía de esta atracción podría tomar la forma de un contraste, una equivalencia, un conflicto, una recurrencia. En cada caso, el corte se vuelve elocuente y funciona como la bisagra de una metáfora'.⁷⁴ Estos choques y continuidades, que en el cine son unidireccionales—al fin y al cabo, la cinta siempre avanza hacia adelante—resultan aún más complejos sobre las páginas de un libro, donde las dos fotografías que conforman un díptico quedan enfrentadas en un proceso más complejo, que implica varias idas y vueltas.

En este sentido, vemos cómo en *C.E.N.S.U.R.A* el díptico toma fuerza como unidad para potenciar el conflicto político a través del choque de imágenes, a veces enfrentando rostros, y otras, gestos que nos remiten a un universo de poder y control, al mismo tiempo que lo emplea también para establecer continuidades que remiten, por ejemplo, a los barrotes de una cárcel para denunciar la corrupción. En *Paloma al aire*, de Ricardo Cases, en cambio, el corte se hace real.⁷⁵ El libro, un retrato de los rituales de la colombicultura que nos habla sobre los deseos y la ilusión que mueve esta práctica deportiva tan arraigada en algunos pueblos de España, está encuadrado en gusanillo, enfrentando dípticos que aparecen, literalmente, segados. La imagen única pasa a leerse como dos imágenes diferentes enfrentadas, que quedan anilladas entre sí, como las propias palomas retratadas, poniendo de manifiesto un complejo entramado de relaciones y expectativas entre las personas y las palomas (Figura 9). Por otra parte, el libro *Welcome to the barrio*, de Oriol Miñarro, lleva la potencia discursiva del díptico al límite.⁷⁶ El libro muestra un retrato salvaje del inframundo del barrio del Raval de Barcelona. Una absoluta crudeza que se intensifica en los mecanismos de conexión y disrupción entre las fotografías, a veces formales, otras conceptuales.

74 Berger & Mohr, *Otra manera de contar*, trad. Acarreta, 286.

75 Ricardo Cases, *Paloma al aire* (Sevilla: Photovision, 2011).

76 Oriol Miñarro, *Welcome to the barrio* (Madrid: Fracaso Books, 2019).

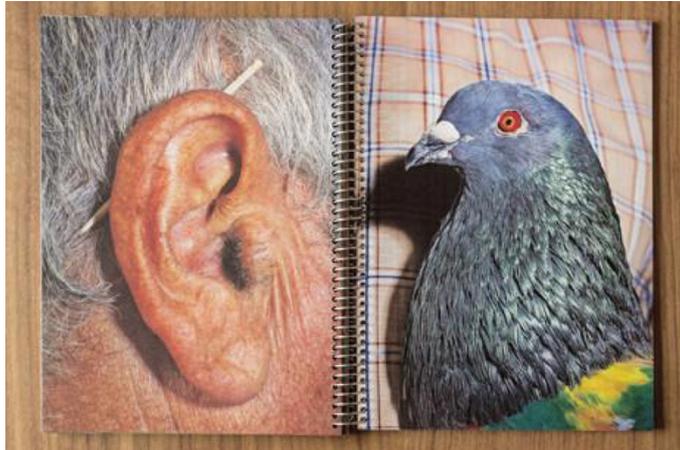


Figura 9

Ricardo Cases, *Paloma al aire* (Sevilla: Photovision, 2011).
Reproducido con permiso de Ricardo Cases y Photovision.

Más allá de los choques a partir de las imágenes, otro de los elementos fundamentales para articular un montaje dialéctico son los textos que forman parte de los libros. Si el tradicional pie de foto periodístico o documental tiene, precisamente, una intención de anclaje del sentido de la imagen para clarificar su lectura, aquí nos interesan los textos que se alejan de esta función, como los clásicos ‘statements’ que intentan proporcionar direcciones de lectura sobre los trabajos. Pese a que muchos fotolibros funcionan sin ningún texto más allá del título y de la página de créditos, en otros se convierte en uno de los elementos que juegan con la imagen para generar choques, interrogarla o contradecirla. Existe una larga tradición en este uso dialéctico de textos e imágenes, pero es, sin duda, *Kriegsfibel* de Brecht, el que mejor expresa, a través de epigramas, el modo de interrogar las fotografías. El libro continúa siendo hoy una pieza esquivada y políticamente cargada de la que se han realizado recientemente dos relecturas, una de Broomberg y Chanarin (2011) y otra sobre esta de Lewis Bush (2015).⁷⁷ En los fotolibros que nos ocupan, los textos adquieren muy distintas formas y naturalezas, y entablan diferentes relaciones con la imagen. Sin embargo, lejos de aclarar su sentido, nos obliga a detenernos y buscar en ella otras formas de lectura. Encontramos desde textos puramente informativos, pero cuya información es solo un enigma si no cuenta con el

⁷⁷ Véanse Adam Broomberg & Oliver Chanarin, *War Primer 2* (London: MACK, 2011); Lewis Bush, *War Primer 3* (s.l.: autoeditado, 2015); y Bernadette Buckley, ‘The Politics of Photobooks: From Brecht’s *War Primer* (1955) to Broomberg & Chanarin’s *War Primer 2* (2011)’, *Humanities*, 7:2 (2018), *Pictures and Conflicts since 1945*, ed. Jim Aulich & Mary Ikoniadou, Article No. 34; disponible en <<https://doi.org/10.3390/h7020034>> (acceso el 12 de noviembre de 2021).

sentido de la propia imagen (*Territorio Boom*, Mati Martí, 2016);⁷⁸ textos que, a modo de diario, cuestionan los relatos e imaginarios construidos en el álbum familiar (*Y tú, ¿por qué eres negro?*, Rubén Bermúdez, 2017); correspondencias que se proponen atravesar los enigmas familiares desde lo oficial (*MAD.RUS.22/08*, Víctor Casas, 2018) o desde lo personal (*Gómez*, Lucía Gómez Meca, 2019), testimonios o conversaciones que nos confrontan con la resignificación de otros mundos virtuales (*Postcards from home*, Roc Herms, 2015), o reales (*Atlanticidad*, Lilia Ana Ramos, 2020), o discursos oficiales que quedan subvertidos por las imágenes más banales (*My Kingdom*, Txema Salvans, 2017)⁷⁹. El texto pasa así a formar parte del discurso, no solo como mero acompañante de las imágenes, sino como elemento con el que estas se relacionan para replantear sus propios códigos de lectura.

En este sentido, es especialmente interesante cómo los textos del fotolibro *Podría haberse evitado* (Ricardo Cases, 2015) funcionan como meras descripciones objetivas de las imágenes, como lo hacen los tradicionales pies de foto.⁸⁰ Pero, a medida que avanza el libro, en esa pretendida relación puramente denotativa y objetiva entre texto e imagen emerge la sospecha y la incredulidad que, de repente, hace posible cualquier interpretación sobre el relato aparentemente neutro que se despliega. El trabajo incide así en la pérdida de confianza sobre la imagen, el texto, y sus múltiples relaciones, que en la era de la posverdad nos alerta ante los sentidos pretendidamente directos y evidentes. Por otra parte, los textos silenciados de *El paseo* (David García, 2020), un fotolibro sobre el silencio que existe sobre las fosas comunes de la Guerra Civil en España, nos llevan a unir algunas palabras que han quedado visibles y que, descontextualizadas, generan nuevos relatos que proponen enigmas sobre las imágenes a las que acompañan.⁸¹ Imágenes que, además, hacen gala de una cierta ambigüedad, y que son incapaces de dar una respuesta certera (Figura 10).

78 Mati Martí, *Territorio Boom* (València: Bizco Books, 2016).

79 Véanse Rubén H. Bermúdez, *Y tú, ¿por qué eres negro?* (s.l.: autoeditado, 2017); Víctor Casas, *MAD.RUS.22/08* (Madrid: Phree, 2018); Herms, *Postcards from home*; Lilia Ana Ramos, *Atlanticidad* (s.l.: autoeditado, 2020); Txema Salvans, *My Kingdom* (London: MACK, 2017).

80 Ricardo Cases, *Podría haberse evitado* (Madrid: Dalpine/Paris: Temple galerie et éditions, 2015).

81 David García, *El paseo* (s.l.: autoeditado, 2020); disponible en <<https://elpaseo.eu/>> (acceso 9 de diciembre de 2021).



Figura 10.

David García, *El paseo* (s.l.: autoeditado, 2020).
Reproducido con permiso del autor.

Todos los casos citados aquí emplean la violencia del montaje, del choque entre imágenes, entre páginas o entre textos e imágenes, para poner al descubierto el conflicto, y alimentar los discursos del disenso y generar discursos resistentes frente a las evidencias dadas.

5 La performatividad como invitación al descubrimiento

La cualidad física del libro se convierte en parte integrante del discurso. Todos los elementos matéricos de los que se compone y la forma en la que se relacionan se convierten en elementos significantes para entrar en una relación íntima y táctil, única, con cada lector. Por ello, en el diseño del libro la elección de los materiales y texturas de los papeles será fundamental para apoyar un discurso más allá de lo puramente visual. En fotolibros como *Karma* (Óscar Monzón, 2014), el brillo del papel se convierte en una metáfora del armazón metálico de los coches, el objeto sobre el que se fija su mirada para articular un discurso sobre la violencia del mirar y el ser mirado a partir del espacio híbrido entre lo público y privado. Al contrario, sostener *Genealògic* (Cayetano Bravo, 2020) en las manos transmite la calidez y organicidad de una naranja, el elemento sobre el que el autor construye un canto a la vida rural y los orígenes de la huerta valenciana.⁸²

Pero el libro, como objeto que promete una experiencia espacio-temporal, se piensa también como un recorrido a través de sus páginas, que invitan a la exploración de un territorio que esconde recovecos y sorpresas. Sin un mapa, más allá del legado por las direcciones de lectura occidental y nuestra curiosidad, algunos fotolibros se conforman como un viaje de descubrimiento

⁸² Óscar Monzón, *Karma* (París: RVB Books/Madrid: Dalpine, 2014); Cayetano Bravo, *Genealògic* (s.l.: autoeditado, 2020); disponible en <<https://www.cayetanobravo.com/>> (acceso 9 de diciembre de 2021).

cuyas páginas contienen encartes que esconden parte de la página, que aguarda a ser descubierta, o solapas que se despliegan para llevarnos a los rincones más remotos de la página. Estos recursos los vemos en trabajos como *Zona* (Fábio Cunha, 2017) una investigación visual sobre la crisis inmobiliaria en la periferia urbana donde impera la ley del ladrillo, o en trabajos como *Sol* (Ricardo Cases, 2017), que se proponen como una exploración sobre el territorio, exploración que se lleva a las propias páginas a través de sus pliegues y solapas.⁸³ Otros fotolibros esconden deliberadamente a la mirada algunas de sus páginas, dejando pliegues sin cortar que sólo podemos abrir si los rompemos. Es lo que hace *RED* (Mati Martí, 2018), cuando encierra entre las páginas el sumario secreto del caso Valmor relativo a la red corrupta de la Formula 1 en Valencia, o *Pain* (Toni Amengual, 2014), cuando encierra los retratos más duros tomados durante los peores años de la crisis económica entre pliegues de páginas que exhiben los colores de la bandera nacional (Figura 11).⁸⁴ Ambas propuestas exigen al lector que quiera ir más allá enfrentarse y rasgar la integridad del libro.

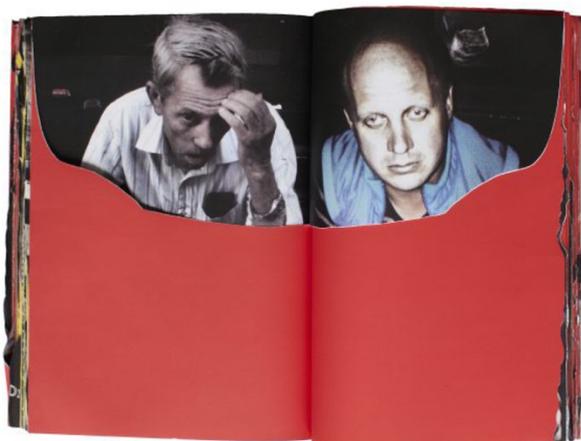


Figura 11.
Toni Amengual, *Pain* (s.l.: autoeditado, 2014)
Reproducido con permiso del autor.

El fotolibro, como dispositivo performativo pide ser accionado, manipulado, ejecutado. Y algunas propuestas superan la exploración de las propias páginas requiriendo que el lector haga algo con el propio libro: montarlo, desmontarlo, remontarlo. El montaje dialéctico del que hablábamos antes entre imágenes y entre textos e imágenes ocurre aquí de nuevo, pero a nivel estructural, con las propias piezas del libro. Es lo que

83 Véanse Fábio Cunha, *Zona* (Madrid: Phree, 2017); y Ricardo Cases, *Sol* (Madrid: Dalpine, 2017).

84 Véanse Martí, *RED*; y Toni Amengual, *Pain* (s.l.: autoeditado, 2014); video del libro disponible en <<https://toniamengual.com/product/pain-book/>> (acceso 9 de diciembre de 2021).

plantea *Bidean* (Miren Pastor, 2014, 2015, 2018) un proyecto en tres partes sobre el crecimiento y la comunión del ser con la naturaleza que nos propone encuadernar el libro para crear un mosaico con sus páginas. *Devotos* (Toni Amengual, 2015), gracias a su encuadernación en acordeón plantea un juego de continuidades y discontinuidades sobre la alternancia en el poder del bipartidismo y *Memorial* (Julián Barón, 2017) propone que sea el lector el que imprima y monte el contenido del libro, que se puede descargar en PDF— y del que solo se proporcionan las tapas, serigrafías originales del artista Álex Ángeles—para hacer un reflexión sobre la construcción de la memoria peruana y su naturaleza inconexa, imaginativa y no lineal.⁸⁵

También vemos otros fotolibros donde la performatividad se explora con fines sensoriales, incluso lúdicos, por las reacciones de sorpresa que surgen de la creación de visualidades inesperadas. Es el caso de *B* (Alejandro Marote, 2016), una de/re-construcción de la imagen a partir de su fragmentación, que supone ‘un pulso geométrico’ entre líneas horizontales y verticales, como indica el texto de presentación del libro, una reflexión sobre los cambios de estado, de lo sólido a lo líquido.⁸⁶ También *Kosmos* (2016), de Marta Bisbal, gracias a una estructura en acordeón, nos permite seguir la danza cósmica de la luz y la oscuridad para reflexionar sobre el silencio y la inmovilidad. Como epítome del fotolibro como objeto, la original propuesta *Lidrilla* (Mati Martí, 2020), nos presenta un libro como un ladrillo: exactamente de las mismas dimensiones, aspecto y peso (Figura 12).⁸⁷ Todas sus páginas, en blanco, nos invitan a reflexionar sobre las cualidades físicas y las finalidades del propio libro como objeto y como dispositivo de pensamiento, muchas veces denostado por no encajar en la sociedad del divertimento.

85 Véanse Miren Pastor, *Bidean* (s.l.: autoeditado, 2014, 2015, 2018); disponible en <<https://www.mirenpastor.com/bidean>> (acceso 9 de diciembre de 2021); y Toni Amengual, *Devotos* (s.l.: autoeditado, 2015); video del libro disponible en <<https://toniamengual.com/product/devotos-book/>> (acceso 9 de diciembre de 2021). Julián Barón, *Memorial* (Lima: KKY, 2017).

86 Alejandro Marote, *B* (Barcelona: RM Verlag, 2016), 1.

87 Véanse Marta Bisbal, *Kosmos* (s.l.: autoeditado/Cádiz: Kursala, 2016); Mati Martí, *Lidrilla* (València: Bizco Books, 2020).



Figura 12

Mati Martí, *Lidrilla* (València: Bizco Books, 2020).
Reproducido con permiso de la autora

6 La ambigüedad como gesto poético y como espacio de pensamiento

La fotografía es un texto ambiguo por naturaleza. Más allá de la ‘paradoja fotográfica’ de la que hablaba Barthes,⁸⁸ por el hecho de que el mensaje connotado—arte, tratamiento, escritura o retórica—se desarrolla a partir de lo que identifica como un mensaje sin código,—el análogo fotográfico—, la fotografía como gesto de corte espacial y temporal siempre es una imagen descontextualizada de su fluir espacio-temporal.⁸⁹ Desde los discursos fotoperiodísticos se trata inexorablemente de reducir la ambigüedad que esto genera a través de recursos visuales y textuales que aporten el contexto del que ha sido sustraída, porque ‘en los reportajes, las ambigüedades son inaceptables’; sin embargo, ‘en las historias, son inevitables’.⁹⁰ Y las lecturas del fotolibro nos llevan de un modo u otro al relato de esas *historias*.

En el fotolibro, la ambigüedad intrínseca de la imagen fotográfica crece y florece. Para Umberto Eco la ambigüedad, ‘hace de vestíbulo para la experiencia estética’ al atraer la atención del destinatario y colocarlo en una situación de ‘excitación interpretativa’ donde es estimulado para examinar ‘la flexibilidad y la potencialidad’ del texto a partir de las desviaciones del código, reconsiderando toda su organización.⁹¹ Pero la ambigüedad, gesto intrínseco a lo poético, también nos interesa aquí por el extrañamiento y distancia frente a los códigos aprendidos, y su potencial para articular un

88 Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*, trad. C. Fernández Medrano (Barcelona: Paidós, 1986 [1ª ed. en francés 1982]), 15.

89 Philippe Dubois, *El acto fotográfico y otros ensayos*, trad. Víctor Goldstein (Buenos Aires: la marca editora, 2015 [1ª ed. en francés 1983]), 169.

90 Berger & Mohr, *Otra manera de contar*, trad. Acarreta, 279.

91 Eco, *Tratado de semiótica general*, 370.

espacio de duda, de reflexión, y de mirada crítica, frente a otros discursos hegemónicos que se afanan por *aclarar sentidos*, imponiendo *una* forma de mirar, *una* forma de leer. La ambigüedad en el fotolibro emerge de muy diversas formas, que son difícilmente acotables y clasificables pero que tienen su origen en que cada fotolibro es un dispositivo único donde no existe un contexto preestablecido que señale una dirección de lectura determinada. Y esto permite explorar y cuestionar los límites de los géneros fotográficos tradicionalmente definidos y desafiar las lógicas de los códigos aprendidos de los discursos visuales hegemónicos.

Joan Fontcuberta habla del concepto de ‘habitación de la fotografía’ para explicar cómo el contexto influye en el sentido que damos a lo que vemos, y con ello ha jugado en buena parte de su obra artística desde los años 90 para *educar* a un espectador que quizá entonces era demasiado crédulo—y ahora demasiado incrédulo—sobre el poder discursivo de las imágenes.⁹² Así se explican sus juegos con la apariencia de verosimilitud del código de la fotografía-documento y su ubicación física en un museo, como ocurría en *Sputnik* (1997) o en *Fauna* (1989).⁹³ Pero, por el contrario, el fotolibro como obra autónoma es ambiguo: no permite afrontar su lectura desde unos códigos aprendidos previamente como podemos hacer con la prensa o con las fotografías que cuelgan en las paredes de un museo porque el propio libro es el contexto, y crea un código diferente en cada obra. Por ello, el fotolibro puede albergar discursos en los que los límites tradicionalmente establecidos entre categorías como realidad y ficción, o documental y arte se desvanecen, las cuestiona y propone discursos que juegan en las fronteras entre ellas. Por ello, no hay una forma preestablecida de aproximarse a un fotolibro. Tan solo sus propios elementos pueden orientarnos en su lectura.

Es lo que ocurre en *Los afronautas* (Cristina de Middel, 2012) donde la fotógrafa parte de una noticia real del programa espacial que lanzó Zambia en 1964, para ponerla en imágenes y hacer una reconstrucción imaginaria de cómo podría haber sido esta expedición, mientras subvierte la mirada paternalista y eurocentrista que impera habitualmente en el tratamiento de los temas vinculados con el continente africano. Construye así relatos visuales que dialogan con relatos históricos—como en *Los afronautas*—, o con relatos ficticios—en *This is what hatred did* (2015)—jugando en el límite de la indeterminación de la imagen para representar y subvertir unos y otros. La fotografía, tantas veces utilizada como *prueba de lo real*, en las manos de de Middel *pone a prueba lo real*.⁹⁴ Por otra parte, el fotolibro *Casa de Campo*

92 Joan Fontcuberta, *Imago, ergo sum. Conversación entre Joan Fontcuberta y Sema D'Acosta* [Video] *YouTube* (20 de diciembre de 2015). <https://www.youtube.com/watch?v=4_4EPJCC8iQ> (acceso el 12 de noviembre de 2015).

93 La exposición *Sputnik*, de Joan Fontcuberta, se estrenó en 1997; y su exposición *Fauna*, en 1989, catálogo (Sevilla, Junta de Andalucía, 1989).

94 Cristina de Middel, *Los afronautas* (Autoeditado; Cádiz: Kursala, 2012); <<http://www.30y3.com/cristina-de-middel-afronauts/>> (acceso 9 de diciembre de 2021)

(Xoubanova, 2013) juega también con esta ambigüedad entre lo real y lo ficticio, pero invierte el planteamiento: presenta la Casa de Campo de Madrid como un bosque encantado en el que habitan seres extraños, dando forma al libro de cuento tradicional, especialmente a través del diseño de su portada, que utiliza los códigos asociados a la fábula folklórica, mientras en las páginas interiores nos confronta con la dureza de las imágenes de las personas que *viven o hacen vida* en el lugar.⁹⁵

7 La enunciación subjetiva y los discursos autobiográficos

El fotolibro contemporáneo es un dispositivo de proyectos de índole autoral cuya enunciación surge de lo más íntimo de la subjetividad de la mirada. Como en la poesía, la experiencia más personal, la mirada más única e individual, no obstante, es capaz de apelar a lo universal de la experiencia humana y la vida colectiva. Las experiencias y vivencias íntimas, a través de un lenguaje visual que, partiendo de la literalidad del mundo es capaz de evocar lo poético, adquieren sentido también en las lecturas ajenas. Todos los fotolibros analizados parten de una enunciación subjetiva donde las fotografías trascienden su valor como documento para articularse en un discurso como expresiones de lo singular, del yo. No obstante, es especialmente interesante observar el enorme auge e interés que despiertan los trabajos autobiográficos contruidos a partir de la idea de diario íntimo o álbum personal que exploran temas absolutamente particulares y, al mismo tiempo, universales, desde un gesto por conservar, pero también conversar y contestar estos imaginarios familiares, como hemos abordado ya en otro lugar.⁹⁶ Es el caso de fotolibros que hemos mencionado antes como *Y tú, ¿por qué eres negro?*, de Bermúdez, en el que el autor rescata las fotografías de su álbum personal y del imaginario visual de su niñez para preguntarse por el racismo inherente a la sociedad española y la construcción de su propia afroconciencia, o *Gómez de Gómez Meca*, a través del cual la fotógrafa indaga en la distante relación que mantiene con su padre a partir de emails y visitas que realiza.

Nos gustaría detenernos, no obstante, en el trabajo de Jon Cazenave *Galerna* (2020), por su profundidad e intensidad.⁹⁷ En él recoge su trabajo de quince años de búsqueda de su identidad a través del territorio y representa un viaje hacia sus propias raíces en una conexión con su tierra. El viaje, que

Cristina de Middel, *This is what hatred did* (London: Archive of Modern Conflict/Barcelona: RM, 2015).

⁹⁵ Antonio Xoubanova, *Casa de Campo* (London: MACK, 2013).

⁹⁶ Marta Martín-Núñez, Shaila García-Catalán & Aarón Rodríguez-Serrano, 'Conservar, conversar y contestar: grietas y relecturas del álbum familiar', *Arte, Individuo y Sociedad*, 32:4, (2020), 1065–83, <<https://doi.org/10.5209/aris.66761>> (acceso el 12 de noviembre de 2021).

⁹⁷ Jon Cazenave, *Galerna* (Madrid: Dalpine/Paris: Atelier EXB, 2020).

comienza desde la distancia que deja el espacio que ocupa el blanco de la página se va intensificando a medida que la mancha de imagen y los negros van ganando intensidad para diluirse, por fin, en una sensación de libertad que al final, recuperan, de nuevo, los blancos. El formato del libro, robusto por su peso y dimensiones, donde desde el papel hasta las tintas y su textura al impregnarse en él son significativas, invita a sumergirse desde la profundidad e intensidad de la propuesta. Se trata de un viaje que no puede leerse más que desde una conexión emocional y sensorial con unos paisajes transformados en formas abstractas y ambiguas en unas imágenes que solo adquieren sentido al ser leídas en secuencia, al interpretarse como un recorrido visual en el espacio y en el tiempo (Figura 13).



Figura 13
Jon Cazenave, *Galerna* (Madrid: Dalpine/Paris: Atelier EXB, 2020).
Reproducido con permiso del autor.

Por otra parte, *Hombrecino* (2020), de Susana Cabañero, desde una aproximación más narrativa, supone la recuperación, el relato y la conservación de una historia personal, única, sobre la represión durante la Guerra Civil.⁹⁸ La fotógrafa recupera y relata la historia de su abuelo, cuyo apodo da título al libro, con una delicadeza que se extiende desde el formato, pequeño y recogido, hasta la contención de los textos que la narran y la ternura que desprenden las imágenes que la construyen. El fotolibro cuenta

98 Susana Cabañero, *Hombrecino* (s.l.: autoeditado, 2020).

la historia de un hombre que conservó durante más de treinta años una lista con los nombres de los amigos y conocidos desaparecidos y represaliados por el régimen de Franco y su viaje para reconciliarse con el pasado y poder cerrar sus heridas. Pero, al mismo tiempo, también cuenta la historia de una nieta que quiere saber y su experiencia para cuidar y dar valor a la memoria de sus abuelos. Lejos de otras propuestas fotográficas que buscan recuperar la memoria desde la terrorífica acumulación de casos, desde la mostración de los crímenes de guerra, la recreación en los vestigios, o desde la investigación de datos y cifras, *Hombrecino* hace de un relato y una experiencia particular una historia universal que permite una conexión emocional que entronca con los silencios de la memoria colectiva.

Si *Galerna* y *Hombrecino* desarrollan una mirada personal, *Salitre* (Juan Valbuena, 2014) es un caso interesante porque desarrolla doce miradas personales, arrojadas por la del propio fotógrafo.⁹⁹ El libro es en realidad una caja que en su interior guarda trece libros, uno por cada uno de los habitantes de una casa-patera utilizando sus propias fotos y otros documentos, dibujos o notas, además de un libro que recoge la propia mirada del fotógrafo y contextualiza el proyecto. En este caso, la multiplicidad de voces que se aúnan permite dibujar un complejo mapa de los habitantes de la casa, las historias individuales que han vivido para llegar a España, lo que han dejado atrás y su presente desde una autonarración en la que el fotógrafo ha participado como editor. La voz única se multiplica aquí en doce ecos, cada uno con sus particularidades para profundizar en la compleja situación de los migrantes en nuestro país.

El fotolibro da cuenta de este modo de la articulación de una mirada, una voz—o una suma de miradas, de voces—que se construye desde la enunciación en el texto a través de todas las decisiones discursivas. El fotolibro pone así en valor la experiencia subjetiva de la escritura, y también de la lectura.

8 La autorreflexividad, autorreferencialidad y metadiscursividad como cuestionamiento

El fotolibro, que exige descifrar un nuevo código en cada publicación, se configura como un dispositivo altamente autorreferencial, autorreflexivo y metadiscursivo. Así, encontramos un conjunto de libros que toman la forma de otras publicaciones claramente reconocibles—revistas, álbumes de cromos, informes, catálogos, biblias—y que son autorreferenciales en la medida en que citan e integran sus códigos discursivos para subvertirlos y reaccionar contra su sistema de valores, o hacerlo dialogar con las imágenes que presentan, explicitando su propia construcción, frecuentemente con una intención paródica. Es el caso de *VGVN* (Nophoto, 2014), que toma los códigos visuales de las portadas de la revista *Life* para realizar un ejercicio de

99 Juan Valbuena, *Salitre* (Madrid: Phree, 2014).

memoria sobre el pueblo de Vegaviana; *The Pigs* (Carlos Spottorno, 2013), que juega con los códigos de *The Economist* para hacer una crítica sobre el tratamiento a los países europeos más azotados por la crisis económica, o *¡Ahlan!* (Nuria Carrasco, 2013), que utiliza los códigos de la revista *¡Hola!* para tratar la situación de los campos de refugiados saharauis en Argelia. No solo se toman míticas revistas como referentes, también publicaciones de marketing o industriales. Es lo que vemos en *Wealth Management* (Carlos Spottorno, 2015), que toma la forma de los anuarios de los bancos para parodiar las propias prácticas bancarias privadas que entran en conflicto con los intereses públicos; *AKEI* (Marc Javierre-Kohan y Jesús Martínez, 2019), que emplea las formas de los famosos catálogos de Ikea para destacar las condiciones insalubres en la que viven los temporeros de las chabolas que trabajan en los invernaderos de Almería, o *Dossier Humint* (Julián Barón, 2013), que emplea los fríos códigos de un informe industrial para construir con la imagen un juego de ambigüedades a partir de su multiplicación. En esta misma línea, *Cibercracia* (Ignasi Prat, 2018) toma las formas de los álbumes de cromos para ironizar sobre las fotografías en las cuentas de Instagram de los políticos españoles (Figura 14); *Estado Nación. Manual para superar el test de integración en la sociedad española* (Daniela Ortiz, 2014)¹⁰⁰ supone una mirada a la durísima realidad de las dificultades a las que se enfrentan los inmigrantes cuando llegan a España, dispuesta en el formato del manual que deben estudiar para superar los requisitos de integración; y *Flowers for Franco* de Amengual adopta la forma de un misal que borra los límites entre política y religión en el Valle de los Caídos. Estos fotolibros se apropian de los códigos de visuales de otras publicaciones para generar intertextos, haciendo chocar su discurso con el discurso y la constelación ideológica y contextual de las publicaciones originales y señalar así las grietas. Por ello, solo se pueden leer a partir de una decodificación que tenga en cuenta la importancia y el sentido de estas referencias.

100 Nophoto, *VGVN* (Madrid: Phree, 2014); Carlos Spottorno, *The Pigs* (Madrid: Phree, 2013); Nuria Carrasco, *¡Ahlan!* (s.l.: autoeditado, 2013); Carlos Spottorno, *Wealth Management* (Madrid: Phree, 2015); Marc Javierre-Kohan, Jesús Martínez, *AKEI*. (s.l.: autoeditado, 2019); Julián Barón, *Dossier Humint* (s.l.: autoeditado, 2013); Ignasi Prat, *Cibercracia* (s.l.: autoeditado, 2018); Daniela Ortiz, *Estado Nación. Manual para superar el test de integración en la sociedad española* (s.l.: autoeditado, 2014).



Figura 14
Ignasi Prat, *Cibercracia* (s.l.: autoeditado, 2018)
Reproducido con permiso del autor.

Otros fotolibros aún van más allá de la referencia y suponen, directamente intervenciones artísticas sobre las otras publicaciones. Es el caso de *¿Constitución española?* (Roberto Equisoain, 2015) que toma la publicación original de la Carta Magna de 1978 y la interviene colocando signos de interrogación a todos sus artículos en un ejercicio de cuestionamiento sobre su vigencia, o *Cristos y anticristos* (Javier Viver, 2019),¹⁰¹ que interviene un ejemplar del Evangelio según San Mateo de 1932 para contrastarlo con fotografías de la destrucción y el horror de la Guerra Civil Española. En estos fotolibros, el contenido original dialoga en igualdad de condiciones con los contenidos *in-corp-orados* por los creadores en sus páginas y la relación entre ambos universos se hace más dialéctica.

Por último, también podemos hacer alusión aquí a otro tipo de fotolibros, en este caso que investigan su propia materialidad y formas de construirse. *Sputtering* (Jorge Isla, 2016), *Un universo pequeño*, (Antonio Xoubanova, 2015) o *Experimento con fotografía impresa* (Jaime Narváez y Uly Martín, 2014) se vuelven sobre sus propias materias y procesos de creación para descomponerlos y, así, interrogarlos.¹⁰² La autorreflexividad es un rasgo inherente a los textos poéticos que, al presentarse semánticamente

101 Roberto Equisoain, *¿Constitución española?* (Berlin: Produccionescopeta, 2015); Javier Viver, *Cristos y anticristos* (Barcelona: RM y Estudio Javier Viver, 2019).

102 Jorge Isla, *Sputtering* (s.l.: autoeditado, 2016); Antonio Xoubanova, *Un universo pequeño* (Barcelona: Ca L'Isidret/Rondade, 2015); Jaime Narváez & Uly Martín, *Experimento con fotografía impresa* (Madrid: Phree, 2014).

ambiguos, atraen la atención interpretativa sobre sí mismos, especialmente por 'el reajuste estructural que impone cambios de código'.¹⁰³

Por último, también podemos hacer alusión aquí a otro tipo de fotolibros, en este caso, metadiscursivos, que reflexionan sobre los propios fotolibros, sus formas, su construcción y sus particularidades. *LIBRO: un ensayo acerca del libro de fotografía y de su momento actual en España* (2014) recoge una conversación entre Horacio Fernández, Eloi Gimeno, Jon Uriarte y Cristina de Middel y fue pionero en proponer, a través del propio lenguaje del fotolibro, una reflexión acerca de sí mismo.¹⁰⁴ *Curso Discurso* (2020) de Gonzalo Golpe, Ricardo Báez y Alejandro Marote sigue este camino, proponiendo una mayor profundización en la reflexión en torno al diálogo entre las fotografías, las formas, las estructuras, la secuenciación y todos los elementos que contribuyen a la creación del discurso fotográfico.¹⁰⁵

La autorreferencialidad, la autorreflexividad y la metadiscursividad, tres mecanismos muy próximos entre sí, coinciden en señalar un proceso de deconstrucción, cuestionamiento, interrogación y pensamiento que es frecuente y contribuye a un mayor grado de complejidad discursiva. El fotolibro se piensa a sí mismo a través de ellos. Los códigos que generan ya no solo dependen de las relaciones estrictas entre formas y contenidos, sino de las relaciones que establecen con las propias características de la materia y de los procesos de producción, de las relaciones que establecen con otro tipo de publicaciones y de la reflexión sobre sus propios mecanismos discursivos.

9 Conclusiones

El fotolibro, como obra autónoma, se configura como un dispositivo discursivo complejo en el que se mezclan lenguajes con intenciones narrativas, poéticas y cinéticas. Y en el contexto español, emerge como un dispositivo de resistencia artística que ha permitido vehicular propuestas contrahegemónicas y subversivas respecto a otras propuestas más institucionalizadas. Los fotolibros analizados aquí son una muestra de miradas sobre los temas sociales y estructurales que habitualmente se han tratado desde los postulados documentales, y que encuentran en el fotolibro la posibilidad de articular sus discursos desde otros lenguajes y otras formas. Los fotolibros en los que nos hemos fijado miran a la crisis económica, que tuvo un enorme impacto en España y cuyas consecuencias han reverberado durante más de una década con multitud de implicaciones sociales, políticas e institucionales; también hurgan en las costuras de la imagen del poder para revelar su artificialidad; retratan la lucha del individuo contra el sistema; transitan la compleja construcción de identidades y el territorio; traducen las

103 Eco, *Tratado de semiótica general*, 379.

104 Fernández, Gimeno, Uriarte & de Middel, *LIBRO*.

105 Golpe, Báez & Marote, *Curso Discurso*.

sororidades que emergen de voces que acompañan a otras voces; y permiten la recuperación de una memoria problemática, inconexa y subjetiva. Como Deleuze destaca de *Le Temps retrouvé*, de Marcel Proust, ‘solo mediante el arte podemos salir de nosotros mismos, saber lo que ve otro de ese universo que no es el mismo que el nuestro, y cuyos paisajes nos serían tan desconocidos como los que pueda haber en la luna. Gracias al arte, en vez de ver un solo mundo, el nuestro, lo vemos multiplicarse, y tenemos a nuestra disposición tantos mundos como artistas originales hay’.¹⁰⁶

Y estos mundos nos sorprenden con unos lenguajes complejos que generan disensos e incoherencias sobre los relatos hegemónicos, distancias, y extrañamientos de las formas fotográficas clásicas y tradicionales que avivan las miradas críticas. Así, la experimentación sobre la materialidad fotográfica se emplea como una forma de contestar el predominio y transparencia de las imágenes hegemónicas; la secuenciación y el montaje ofrecen un abanico de formas, ritmos y relatos que van desde lo imaginativo de la elipsis a lo sinestésico de los ritmos o lo dialéctico del montaje para crear nuevas asociaciones y nuevos pensamientos. El libro se concibe como un objeto performático que, además de ser leído, es susceptible de ser activado, ejecutado, en una interacción física única y muy íntima con el lector. La ambigüedad se concibe como un gesto poético, pero también como la creación de un espacio para el pensamiento. Observamos cómo el discurso se torna autoconsciente, haciendo de la autorreferencialidad, la autorreflexividad, y la metadiscursividad mecanismos al servicio de un dispositivo que se piensa a sí mismo. Y todas las propuestas manifiestan un discurso fotográfico que expone y visibiliza la enunciación como gesto subjetivo, donde resulta imposible distinguir entre lo personal y lo político porque ambas miradas quedan integradas, fusionadas, en la escritura de las imágenes, de las secuencias, del libro.

Pese a la exploración realizada de estos rasgos, el fotolibro se escapa a una definición, a una tipología cerrada, porque cada fotolibro reinventa sus recursos retóricos, estilísticos, expresivos, narrativos y enunciativos. El fotolibro requiere de un lector que valore la opacidad de un lenguaje abierto, que acepte el desafío de unos códigos que están en constante transformación y donde no todo se resuelve. Su complejidad no tiene que ver con el enigma, no tiene que ver con un rompecabezas donde hay que encajar las piezas para dilucidar su comprensión, tiene más que ver con el misterio. Nos dice Josep Maria Esquirol que los sentimientos más fuertes de nuestra vida son los relativos al misterio, de ahí que la transparencia sea la enfermedad de nuestro tiempo.¹⁰⁷ En una sociedad que privilegia la claridad, la simplicidad y la transparencia, el fotolibro emerge como un dispositivo complejo y

106 Deleuze, *Proust y los signos*, trad. Monge, 38.

107 Josep Maria Esquirol, *La penúltima bondad: ensayo sobre la vida humana* (Barcelona: Acantilado, 2018), 14.

resistente. La escritura artística, la poética, a partir de sus ambigüedades envuelve el decir en el misterio, lo vela y nos marca una distancia, que no es lejana, sino cercana. Es así cómo nos toca en lo más profundo. El misterio reclama atención y respeto, nos permite generar un espacio de pensamiento y de reflexión y, en ese espacio y ese tiempo, nos afecta y nos conmueve.*

* Cláusula de divulgación: la autora ha declarado que no existe ningún posible conflicto de intereses.