



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán

Análisis del fotolibro contemporáneo
como una plataforma de educación visual

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN DISEÑO Y COMUNICACIÓN VISUAL

PRESENTA:

JONATHAN PAREDES SÁNCHEZ

ASESOR:

M.A.V. Edgar Osvaldo Archundia Gutiérrez

CUAUTITLÁN IZCALLI, ESTADO DE MÉXICO, 2018



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES CUAUTITLÁN
UNIDAD DE ADMINISTRACIÓN ESCOLAR
DEPARTAMENTO DE EXÁMENES PROFESIONALES

FACULTAD DE ESTUDIOS
SUPERIORES CUAUTITLÁN

ASUNTO: VOTO APROBATORIO

M. en C. JORGE ALFREDO CUÉLLAR ORDAZ
DIRECTOR DE LA FES CUAUTITLÁN
PRESENTE

ATN: I.A. LAURA MARGARITA CORTAZAR FIGUEROA
Jefa del Departamento de Exámenes Profesionales
de la FES Cuautitlán.

Con base en el Reglamento General de Exámenes, y la Dirección de la Facultad, nos permitimos comunicar a usted que revisamos el: Trabajo de Tesis

Análisis del fotolibro contemporáneo como una plataforma de educación visual.

Que presenta el pasante: Jonathan Paredes Sánchez

Con número de cuenta: 413089634 para obtener el Título de la carrera: Licenciatura en Diseño y Comunicación Visual

Considerando que dicho trabajo reúne los requisitos necesarios para ser discutido en el EXAMEN PROFESIONAL correspondiente, otorgamos nuestro VOTO APROBATORIO.

ATENTAMENTE

“POR MI RAZA HABLARÁ EL ESPÍRITU”

Cuautitlán Izcalli, Méx. a 22 de Enero de 2018.

PROFESORES QUE INTEGRAN EL JURADO

NOMBRE

FIRMA

PRESIDENTE

L.C. José Luis Diego Hernández Ocampo

VOCAL

M.A.V. Edgar Osvaldo Archundia Gutiérrez

SECRETARIO

M.A.V. Luis Alfredo Oropeza López

1er. SUPLENTE

L.D.C.G. José Luis Tobías Carranza

2do. SUPLENTE

L.D.C.V. Erik Cortés Rico

NOTA: los sinodales suplentes están obligados a presentarse el día y hora del Examen Profesional (art. 127).

LMCF/cga*

A mi mamá.

*A Hydra + Fotografía, porque es la fuente
y a Ana Casas Broda por la sed.*

*También a Fernando Gallegos
por su guía y entusiasmo.*

Índice

9 INTRODUCCIÓN

13	1. FUNDAMENTOS DEL ARTE EN RELACIÓN CON EL FOTOLIBRO	
	1.1 Fluxus, arte conceptual y libro de artista	15
	1.2 La imagen mecánica	30
	1.3 El fotolibro	40

2. LA FORMA DEL FOTOLIBRO	51	
2.1 Narrativa fotográfica		53
2.2 Movimiento <i>Provoke</i> . Década de los sesenta en Japón		62
2.3 La comunicación en el fotolibro		67

87	3. EL FOTOLIBRO COMO PLATAFORMA DE EDUCACIÓN VISUAL	
	3.1 Semiótica, código, lenguaje, cultura	89
	3.2 Cultura visual	93
	3.3 Estudios sobre educación visual	94
	3.4 Metodología	105
	3.5 <i>Amoníaco</i> de Gerardo Montiel Klint	108

115 CONCLUSIONES

119 BIBLIOGRAFÍA

Introducción

Como explica David Company en su artículo publicado en el número 7 de la revista *The Photobook Review*, la palabra fotolibro es un término que ha comenzado a utilizarse recientemente, aunque varios objetos designados como tal hayan sido encontrados desde 1840. El término fotolibro define a libros que contienen fotografías creados principalmente con un origen artístico, pero debido a la gran variedad de autores, también es aplicado a publicaciones que no son artísticas en origen.

En la actualidad, existe una gran demanda de este tipo de libros, principalmente por fotógrafos, sin embargo el consumo de estos libros carece de crítica académica ya que los autores de los libros que intentan generar una disciplina histórica son principalmente coleccionistas, lo que cuestiona en cierta medida la utilidad del rol profesional.

En este punto, la universidad juega un papel importante para justificar al fotolibro como un canon fotográfico emergente que puede estudiar y examinar de manera teórica, trabajos específicos para definirlos a profundidad.

La impresión masiva de fotografías, es posible gracias al desarrollo de tecnologías de impresión que posibilita la difusión de imágenes de manera eficiente. De esta misma manera, la producción limitada de los fotolibros ha traído como consecuencia, elitismo y coleccionismo que en cierta medida han mantenido funcionando el mundo del fotolibro.

Sin embargo, el fotolibro además de un sentido comercial, tiene un contraste contextual que germina ideas y trabaja con discursos contemporáneos a través de prácticas como el diseño y el uso de tecnologías de impresión.

Pero, la falta de crítica de estos nuevos objetos ha impedido su inserción más haya de las esferas del arte. Sobre estas mismas ideas, se propone una manera de educar visualmente a través de la reflexión, y acción por medio de los fotolibros.

Dentro del libro se expone una secuencia de fotografías que organizan un fragmento de la cultura visual, por lo que se vuelve necesario un desarrollo de conciencia basado en el diálogo entre el lector y el objeto, capaz de generar múltiples lecturas en contraste con una educación unidireccional donde predomina la intención del autor a través del fotolibro, que tiende a fosilizarse como una lectura única.

Esta nueva manera de interpretación basada en la subjetividad enfrenta nuestro verbalismo contra el fotolibro que nos exige cierto entendimiento visual, un proceso complejo de creación de significados, un ejercicio de conciencia dominante contra una conciencia individual.

La conciencia dominante entendida como la que todos aceptamos, que es consecuencia de las industrias creativas y la publicidad que tienen grandes cantidades de horas de trabajo, desarrollo y perfeccionamiento del signo. Por el otro lado, un individualismo que exalta la integración de la imaginación y conciencia que recrea una semiótica personal.

En el fotolibro, la fotografía se expresa de manera compleja y su significado se expande a través de la materialidad que supone el libro; la lectura es a través de los sentidos donde la materia y la fotografía se complementan. De manera contraria, si no hay conciencia de una edición o producción del objeto no se libera completamente el hipertexto oculto de la fotografía.

Entender cómo es que la fotografía se transforma en diferentes medios como el fotolibro nos permite expandir las posibilidades que las imágenes tienen por sobre otros medios. La memoria se convierte en un código abierto de significados.

En el capítulo uno se describen aspectos del arte conceptual para entender cómo las estructuras del lenguaje han formado parte del arte, entendiendo el pensamiento como materia de creación. Es a través de los performance que se privilegia el momento único e irrepitable, contrario a la fotografía que lo inmortaliza todo.

El capítulo dos está enfocado completamente en los fotolibros, desde sus materiales, formas y contenidos para generar una conciencia de lo que implica la realización de ellos.

Los fotolibros son objetos visualmente complejos. Se analizarán aspectos que tienen relación directa con su forma, su contenido y el proceso de edición para comprender cómo es que son creados. La principal cualidad del fotolibro es su extrema precisión para elaborarlos. Cada elemento por mínimo que sea agrega elementos narrativos que sirven de apoyo en la lectura.

En el capítulo tres se propone la idea de que la fotografía puede ser entendida no dentro de un parámetro semiótico sino un pensamiento basado en las formas visuales que tiene gran relación con el conocimiento del lector. Con ello justificar los fotolibros como una experiencia que facilita el ejercicio de este pensamiento visual.

Para el desarrollo del tema se consultó bibliografía de la Biblioteca Central y el Instituto de Investigaciones Estéticas en Ciudad Universitaria, la biblioteca Vasconcelos, biblioteca pública Aeromoto, biblioteca de la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, la librería de Hydra + Fotografía y además de libros electrónicos de la base Monoskop. También la orientación de profesionales que están dentro de la disciplina del fotolibro como Ana Casas Broda y Fernando Gallegos.

1. FUNDAMENTOS DEL ARTE EN RELACIÓN CON EL FOTOLIBRO

Desde principios de la historia de la fotografía hasta la actualidad hemos desarrollado una base sólida en relación con lo que debe/puede ser la fotografía: el uso de una buena composición, colores con los que podamos expresar emociones, caras estilizadas con maquillaje, e incluso fotografías manipuladas que nos muestran falsas verdades.

En esta era de globalización la comunicación debe ser rápida y efectiva, utilizando códigos y signos que se puedan leer fácilmente, para ello la fotografía ha resultado ser el mejor instrumento. Es acaso que ¿ya hemos llegado al desarrollo máximo de la disciplina? ¿qué hay que hacer cuando aparentemente todo esta dado?.

La respuesta no es sencilla, sin embargo la fotografía es una multidisciplina que más que apoyarse en métodos semióticos para expresar su contenido se transforma en un contenedor de memoria y tiempo que además puede ser utilizada como una plataforma de comunicación que nos permita materializar ideas visuales y también revalorar a la fotografía como un recurso amplio que puede contener múltiples interpretaciones.

El capítulo en general esta construido para entender la fotografía como una consecuencia de revoluciones ideológicas y cómo el formato del libro es la forma correcta hasta ahora para materializar las imágenes.

Por ello en este primer capítulo se hablará de cómo es que la fotografía pasó de tener una utilidad básica, es decir informativa y documental a una función compleja que se relaciona con cualidades comunicativas y mediáticas basadas en la subjetividad.

Se intentará explicar cómo es que la fotografía dejo de entenderse como un documento confiable que replicaba la realidad, de ser un archivo histórico y pasar a ser un instrumento

fundamental para el desarrollo de nuevas estrategias de comunicación. También se abordarán algunas definiciones básicas que servirán de introducción al segundo capítulo para entender qué representa el fotolibro en la actualidad.

En el primer subíndice se hablará acerca del movimiento Fluxus que vio la necesidad de un flujo constante de ideas en el arte, un movimiento que trajo consigo la semilla del conceptualismo, un infiltrado en el arte que responde a la pregunta ¿qué es el arte? quitándole un significado generalizado y atribuyéndole un significado personal; un arte que escapa al consumo y al sistema que monopoliza los significados.

Entendiendo cómo la publicidad, la moda y el cine comercial están contruidos a base de códigos claros, enfocados a una comunicación sencilla y directa en la que se pueda evitar un pensamiento lateral. En este tipo de signos, la parte denotativa es evidente y la connotativa es una falsa libertad controlada.

El segundo subíndice se desarrolla con la promesa de una narrativa contenida en los fotolibros, entendiendo la fotografía como un resultado mecánico. Partiendo de una base que explica la fotografía como una imagen que no puede contener significados en sí misma, sino una imagen de la que se necesita de sumar la experiencia personal y el conocimiento, una alternativa individual para crear realidades posibles.

Se propone un tipo de fotografía que reacciona con la memoria, defendiendo la idea de que tiene un lenguaje propio de comunicación sin que necesariamente se deba interpretar a través de un sistema de signos. Es desde una narrativa visual por medio de secuencias de imágenes en la que podemos entender a través de algunas técnicas del montaje cinematográfico, cómo el fotolibro logra una coherencia en sus ideas incluso sin una dependencia cronológica.

En el último apartado del capítulo se describe al fotolibro como una plataforma, un objeto que contiene narrativas visuales que pueden ser interpretadas desde la subjetividad del lector.

Por una parte se explica la relación del fotolibro con el arte a través de *Twenty-Six Gasoline Stations*, un fotolibro que contiene tipologías al igual que *Anonyme Skulpturen*, sin embargo la diferencia entre los libros está en cómo fueron desarrollados.

1.1 Fluxus, arte conceptual y libro de artista

En el mundo del arte, los estudios acerca de la interpretación como un recurso de creación artística empiezan a desarrollarse con un momento importante llamado Fluxus, una organización artística que ponía especial atención en las experiencias cotidianas, además fue un precedente para lo que después sería el arte conceptual. Este colectivo de artistas fundado por George Maciunas tenía la visión de comunicar a través de métodos poco tradicionales para encontrar una liberación del arte. Fluxus cuestionaba el circuito del arte: la comercialización y la intelectualización. En el manifiesto Fluxus, Maciunas declara:

“Purificar al mundo de la enfermedad burguesa, ‘intelectual’, cultura profesional y comercializada, PURGAR al mundo del arte muerto, imitación, arte artificial, arte abstracto, arte ilusionista, arte matemático, —¡PURGAR AL MUNDO DEL ‘EUROPEÍSMO’!”.
(Maciunas, 1963 [mi traducción])

Lo que queda después de purificar al mundo del arte burgués son los *performace* y *readymades*. Fluxus era precisamente —un flujo continuo — de ideas por lo que sería paradójico cristalizar un momento que está en permanente cambio, sin embargo la idea de comunicar en una escala internacional se intentaría registrar en libros como objetos multidisciplinares.

El libro como objeto ha estado presente en nuestra sociedad desde principios de la historia. Es en la década de los sesenta, consecuencia del desarrollo de la tecnología de impresión comenzaron a surgir nuevas maneras de entender al libro, lo que los llevó a nuevos límites y con ello, la manera en cómo encontramos significados, producimos o transmitimos conocimiento se volvió más rápida.

El término propuesto por ellos mismos para estos objetos es el anti-libro, una palabra que surge como una definición flexible para designar estos libros recopilatorios sin que necesariamente contradijera la idea de una cultura que estuviera en flujo.

Entendiendo al libro como una cristalización de ideas, estos objetos contenían piezas diversas tanto en formas y materiales que generaban interpretaciones múltiples.

Fue gracias a esto que no sólo consiguieron una amplia difusión intercontinental (Estados Unidos, Japón y Europa) sino que además los objetos se convirtieron en una memoria de sus intenciones. Por ejemplo en 1963 *An anthology*, de La Monte Young (Fig. 1) integró obras de artistas pertenecientes al colectivo entre ellos: George Brecht, John Cage y Yoko Ono. Artistas que trabajan con conceptos y sonido.

También hubo otras publicaciones siendo algunas: *Fluxus 1* en 1964 (Fig. 2), *Fluxkit* en 1965 (Fig. 3) y *Flux year box* en 1968¹, todo el contenido de estas piezas llegaba a límites de lo que pudiera ser adecuado para ser impreso en papel, resultando novedoso.

El problema que se empezaba a presentar era cómo sacar el máximo provecho a estas mezclas entre sonido, performance y papel, es decir, como un libro puede funcionar correctamente con un contenido que está en un cambio eterno.

Este cruce de disciplinas es definido por Dick Higgins en 1967 como *intermedia*. Las publicaciones de Fluxus son propuestas artísticas que —enfatan la dialéctica entre los medios, dan saltos entre diferentes materiales, formas, y soportes que dan salida para afrontar el problema de la comunicación en una época de difusión inmediata del contenido.

Por esto mismo, el creciente interés por ampliar los límites del arte requería de imprentas destinadas específicamente para la producción de arte y por esto mismo, Higgins abrió en el año de 1963 una imprenta llamada *Something Else Press* dedicada específicamente a producir publicaciones de Fluxus y otros artistas que utilizaban cosidos complejos y formatos experimentales, lo que logró no solamente reforzar el deseo artístico de explorar las posibilidades de los libros sino que además demostró que libros demasiado elaborados y complejos podían ser reproducidos en serie.

1. Para saber más acerca de la organización Fluxus como sus integrantes, contexto y obras, se puede visitar el siguiente link: https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/fluxus_editions/index.html

Fluxus cuestiona la idea de que los formatos impresos no solamente son medios que cristalizan su contenido, por ello sus piezas experimentan con cualquier concepto que no pudiera ser fosilizado en una hoja de papel y las ventajas de la subjetividad que ofrecen estos objetos.

George Brecht integrante de Fluxus comenzó a desarrollar sus primeras investigaciones que serían de gran utilidad para desencadenar el poder conceptual de las palabras. Sus piezas: *Two Vehicle Events*, *Three Chair Events* y *Six Exhibits* (Fig. 4) producidas en 1963 son tarjetas de cartón que tenían impresas instrucciones y que circulaban entre las personas. Obras físicas que se convierten en detonantes de actos cotidianos y efímeros.

Se desdoblaron eventos de la vida cotidiana como arte para resignificar la percepción de éstos. Una manera nueva y experimental para abrir maneras de participación e interacción con lo que se consideraba arte.

En la historia del arte sus piezas son importantes por los performance, definidos como actos que ocurren de manera única. Cualquiera de sus tarjetas impresas podía ser reinterpretada de maneras diferentes dependiendo de la persona que lo leyera.

El acto artístico no son las instrucciones, sino lo que pueden significar para las personas, aunque un detalle a destacar es que Brecht cuestionaba lo efímero a través de un medio que se caracteriza por su perdurabilidad: una hoja de papel.

Es así como esta tendencia conceptual que empezó a desarrollarse con otros artistas como Yoko Ono con *Grapefruit: A Book of Instructions* en 1970, que empezaron a cobrar un nuevo valor y surgieron nuevos trabajos como los de On Kawara: *Date printings* entre 1966 y 2003, o Lawrence Weiner: *A Stake Set* en 1969, *To See and Been Seen* en 1972 que, en su relación con la interpretación personal les permitió evidenciar la posibilidad de nuevas expresiones utilizando el medio como potenciador de significación, resignificar conceptos que estuvieron sometidos desde su creación a ideas de difusión y documentación.

A la luz de lo anterior, a pesar de las intenciones por utilizar los medios como plataforma de reinterpretación, no todos tenían la misma prioridad: la fotografía y el video no eran un medio importante en este tipo de investigaciones artísticas.



Figura 1. An anthology, La Monte Young. 1963



Figura 2. Fluxkit. 1965



Figura 3. Flux Year Box, 1968

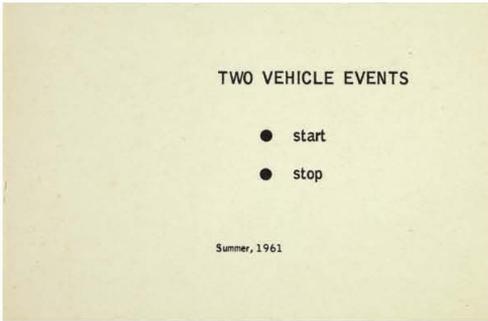


Figura 4. *Two Vehicle Events, Three Chair Events, Six Exhibits.*
George Brecht, 1963

Específicamente estos medios se mantenían al margen del arte, utilizados en un nivel básico de registro de las piezas, debido a su inmediatez y su facilidad de manejo nunca hubo un verdadero interés por explorar sus límites pues su sentido documental rebajaba una experiencia como el performance que en principio tenía que ser perceptual y temporal.

Para Liz Kotz, historiadora y crítica de arte, habla de la fotografía en la época de 1960 todavía como un medio de registro:

“A pesar de la amplia circulación de las fotografías de Hans Namuth en 1950, de Pollock pintando o Yves Klein representando *Leap Into the Void* en 1960 (Fig. 5), la investigación de los medios de representación y la publicidad dentro del arte en la época de la posguerra fue intermitente y se resistía fuertemente”.
(Kotz, 2007: p.181 [mi traducción])

El movimiento Fluxus desarrolló la idea de las conexiones del lenguaje en todas direcciones definido como la intermedia, y también resaltó la importancia de la interpretación individual en relación con la obra de arte, puntos clave en la experiencia artística contemporánea que aún no habían sido tomados en cuenta hasta aquel entonces.

Este nuevo arte toma un nuevo rumbo completamente basado en cuestionamientos al lector en su manera de decodificar significados. Por ello ya no es importante la apariencia si no que — las propiedades del arte: significado, intención y referencias fueron sistemáticamente investigadas por procedimientos de la filosofía del lenguaje.

A modo que en esta manera de hacer arte no se necesita de ninguna habilidad técnica si no conceptual, en los *readymades* se retoman objetos industriales de la vida cotidiana quitándoles su función y representados como objetos artísticos para hacer una reflexión en las condiciones de representación y explorar el alcance real del lenguaje.

Por ejemplo, las series *One and Three Chairs*, *One and Three Brooms* y *One and Five Clocks* de Joseph Kosuth (Fig. 6) producidas en 1965 son piezas de arte que se relacionan directamente con las diferentes maneras de conceptualizar un mismo objeto.

Sus obras están compuestas por tres niveles diferentes de representar el mismo concepto: La primera es una imagen del objeto, otra el objeto material y otra es la defición del objeto en el diccionario. En el caso de *One and Three Chairs* el artista no hizo ni la silla, ni la fotografía ni la definición de diccionario, su preocupación era organizar esos tres niveles de manera conjunta como una manera de explorar un mismo concepto sin que mediara el modo particular de ver del artista con su obra.

Kosuth además estaba interesado en eliminar el sentido de la autoría, la creatividad y la expresión individual. El artista a través de una estructura que deja en evidencia las diferentes formas de significación, logra rebajar la importancia de que la obra de arte es necesariamente consecuencia de la visión particular del autor.

Para Kotz, quién define las obras de Kosuth como extensiones del readymade y que además — representan la idea de representación *per se*, a través de la combinación de tres partes iguales: una fotografía, un objeto y un texto, son declaraciones de hechos no solamente como realidad externa si no del significado de representar.

La principal relación entre dos artistas importantes como son Brech y Kosuth es evidente cuando se intenta explicar la revaloración de los conceptos dentro del mundo del arte, en palabras de Seth Siegelaub:

“Es después de un tiempo que hubo una inversión de la primera intención que estaba enfocada a paradigmas participatorios y la experiencia efímera a la importancia de los residuos de información como estructuras representacionales y autorreflexivas que es la fotografía y el texto dentro del arte conceptual”.

(Kotz, 2007: p.182 [mi traducción])

En un primer momento Brecht utiliza el performance, la experiencia alrededor de los objetos y la interpretación del espectador con relación a la obra. En un segundo momento, Kosuth y sus investigaciones conceptuales expanden los límites de los conceptos. Ambos artistas estaban en contra de los sistemas de representación masiva.



Figura 5. *Pollock*, Hans Namuth, 1960



Figura 5. *Leap Into the Void*, Yves Klein, 1960



Figura 6. *One and five Clocks, One and Three Brooms*, Joseph Kosuth. 1965



Figura 6. *One and Three Chairs*, Joseph Kosuth. 1965

El lenguaje es el elemento primario del arte conceptual, la aparentemente reducción de significado diluye una visión a través de símbolos, de interpretaciones impuestas por sistemas hegemónicos de interpretación. Un juego entre lo literal que es el material en concreto y lo metafórico, que son las ideas detonadas por las piezas.

"[La] antifuncionalidad de los sistemas de referencia fue vista como una manera de desarmar al lenguaje y al arte, desarmar el sistema de publicidad y propaganda que utiliza las imágenes y las palabras para crear fantasías de consumo y falsificar la realidad". (Kotz, 2007: p.2 [mi traducción])

No fue sólo a través de los conceptos como se cuestionaban los paradigmas de expresión, sino también a través del cine, fotografía y audios que se ampliaban las maneras de interpretar.

Andy Warhol exploró de manera amplia los nuevos medios, entre sus piezas destacan *Silver Car Crash* hecha en 1963 y *Screen Test* hecha entre 1963 y 1966 (Fig. 7), ésta última son retratos de tres minutos de duración de amigos, celebridades y personas que visitaban *The Factory*. Los videos eran ralentizados, lo que alargaba su duración y generaba una sensación de ensueño.

Estas grabaciones existen por encima de las corrientes mediáticas comerciales² es decir, el hecho de hacer tomas para una película al estilo Hollywood sin necesariamente cumplir su objetivo. Este tipo de confusión en apariencia inexpresiva, utiliza un lenguaje propio del medio, en este caso, la cámara.

Otra pieza de Warhol, *a: A Novel* hecha en 1968, es una grabación de una entrevista de 24 horas hecha a él mismo y traducidas en formato de un libro del mismo nombre y que revalúa elementos como el cansancio y los ruidos involuntarios que antes habían pasado desapercibidos y que ahora se convierten en características propias de medios digitales como:

² No puedo dejar pasar la reflexión que hace Hito Steyerl en relación al cine experimental en la actualidad. "la reestructuración neoliberal empezó a ensombrecer la imaginaria no comercial, hasta el punto de que el cine experimental y ensayístico se volvió casi invisible... así desaparecieron no sólo de las salas de cine si no también de la esfera pública... estos cambios han estado obviamente relacionados con la radicalización neoliberal del concepto de cultura como mercancía, la comercialización del cine, su dispersión en multicines y la marginalización del cine independiente."

1. El uso de las grabaciones sin un criterio aparente de selección o importancia.
2. El uso de estructuras externas determinadas por espacios, transcripciones sin corrección de distorsiones e imperfecciones.
3. El uso de procesos predeterminados ejecutados de una manera cuasi-mecánica para producir resultados no controlados a manera de ceder funciones convencionales como la autoría, la creación y la expresión.

Estos errores involuntarios en sus películas, grabaciones y serigrafías surgen como una manera crítica al proceso de comunicación, es decir, un elemento que el autor no puede controlar que se convierte en expresiones subjetivas o aparentemente sin significado, son en realidad, maneras indirectas de comunicar.

De la misma manera que en las piezas de Kosuth, Warhol suprime la visión individual del autor por la interpretación mecánica: el ruido y las distorsiones de las grabaciones se convierten en una parte importante de la obra.

Para Kotz, esta dificultad de los medios tiene la intención de invitarnos a mirar detalladamente en los obstáculos estructurales que el trabajo digital presenta como — una dificultad e ilegibilidad que gira en parte, precisamente en someter el lenguaje a ciertos mecanismos de grabación y transcripción.

Como los análisis propios de la semiótica ha mostrado, las propiedades estructurales del lenguaje son entendidas como un conjunto de signos perfectamente identificables, distinguiéndolos de otros medios de comunicación como las grabaciones, las fotografías o el film que pueden llegar a contener ruido que entorpezca su lectura.

Lo que se intenta explicar es que este otro tipo de elementos con — una falta de orden, irregulares impiden crear una semiótica verdadera, producidas únicamente, por aparatos digitales que dificultan la lectura selectiva que nos permite interpretar de manera que, los medios como la fotografía y el video pueden ofrecernos un mensaje sin un signo evidente.



Figura 7. *Silver Car Crash*, Andy Warhol 1963



Figura 7. *Screen Test*, Andy Warhol, 1963-1966. 16mm b/n
Screen Test ST82, Bob Dylan, 1966, 4.1 minutos
Screen Test ST79, Marcel Duchamp, 1966, 3.8 minutos
Screen Test ST263, Lou Reed, 1966, 3.8 minutos
Screen Test ST244, Nico (Coke), 1966, 4.1 minutos
Screen Test ST194, Billy Linich, 1964, 4 minutos

El ruido es una función autocrítica de los medios. Un lugar en donde el artista no tiene control directo pero que provoca nuevas ideas y traducciones, ésta degradación del mensaje no permite tener un anclaje a un mensaje claro, tanto los errores como los aciertos son posibles.

“Lo que sea que dificulte un ‘signo continuo’ propio de la semiótica, su inevitable redundancia permite transmitir por lo menos algo de ese mensaje a pesar del ruido, la distorsión y la pérdida de calidad en la obra de Warhol. Este lenguaje subjetivo basado en la estética del *index*, Warhol traslada la lectura hacia una experiencia de ese murmuro y balbuceo, los lapsos de atención y comprensión, los principios y finales de las palabras y el sonido y las interrupciones que condicionan el significado, y que también son su propia deconstrucción”.

(Kotz, 2007: p.266 [mi traducción])

Esta deconstrucción que es visible en los artistas que ya se han mencionado tiende a una completa concretización de las imágenes. Una imagen que no es sometida, contraria al otro tipo de imagen mimética de la realidad que es más seductora que las imágenes incompletas.

Hito Steyerl define como imagen pobre (proponiendo también una imagen rica) a aquella que ha sido desmaterializada, la imagen borrosa y pixelada. Es una imagen que — construye redes globales anónimas al igual que crea una historia compartida.

“... dentro de las economías del conocimiento que arrancan de su contexto a las imágenes y sus epígrafes lanzándolas al remolino de la constante desterritorialización capitalista. La historia del arte conceptual describe esta desmaterialización del objeto artístico como un movimiento de resistencia contra el valor fetiche de la visibilidad”.

(Steyerl, 2014: p44)

La imagen pobre es una imagen marginal que viaja por redes alternas a las comerciales, una imagen dislocada, mal hecha, una imagen que crítica — la promesa de la tecnología digital.

La imagen pobre ya no trata de la cosa real, — del original originario, en vez de eso trata de sus propias condiciones reales de existencia. La aurora de estas imágenes se extiende en su materialidad.

La imagen pobre que representa una imaginería excluida y que es utilizada en algunos fotolibros. La reapropiación de fotografías de archivo, imágenes del álbum familiar, o tomadas con el celular es un recurso válido para construir un fotolibro.

Llegados a este punto acerca de la materialización/desmaterialización de la imagen podemos abordar el tema de los libros de artista. No existe duda alguna que un fotolibro no es lo mismo que un libro de artista, sin embargo existen cualidades en común como secuencialidad y exploración de materiales.

Úlises Carrión, un referente importante en cuanto al tema de los libros de artista tenía una fuerte intención por crear obras secuenciales, obras que fueran creadas directamente para el medio del libro. Carrión entendía al libro como la obra misma.

Es en su libro *El arte nuevo de hacer libros* donde se refiere a las páginas del libro como —una estructura concreta y autónoma, en donde además el texto es sólo un elemento y la forma del libro acentúa un lenguaje intersubjetivo:

“El lenguaje del arte nuevo es radicalmente diferente del cotidiano. Desatiende las intenciones de utilidad, y se vuelve sobre si mismo, se investiga a si mismo, en busca de formas, de series de formas, que den nacimiento a, se acoplen con, se desplieguen en, secuencias espacio-temporales...

... ¿Cómo lograr que una rosa no sea la mia ni la tuya, sino la de todos, o sea, la de ninguno?

Poniéndola dentro de una estructura secuencial (por ejemplo un libro) para que deje de ser momentáneamente una rosa y sea, antes que nada, un elemento de esa estructura...

... El arte nuevo apela a la facultad que tienen todos los hombres de entender y crear signos y sistemas de signos”.

(Carrión, 1974: p.50)

Carrión desarrolló su concepto de *bookwork* no sólo para separarlo del arte viejo del libro tradicional si no también del arte del libro de artista. Una radicalización del libro, es decir, si el libro de artista es un libro-objeto, el *bookwork* es un libro guiado por una lógica visual, un sistema secuencial que puede ser interpretado a través de cada uno de los detalles.

“El *bookwork* fue entendido por Carrión como una obra en la que el desenvolvimiento conceptual determina no sólo el texto – un elemento más -, ... no un conceptualismo del texto, sino un conceptualismo de la estructura integra del libro. Al hacer esto y volver sobre el mismo libro -producir el libro desde su idea y materialidad- rebasa el conceptualismo como tal”.

(Carrión, 1974: p.22)

Para Carrión, la forma del libro tenía que ser una consecuencia conceptual del contenido. Demasiada presunción en los materiales solo reafirmaban al libro simplemente como un objeto. Carrión logró definir en un sentido lógico la forma y el contenido como una unidad.

Hasta el momento, aunque no se ha hablado específicamente de fotografía es interesante notar la evolución que hubo dentro del arte en torno al papel de la autoría y el empoderamiento de la subjetividad del espectador. Sin embargo, la subjetividad es la clave para entender al fotolibro, es un contrato que se hace entre las imágenes mostradas que prometen una narrativa y el lector que utiliza sus experiencias para reconstruirlo.

1.2 La imagen mecánica

Con la finalidad de profundizar en la fotografía como un medio de expresión no del autor si no del lector, en esta segunda parte se pretende explicar, sin detenernos a recordar sus inicios e influencia en la sociedad, cómo es que funciona y se ha desarrollado la imagen creada por máquinas y su relación directa con la subjetividad e interpretación, el conocimiento y la memoria visual del observador.

Para entender las imágenes estamos habituados a leer primeramente una cédula con un título que acompañe la fotografía para explicarnos qué es lo que significa la imagen. El texto se convierte en un recurso necesario para comprender lo que estamos viendo, de no tener signos conocidos, la fotografía se mostraría ajena a nosotros, compleja y ambivalente.

De esta manera, la ambigüedad de las fotografías se ve desvanecida por las palabras que intentan explicar la apariencia directa de la imagen, sin embargo John Berger explica que:

“La fotografía, a diferencia del dibujo, no posee un lenguaje. La imagen fotográfica se produce instantáneamente mediante la reflexión de la luz; su figuración no está impregnada de experiencia [personal del fotógrafo] ni de conciencia... Las fotografías no traducen las apariencias. Las citan. Se dice que la cámara no puede mentir porque la fotografía no tiene lenguaje propio, porque cita más que traduce”.

(Berger, 2013: p 89-90)

Una de las principales ideas que se defiende en esta tesis es que la fotografía funciona mejor sin estar necesariamente ligada a una semiótica concreta, es decir un texto o símbolos completamente definidos. El fotógrafo puede construir la imagen con símbolos o no, pero dejando a un lado la participación del autor, el espectador le dará coherencia a la imagen según su experiencia.

Los estudios semióticos de Umberto Eco, Roland Barthes³ entre otros y que están ampliamente desarrollados sin duda alguna ayudan a entender formas y colores, agregan intención y significado a los elementos visuales de una imagen, sin embargo como explica Berger, no son suficientes para agotar todo lo que la imagen puede contener, es allí cuando —la ausencia de intencionalidad de la fotografía se convierte en lucidez.

Esta manera de entender las imágenes, sólo puede ser posible en la imagen mecánica pues cada elemento que está contenido en la imagen fue creado por una reacción mecánica de la luz y el tiempo, no como lo puede ser un dibujo o una pintura en donde cada pincelada o trazo fue previamente meditada con un sentido de conformar un mensaje.

³ En el apartado 3.1 se explican algunas nociones básicas acerca de la semiótica, en referencia a estos autores.

En continuidad con lo que explica Berger acerca de que la fotografía es una reacción a un conjunto de factores, Michael Frizot desde una perspectiva científica explica:

“La fotografía es una técnica que incidentalmente produce imágenes las cuales son el producto final de un ejercicio de cuantificación, acumulación y contabilización de la luz. La práctica fotográfica nunca deja de ser una práctica de medición, la del tiempo en que ocurre una acción energética dentro de una máquina, cuyos resultados pueden apreciarse como si se tratara de una reacción química”.

(Frizot, 2009: p172)

La imagen mecánica es aquella producida por un aparato y su carácter objetivo, de su exacta reproducción de la realidad hacen que el observador las mire no como si fueran imágenes sino como una especie de ventana al mundo, una posición real frente a lo expuesto en la imagen. Los pensamientos del observador no son en razón de la creación técnica de las imágenes sino en razón del mundo cotidiano que lo rodea.

A diferencia de la imagen mecánica, la imagen tradicional como el dibujo o la pintura son imágenes que están llenas de intención y crea fácilmente símbolos. En el proceso, el pintor meditó y plasmó el objeto a través de pinceladas conscientes. Para entender esos símbolos solo es necesario decodificar los pensamientos del pintor. En relación a esto, Willem Flusser dice:

“...las imágenes técnicas no re-introducen las imágenes tradicionales en la vida cotidiana, sino que las sustituyen con reproducciones, es decir, se colocan en lugar de ellas. Tampoco hacen imaginables los textos herméticos; más bien los falsifican al traducir en situaciones las proposiciones científicas y las ecuaciones —es decir, los traducen precisamente en imágenes”.

(Flusser, 1990: p21)

La imagen mecánica a través de la reacción química, absorbe todo el conocimiento y la historia a la que es expuesta en su superficie y construye una memoria dentro de sí misma que es

en parte ajena a la realidad pero eternamente repetitiva de lo fotografiado. Contrario a lo que pudiera ser un texto que está construido por conceptos, orden y coherencia, la imagen única al carecer de éste tipo de elementos a los que estamos acostumbrados no podemos proponer una manera sencilla de entenderla, dicho de otra manera:

“Con la escritura nació una nueva capacidad: la *conceptualización*, es decir, la capacidad de abstraer líneas de las superficies, de producir y descifrar textos. El pensamiento conceptual es más abstracto que el pensamiento de imagen porque el primero abstrae todas las dimensiones del fenómeno; excepto la lineal”.
(Flusser, 1990: p13)

Lo que refiere Flusser es que los textos son decodificados a través de signos que son sometidos a una gramática, un sistema que le da un sentido a las palabras, contrario a una imagen única que no tiene elementos que le puedan dar un sentido en si misma, por ello es que se acompaña con elementos externos configurados para guiar el significado de esa imagen.

Las palabras son interpretaciones de la realidad contenidas en signos, la fotografía no funciona como creadora de estos debido a que no puede adherir intencionalmente un significado a sus formas. Es por ello, que esta dimensión temporal contenida dentro de la imagen, al ser reconstruida mecánicamente por el aparato, es una dimensión de eterno regreso. Dentro de un mundo "lineal" todo el sentido es un efecto motivado por otro, la fotografía por si misma no tiene un sentido específico.

La repetición es una definición apropiada para la fotografía, todas las acciones dentro de la imagen se convierten en repeticiones eternas. La imagen no es en absoluto sencilla, es acumulación de historia, de conocimiento. La complejidad de entender una imagen viene precisamente de que ya ha absorbido un texto, un símbolo e incluso tiempo, el conocimiento ya fue digerido.

Es así como la imagen mecánica es capaz de proponer una lectura alterna para la interpretación de las imágenes, de identificar los recursos que crean una mentalidad icónica y comprender que la imagen es artificial y no esta ligada a la realidad.

Es un fenómeno que sólo puede ser posible a partir de esta época del incremento masivo de imágenes. La fotografía no como una manera de entender la realidad si no de obtener conocimiento, un conocimiento rotativo, que no puede ser obtenido directamente de una manera conceptual o consciente.

En los comienzos de la disciplina fotográfica, se buscaba el mejor ángulo al momento de fotografiar, tenemos un legado fotográfico que reglamenta que debemos estar en el momento adecuado, y disparar en el momento preciso. Un pensamiento alrededor de la imagen que asegura una estética visual perfecta para cada momento. Tenemos suficientes parámetros para una correcta exposición en un retrato e incluso hemos desarrollado una clasificación de buenas y malas fotografías.

Es en este momento histórico cuando ya hemos alcanzado una conciencia por crear fotografías atractivas, donde ahora el detalle a analizar es cuando la intención que detona la fotografía es ignorada y disuelta, no reconocer la situación emocional para llegar a otro lugar en donde cada imagen decisiva se eleva a un nivel donde puede ser combinada con otras.

Hablar acerca de una secuencia de imágenes nos remite inmediatamente al medio cinematográfico en donde hay un tiempo específico, una historia clara a través de un montaje de imágenes. Para Harun Farocki es en la edición —donde podemos atribuirle un sentido a las imágenes, creamos un espacio de visibilidad donde el espectador piensa en relación a lo que le está siendo mostrado.

Un detalle importante es que el fotolibro no recurre al tiempo para generar su narrativa, al abrirlo se ven dos imágenes al mismo tiempo, en el formato impreso de las imágenes el lector tiene la autonomía para decidir cuánto tiempo ver una imagen debido a que las fotografías estimulan recuerdos que se van sumando, una energía que tiene independencia cronológica.

Un ejemplo de una contraposición directa de la fuerza de dos imágenes en el cine es la pieza *Ojo/Máquina* (2001) (Fig. 8) de Farocki; son dos videos enfrentados uno contra otro, es una pieza editada con videos recolectados de instituciones de investigación, departamentos de relaciones públicas y archivos de películas didácticas utilizadas en fábricas de producción.

En su pieza, Farocki monta sobre las imágenes el audio de una película suiza de 1949 acerca de la racionalización del trabajo; imágenes de un obrero en la primera pantalla, y un misil rojo en la segunda. Son imágenes sencillas y utilitarias, de ejecución técnica utilizadas para una operación determinada y luego eliminadas; imágenes de un solo uso.

“... percibí la evidencia de una red transversal de significados, el vínculo entre fuerzas productivas y las fuerzas destructivas... mi proyecto *Ojo/Máquina* es una proyección doble donde hay simultaneidad, el vínculo de una imagen con la siguiente y con la de a lado. Un vínculo con lo previo y lo simultáneo. Imaginemos tres enlaces covalentes saltando en cualquier dirección entre los seis átomos de carbono de un anillo de benceno. Así de plural me imagino la relación entre un elemento de un canal de imagen con el elemento siguiente o con el que se encuentra a su lado”.

(Farocki, 2014: p111 -113)

De esta manera Farocki define a la edición como una técnica que da un sentido a las imágenes, lo cual es lo más cercano a crear un imaginario autónomo provocado por una ficción que surge a partir del material que ya tenía otras intenciones ajenas a las reutilizadas, material despojado de su contexto el cual provoca ideas secundarias de las que primeramente fueron creadas, sin embargo el espectador ordinario no es capaz de percibir el montaje como algo ajeno a su visión si no que —es ya editando cuando uno descubre la autonomía de las imágenes.

En el "montaje de atracciones" propuesto por Eisenstein en 1923 define por completo una autonomía visual que es eficazmente mayor a una secuencia lineal de los acontecimientos. El fenómeno de la atracción es un elemento autónomo del autor para la construcción de secuencias. Hacer un montaje de atracciones libera la imagen de — la figuración ilusoria y de la representatividad que hasta ahora era decisiva e inevitable.

"Este método [de atracciones] determina radicalmente la posibilidad de desarrollar una puesta en escena "activa" (el espectáculo en su conjunto): en lugar de ofrecer una "reproducción



Figura 8. *Ojo/Máquina*, Harun Farocki, 2001



Figura 8. *Ojo/Máquina*, Harun Farocki, 2001

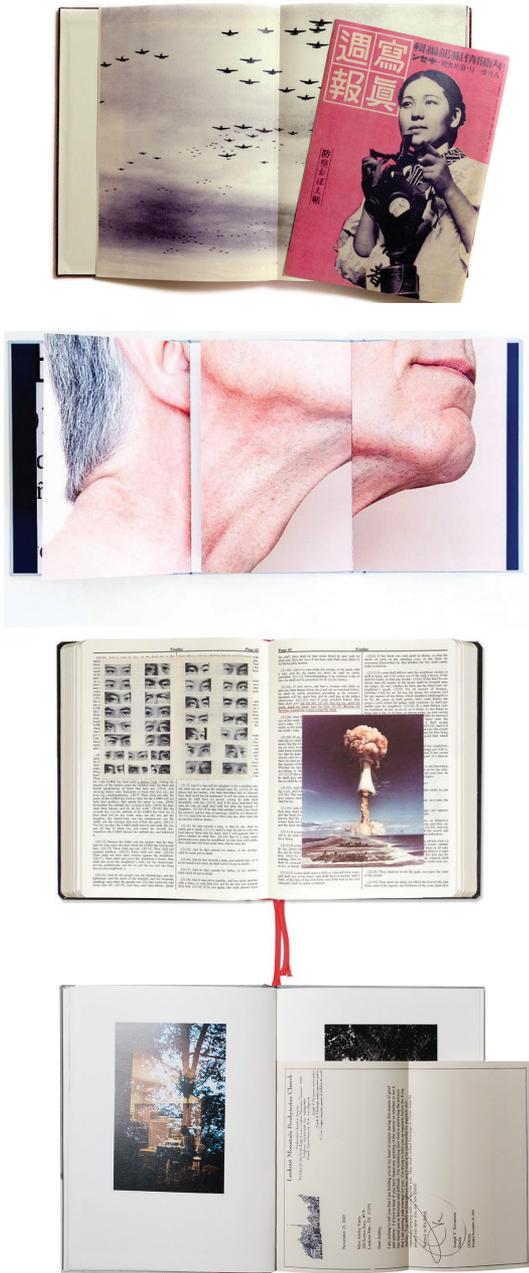


Figura 9. Ejemplos de fotolibros
Silent Histories, Kasuma Obara. Editorial RM, 2014
Moisés, Mariela Sancari. La fábrica, 2015
Holy Bible, Adam Broomberg & Oliver Chanarin. AMC, 2014
The Epilogue, Laia Abril. Dewi Lewis Publishing, 2014

estática del acontecimiento exigido por el tema, y la posibilidad de su solución solamente a través de la acción lógicamente vinculada a aquél acontecimiento, se propone un nuevo procedimiento: el libre montaje de acciones (atracciones) arbitrariamente elegidas, independientes (incluso fuera de la composición dada y de la vinculación narrativa de los personajes), pero con una orientación precisa hacia un determinado efecto temático final".
(Eisenstein, 1970: p217-220)

Esto se convierte en una paradoja al considerar primeramente a la fotografía de la manera más objetiva posible, es decir, negar su relación con la realidad y entenderla como una consecuencia mecánica y reproducible de una reacción de luz y tiempo. Una visión conceptual en el sentido de considerar a la fotografía por lo que es y no por lo que debe significar, y a través de la edición de secuencias, liberar a la imagen de la publicidad y la cultura de masas. Un desmantelamiento de la estructura construida alrededor de la fotografía.

Para Hito Steyerl la liberación de la fotografía ya esta realizada en el montaje como —un dispositivo perfecto para desestabilizar la perspectiva del observador y quebrar el tiempo lineal.

"La tiranía de las lentes fotográficas, malditas por su promesa de su relación indicial con la realidad, ha cedido el paso, para bien o para mal, a representaciones hiperreales, no del espacio tal y como es sino del espacio tal y como podemos realizarlo".
(Steyerl, 2014: p29)

Las cualidades atribuidas a la fotografía con la realidad no pueden negarse, es nuestro vínculo para interpretar las imágenes, sin embargo cuando se anula la fotografía como verdad, se convierte en una propuesta no de lo que la realidad es, sino lo que la realidad puede llegar a ser.

"El montaje fue el primer paso hacia la liberación de la perspectiva lineal cinematográfica y por este motivo fue ambivalente, solo ahora se pueden crear nuevos y diversos tipos de visión espacial, perspectivas disgregadoras y posibles puntos de vista.

El observador no es unificado por este tipo de mirada, sino que más bien es disociado y abrumado, reclutado para la producción de sentido. Convocan a un sujeto espectador múltiple que debe crearse y recrearse".

(Steyerl, 2014: p30)

La edición dentro del fotolibro es entendida como una propuesta de secuencias, el lector cuando es expuesto a esas imágenes interpretará las posibilidades de lógica con base a su creatividad y subjetividad. El sentido de esas fotografías está construido principalmente por elementos sensoriales que guían al lector activo.

En una entrevista a Georges Didi-Huberman se discute el montaje cinematográfico como una manera de entender la función de las imágenes sin una necesidad de saber realmente que es lo que son, olvidar que significan exactamente para conocer cuales son sus posibilidades, por lo que Huberman explica:

"No creo que sea posible, ni interesante, hacer una ontología de la imagen; de hecho, creo que intentarlo fue el gran error de Barthes. Casi diría que es un falso problema. De forma que cuando alguien habla de La Imagen, así con mayúsculas, como suelen hacer los filósofos, yo no entiendo de qué están hablando, y pregunto: pero, ¿de qué imagen hablas?, ¿cual imagen?, ¿cuántas imágenes? Jean Luc Godard, por ejemplo, dice que no hay una imagen sino, por lo menos, dos y, en general, suele haber tres. Es decir, para hacer un montaje, tiene que haber un choque entre dos imágenes y, generalmente de este choque surge una tercera. Así pues, La Imagen no existe."

(Romero, 2007: p20)

Es limitante entender la imagen como única porque una sola unidad no puede crear sentido, lo que Huberman comenta es que para entender las imágenes son necesarias básicamente dos, porque entre ellas se complementan para crear una tercera imagen virtual, esa imagen es consecuencia del contexto de las otras dos. La memoria y experiencia del lector son las herramientas que agregan sentido a las fotografías.

La imagen mecánica posibilita una expresión autónoma del lector. La imagen sin lenguaje propio, ambigua y repetitiva también puede ser decodificada a través de la subjetividad, la memoria y el conocimiento personal. Una lectura a través del montaje que posibilita la identificación de elementos visuales para generar conocimiento propio. La edición es un método de expresión individual no del autor si no del lector.

La atracción entre las imágenes y el lector permiten un flujo de experiencias que no tiene que ver con una cristalización de la experiencia ni de elementos visuales a través del tiempo sino todo lo contrario, una adquisición de significación a través del paso del tiempo.

El fotolibro es una plataforma para la edición de elementos visuales, una base para la materialización de secuencias que permite un flujo visual por medio de la imagen fija que no está ligada a un tiempo de visualización definido, lo que posibilita la contemplación e identificación de narrativas.

1.3 El fotolibro

Llegados a este punto, el objetivo principal es acercarnos al fotolibro como un objeto (Fig. 9) más que una recopilación de fotografías impresas. Los fotolibros han sido producidos desde los comienzos de la fotografía, sin embargo no han tenido gran relevancia hasta ahora, teóricos como Martin Parr u Horacio Fernández han desarrollado una historia paralela a la de la fotografía que como consecuencia ha multiplicado las perspectivas en relación al medio fotográfico, más allá de atribuirle otras utilidades, la fotografía es reinterpretada como una manera de crear múltiples realidades.

"La fotografía no es como las bellas artes - un área de prácticas culturales muy específicas, algo herméticas, que se dan dentro de un esquema socio-económico bastante rígido. La fotografía es tanto un medio artístico como un medio de masas y otro gran número de cosas."

(Parr, 2004-2006; p6-11 [mi traducción])

Un fotolibro es un libro que puede tener texto o no y que su contenido principal sean las fotografías que logren adquirir un carácter propio, es decir, que tenga un tema y una intención, una lógica y sentido sin necesariamente tener intenciones artísticas. El fotolibro utiliza a la fotografía como una interdisciplina que no solamente esta ligada a la técnica si no también a procesos de comunicación visuales.

Existen varias definiciones para el fotolibro, sin embargo la que es más aceptada por los teóricos es la de Ralph Prins hecha en 1969:

"Un fotolibro es una forma de arte autónoma, comparable a una pieza escultórica, una obra de teatro o una película. Las fotografías pierden su sentido individual y se convierten, una vez traducidas a tinta, en parte de un evento dramático llamado libro".
(Parr, 2004-2006: p6-11 [mi traducción])

La práctica fotográfica es muy amplia, desde álbumes familiares y colecciones de cromos o estampas, publicidad, fotografías de celular; tenemos guías muy específicas acerca de cómo hacer fotografías y material cuidadosamente estético, además de ciertos parámetros de qué es lo que se puede fotografiar y como hacerlo: retrato, paisaje, fotografía científica, etcétera.

Sin embargo sería limitante decir que la principal función de las fotografías son hechas para vender un producto o ser exhibidas en museos ya que no son las únicas maneras de exhibir fotografías. Si bien muchas de la fotografías consideradas como arte son enmarcadas y exhibidas no significa que el resto de fotografías no tenga un sentido dentro de la disciplina visual.

El fotolibro utiliza todos los tipos de fotografía de una manera no solo narrativa si no que también el formato de libro; el material y la doble página juegan un papel fundamental. El diseño editorial complementa a la fotografía, le permite mayor expresividad al estar impresa en papel.

Por esto mismo, el fotolibro no es un acomodo de imágenes sin sentido, el proceso de edición se vuelve complejo y obedece una regla básica: el elemento de mayor peso y por el que se debe entender el libro es a través de la imagen.

“Viendo como las cosas aparecen en las fotografías, un fotógrafo entiende no sólo lo que significa, cuando el objeto se vuelve parte de la fotografía si no también lo que esa foto significa en el contexto del mundo en el que es mostrada”.

(Thompson, 2013: p4 [mi traducción])

Una característica fundamental de los libros en contraposición a una exhibición es que permite que el observador mire de manera personal el contenido. Se puede decir entonces que el fotolibro no muestra una fotografía de masas pero que sin ser contrario a el medio del libro, permite la difusión de la imagen a cualquier persona que se acerque.

La autopublicación le permite al autor publicar con recursos propios sus imágenes sin necesidad de depender de un tercero que este de acuerdo con lo que es mostrado o de pasar filtros que puedan modificar el resultado final, es decir, fotografías que para el autor son necesarias y que quizá para un curador son demasiado explícitas o banales.

Descentralizar la producción de las publicaciones creó un nuevo espacio y tipo de objeto en donde los fotógrafos y diseñadores pueden crear otras posibilidades de interacción de un formato impreso.

La sensibilidad visual que el fotógrafo ha desarrollado es la guía principal que le permite crear narrativas visuales. La autopublicación y la secuencia de imágenes sin restricción estética alguna, fueron un gran avance para publicar una imaginería fuera de la esfera controlada de los museos.

La autopublicación de fotolibros es un acto en favor de una revolución cultural que comenzó con *Twenty-Six Gasoline Stations* (Fig. 10) de Ed Ruscha como una crítica al papel utilitario y también artístico que tenía la fotografía en aquél entonces.

“En marzo de 1964 el artista Ed Ruscha publicaba en la revista *Artforum* una fotografía de su nuevo libro autopublicado: *Twenty-Six Gasoline Stations* (1963). Era la portada del libro con una frase encima: “REJECTED. Oct 2, 1963 by the Library of Congress, Washington 2 5, D.C.”.

(Ceschel, 2015: p8 [mi traducción])

Era un objeto que debido a su forma o contenido fue rechazado de considerarse como un libro. La particularidad que tiene el fotolibro *Twenty-Six Gasoline Stations* es que es el primero en no ser catalogado dentro de un sistema que se encarga precisamente de registrar todos los libros de un país.

En cuanto al contenido, son tipologías de gasolineras a lo largo de la Ruta 66 en Estados Unidos, que va desde Los Ángeles hasta Oklahoma. En la portada del libro está escrito solamente el título que llena todo el espacio disponible, evocando su propio contenido previo a ver las imágenes; el contenido remite de manera directa el título que convierte al libro en una unidad. El libro de Ruscha puede ser catalogado como arte conceptual precisamente por su concepto.

“Este tipo de arte (conceptual) es usualmente libre de la dependencia o habilidades del artista como artesano... La lógica es usada para camuflar el intento real del artista, para calmar al espectador en una creencia donde él entiende el trabajo... las ideas son descubiertas por la intuición”.

(LeWitt, 1967 [mi traducción])

Las fotografías dentro del fotolibro de Ruscha repiten por todos lados el mismo concepto, es un libro no necesariamente complejo, y con una idea clara. Ruscha entendía la fotografía como información, lo que tiene coherencia junto con sus otras obras⁴ que no se apartan del enfoque conceptual.

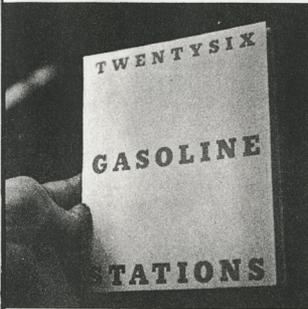
En el libro *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* de Lucy Lippard, un libro que gira en torno al nacimiento del arte conceptual, Ed Ruscha define su relación con la fotografía:

“... sobre todo, las fotografías que uso no son “arte” en ningún sentido de la palabra. Pienso que la fotografía está muerta como arte; su único lugar es en el mundo comercial, para propósitos técnicos o informativos. De esta manera (small fires) no es un libro que tenga una colección de fotografías artísticas, son datos técnicos como la fotografía industrial”.

(Lippard, 1973: p13 [mi traducción])

⁴*Nine Swimming Pools* (1967), *Thirtyfour Parking Lots*, (1968)

REJECTED
 Oct. 2, 1963 by the
 Library of Congress
 Washington 25, D. C.



copies available @ \$3.00
 National Excelsior
 2351½ Vestal Avenue
 Los Angeles 26, Calif.

Wittenborn & Company
 1018 Madison Avenue
 New York 21, New York

TWENTYSIX

GASOLINE

STATIONS

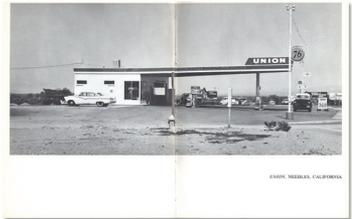


Figure 10. *Twenty-Six Gasoline Stations*, Ed Ruscha, 1963



Figure 11. *Xerox Book*, Seth Siegelaub, 1968

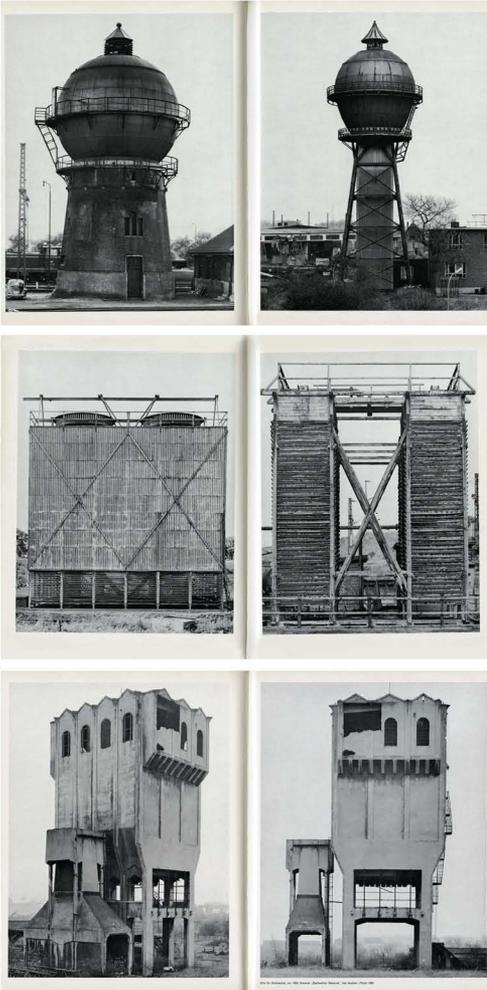
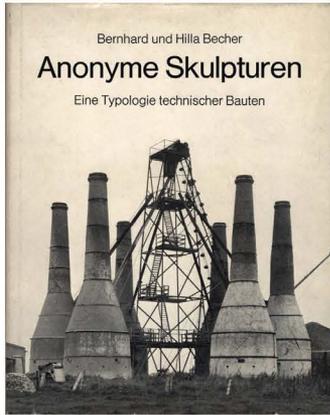


Figura 12. *Anonyme Skulpturen*, Bern y Hilla Becher, 1970

Los artistas jóvenes fueron influenciados por la obra de Ruscha, la influencia fue tan grande que generó nuevos conceptos dentro del mundo del arte como *anti-fotografía* que es una fotografía aparentemente anónima y funcional.

“El libro de Ruscha fue muy influyente para artistas jóvenes como Robert Smithson o Dan Graham. Ciertamente hay una concentración en la vida cotidiana, un ambiente algo degradado — donde Ruscha se interesó en las gasolineras y estacionamientos de California, Graham y Smithson se interesaron en viviendas y terrenos industriales de Nueva Jersey. Ellos también fueron atacados por la forma no artística de los libros y la adopción de Ruscha de lo que sería llamado anti-fotografía: aparentemente casual, anónima y funcional (pero de hecho bastante estratégica)”. (Bello, 2012: p115 [mi traducción])

Ruscha envió su libro al Washington’s Library Congress y fue devuelto al autor por su aparente falta de contenido. Un término como *anti-fotografía* dentro de ese contexto histórico podría ser arriesgado, sin embargo debemos situar a la fotografía dentro de una estructura que no estaba lo suficientemente desarrollada para entender nuevos formatos posibles.

Durante muchos años solo los museos de Estados Unidos aceptaban fotografías para su colección por ejemplo, el primer museo en empezar a coleccionar fotografías fue el MoMA en 1930⁵ adquiriendo una fotografía de Walker Evans mostrando una escultura de Willem Lehmbruck.

El museo adquiría fotografías vernáculas, algunas curiosidades y material de fotógrafos reconocidos, pero no en formatos de libros. La cultura museística es quien decidía lo que podía considerarse arte o no y los fotolibros no entraban dentro de ésta categoría incluso a pesar de que los fotolibros no son una salida radical en el mundo de la fotografía.

Xerox Book (Fig. 11) no es precisamente un fotolibro, fue publicado por Seth Siegelau en 1968. La importancia de este libro es que fue una de las primeras obras en publicar piezas de artistas en lugar de exhibirlas en un museo, Siegelau utiliza el libro como una salida portátil donde vive el contenido.

⁵ Contemporary photography at MoMA. Quentin Bajac. MoMA. 2015

La pieza *Xerox Book* fue desarrollado como una exposición en formato de libro. Contiene obras de siete artistas con un espacio específico de 25 páginas cada uno. Siegelauub intercambió la manera de hacer las cosas, más que analizar el espacio dentro de una galería utilizó la manera de presentar obras dentro de un libro que funciona como una plataforma de creación más que un medio de registro de información, muy similar a los pensamientos Fluxus; es de esta manera que *Xerox Book* se convierte en la obra en sí misma, no un registro de la obra.

La cultura visual estaba controlada por los museos más que las publicaciones, el museo entendido como el lugar donde se consagra el arte, el espacio designado para hablar de arte, el lugar que custodia la alta cultura. Una manera de controlar la cultura que no es mostrada al público en las calles. El museo es muchas veces criticado por su elitismo, es decir que solo algunas personas conociendo al autor y su contexto pueden entender, el papel del curador se vuelve un punto vital como proveedor de sentido a los que no entendemos la obra.

Sin embargo lo que pasó en realidad con Ruscha tiene que ver con la expansión de la fotografía hacia otros medios que no habían sido tomados en cuenta como espacios para el medio fotográfico. La falta de habilidad artística de Edward Ruscha lo convirtió en un artista del medio del libro. No es que no haya fotolibros antes de este, si no que demuestra que las instituciones no reconocían este tipo de libros que solo contenían fotografías sin texto alguno.

Ed Ruscha en su carrera artística de la década de los sesenta buscaba expandir los límites que pudiera tener la fotografía; un desarme del museo a través del libro. No hay duda que el fotolibro es más que arte conceptual. Como explicaba en el apartado 1.1, la fotografía esta llena de contenido, contiene memoria y tiempo, por lo que armar secuencias evita enormemente el riesgo de caer en lo absurdo.

Los fotógrafos Bernd y Hilla Becher trabajaron de una manera menos experimental ajena al estilo de Ruscha. Todas sus fotografías de su libro *Anonyme Skulpturen* (Fig. 12) eran resultado de una intensa planeación. Los Becher estaban en una búsqueda por la representación de los objetos de la manera más precisa.

La obra de Bernd y Hilla Becher: objetos industriales aislados o detalles de estos objetos conformaron sus series tipológicas. Su obra es relevante porque sus series fotográficas giran de manera precisa en un mismo elemento industrial: la técnica, iluminación, encuadres son siempre los mismos.

Además, ésta repetición técnica en sus fotografías permite una yuxtaposición de las obras de manera continua por ejemplo, aunque hayan sido tomadas en años diferentes las imágenes parecen iguales, el tiempo en que fueron tomadas entre una y otra se acorta y la narrativa se vuelve uniforme.

Hacer fotografías de manera tipológica facilita una "lectura de contraste", basada en comparaciones descriptivas y visuales entre las imágenes que contienen los mismos elementos y que están diseñados para la misma función, como es en este caso de paisajes industriales y contenedores de agua.

“Sus fotografías en sí mismas así como su colocación en exhibiciones tenían que ser tan informativas y exactas como fuera posible, como “sustitutos visuales de los objetos”.

Una parte de su trabajo era también "recolectar datos de los objetos". En ese tiempo era difícil encontrar literatura disponible sobre esos temas, Bernd y Hilla Becher generalmente tenían que recolectar la información en la locación y mientras las construcciones siguieran de pie".

(Lange, 2007: p 30 [mi traducción])

Para los Becher, mientras más información visual estuviera contenida en la fotografía aseguraba que sus imágenes irían más allá de ser usadas como ilustraciones en revistas especializadas. Era también un paso para asegurar el contenido y la autonomía de la imagen fotográfica.

Primeramente, desde la elección de la cámara de gran formato Plaubel Peco 5x7" y el film con alta sensibilidad, 12din en blanco y negro, (es decir 50% más sensible que ISO 100 actualmente) tenían el principal objetivo de hacer fotografías con alto contenido de información en su interior. El tamaño de impresión era de 50 x 60 cm sobre papel baryta que tiene dos cualidades: gran rango de tonalidades y buen contraste.

Además tenían un protocolo completamente definido para tomar cada fotografía, consecuencia de estudios visuales y apuntes de varios meses sobre ese mismo elemento; siempre en luz de día y nublado creaban una atmósfera favorable que evitaba las sombras duras que pudieran distorcionar el objeto.

“Los Bechers querían asegurar que todos los objetos fotografiados fueran comparables y su apariencia externa fuera legible con todos los detalles de la imagen lo que permitió un empoderamiento de los valores de la imagen, de manera que el esfuerzo por evitar formas predominantes y colores que distrajeran del tema como el cielo azul, el pasto verde que pudieran competir con los edificios industriales”.

(Lange, 2007: p 32 [mi traducción])

Ambas ideas son interesantes, Ruscha entiende la fotografía como un medio subordinado a la publicidad y al consumo, mientras los Becher se ocupaban en llenar de información las imágenes creadas con su cámara. Por ello, si un fotógrafo ha optado por hacer un fotolibro es porque se ha dado cuenta que la imagen funciona dentro de un marco que esta completamente definido y justificado. La fotografía es un oficio que puede usar narrativas y la conciencia visual para crear interpretaciones mentalmente interesantes.

“La fotografía ha terminado por llamarse fotografía como *arte contemporáneo*, se ha materializado y cuenta con una infraestructura propia de festivales, ferias, premios, galerías y departamentos de fotografía en los museos, con comités que garantizan la estabilidad de la historia de este subgénero. Sin embargo, lo que esta en juego es un contexto crítico-abierto del cual puede nacer una práctica fotográfica sostenible en el entorno de la imagen”.

(C-photo, 2015: p 101)

El fotolibro es una plataforma en donde se explotan diferentes maneras de narración y reproducción. Estando de acuerdo que la fotografía es una repetición infinita de momentos, el libro toma la posición de ser un medio de difusión.

La materialización visual expande los límites de la fotografía a través de los sentidos. Hacer un fotolibro implica una mayor relación entre el fotógrafo, el impresor y el diseñador, un trabajo en conjunto para construir los fotolibros con la calidad necesaria que este lleno de información.

Además de una propuesta visual que no necesariamente obedece las reglas de composición y motivos clásicos sino que es una desarticulación de las imágenes en favor de una reconstrucción narrativa autónoma, imágenes que se enciman, se refuerzan o se contraponen.

Los fotolibros ocupan actualmente un lugar central en la fotografía contemporánea, y por eso mismo la comunidad del fotolibro ha generado un ecosistema propio que consiste en ferias, festivales, exposiciones y premios. Una estructura que funciona paralelamente al mundo de la fotografía y el diseño editorial.

Existe un interés creciente en la reinterpretación de la historia de la fotografía a través de estas publicaciones. Una reinterpretación crucial y necesaria para el desarrollo del medio como un discurso de imágenes independientes que no responden solamente a intereses comerciales o incluso al registro del "momento exacto" si no que existe una retórica que puede desafiar la manera de ver y pensar.

2. LA FORMA DEL FOTOLIBRO

Los intentos en el arte por entender el ruido, se convierten en una postura crítica que cuestiona al proceso de comunicación. El emisor del mensaje no tiene control directo dentro de ese terreno, la función crítica del ruido esta basada en una función autorregulatoria del mensaje hecha por el propio medio.

Por otro lado, el fotolibro es una salida para el medio de la fotografía que facilita su difusión fuera de grandes circuitos como un museo o la publicidad. Aunque también hay fotolibros con gran presupuesto, la autopublicación se convierte en una herramienta que permite la difusión de cualquier tipo de imagen.

La importancia del movimiento *Provoke* en Tokyo fue que transformó el lenguaje fotográfico en materia, utilizando el ruido como herramienta principal. El ruido es un elemento que se mantiene al margen de una abstracción, escapa de cualquier anclaje semiótico definido y provoca un flujo de ambigüedades que rearticulan el proceso de comunicación para agregar significados ambiguos.

El fotolibro es una plataforma necesaria para la creación de discursos de imágenes independientes que además desafía las convenciones sociales atribuidas a la fotografía en la actualidad.

Por eso mismo, es el fotolibro un objeto que hace un cuestionamiento a las ideas básicas aceptadas de lo que se entiende por fotografía, la manera de ver y hacer fotografía no como una imagen que se convierte en un retrato fiel a la realidad sino como un objeto que emana significados propios. Así, el fotolibro a través de diferentes materiales y tamaños ayuda a organizar la información fotográfica en un sentido táctil y visual.

En cuanto al contenido del fotolibro, la secuencia de fotografías crea significados dentro de una meticulosa selección de imágenes que nos permite construir una interpretación no lineal delimitada

por la forma de la fotografía, evitando ligar la fotografía con recursos semióticos, se construyen narrativas visuales. El fotolibro nos ofrece nuevos recursos para la fotografía no de lo que el mundo es, sino una manera alterna de ver lo que estamos acostumbrados a ver.

Es necesario remarcar la relación del fotolibro con el arte conceptual debido a su nivel de encriptación con respecto al lector. Además, el fotolibro no solamente se queda en este primer nivel conceptual si no que también se relaciona con el diseño para crear experiencias sensoriales. La vista, el tacto e incluso el olor del libro son aspectos fundamentales para el estudio de los fotolibros como objeto. Por ello, el creciente interés por estos objetos han convertido la experiencia de creación de libros en algo totalmente diferente.

En el capítulo que se presenta a continuación se explicará qué es el fotolibro y como funciona. De manera teórica, se hablará de los conceptos serie, ensayo y secuencia dentro de la disciplina fotográfica y después se tocarán algunos aspectos que tienen que ver con la teoría de la información y cómo es la relación existente entre las fotografías ya que el fotolibro se apoya en la forma de las fotografías para desarrollar lo que no se dice, pero se puede ver. Por último se mostrará un ejemplo sencillo de lo que implica editar una secuencia fotográfica para crear un fotolibro y tener una base teórica que permita comprender otros ejemplares.

El capítulo esta enfocado a desarrollar un pensamiento materialista en momentos donde predomina una fuerte tendencia digital. Los objetos tienen una relación directa con la experiencia debido a que contienen información. Imprimir un fotolibro significa que pasamos de entender el libro como un objeto estático e inanimado a un elemento que necesita ser descifrado desde una perspectiva objetual.

Debido a esta nueva perspectiva, desarrollar una lectura a través de los sentidos puede generar una cultura visual que alimente una crítica hacia las imágenes no por su tema sino por lo que tienen en la superficie y a su vez, crear un filtro de contenido que es generado por el propio lector.

2.1 Narrativa fotográfica

Para desarrollar profundamente lo que implica la disposición de las fotografías en un contexto, evitando la idea de la “fotografía única” que alimenta la necesidad de un instante decisivo en el ámbito fotográfico, de captar el momento exacto, se hablará de secuencias fotográficas, series fotográficas y de ensayos fotográficos.

Una secuencia fotográfica puede mostrar radicalmente una perspectiva diferente, más interesante quizás que la captura de una única imagen. La secuencia es una técnica en donde un elemento es capturado en movimiento sucesivo.

El trabajo del fotógrafo Duane Michals sirve de referente para entender las secuencias como un contenido visual que es continuo es decir, que es consecuencia de la fotografía anterior y que afectará la siguiente.

En su serie *Things Are Queer* (Fig.13) hecha en 1973 podemos visualizar una narrativa circular donde todas las fotografías están conectadas. La primera y la última imagen son idénticas sin embargo al leer la secuencia, la última fotografía ha cambiado su percepción a pesar de ser idéntica. En las secuencias de Michals, cada fotografía contiene un elemento de la fotografía anterior y un elemento de la fotografía posterior. Michals explica:

“La gente cree en la fotografía. No creen en la pintura sino más bien en la fotografía, la cual te da la posibilidad de engañar a la percepción dado que la foto soporta la realidad. Yo contradigo la realidad mientras que la mayoría de los fotógrafos te muestran lo que ya conoces. Yo plasmaba el momento anterior y el posterior. Otros fotógrafos no hacen eso porque el “momento decisivo” era su propio concepto de la fotografía”.

(Michals, 2017: 1:08 - 1:40)





La edición en las fotografías de Michals generan un contexto circular, una secuencia de corte cinematográfico. Además, todas las fotografías del autor están sujetas al título escrito debajo de ellas para asegurar un mensaje claro del autor, lo que facilita su lectura, aunque ese texto puede ser prescindible puesto que en la secuencia está ya presente el tema.

En las fotografías de Michals, al contrario que en las fotografías instantáneas, cada gesto es pensado, cada símbolo es previamente codificado, como en las pinturas de Magritte y Balthus, los maestros preferidos de Michals. A menudo, se involucra aún más acompañando sus fotografías de textos manuscritos que son un elemento externo a sus fotografías, marcando a la vez su independencia de creador y su presencia como lector, como mediador o actor.

El trabajo de Michals explora la manera de pensar las fotografías para que lleven el hilo de una historia. Éstas deben seguir algún tipo de consecuencia y aunque la más común es la secuencia cronológica, pueden utilizarse otros tipos. Lo que sin duda es cierto, es que diferentes tipos de secuencias generarán diferentes tipos de reacciones y percepciones por parte de los espectadores.

También las series fotográficas nos dan la posibilidad de crear contextos visuales a partir de la edición que el fotógrafo ha hecho. La edición está presente desde el momento de elegir una fotografía en particular dentro de otras similares que hayamos tomado, desde el momento de descartar fotografías con errores por ejemplo subexpuestas o que la persona fotografiada haya salido con los ojos cerrados. John Berger explica que las series fotográficas son un recurso descriptivo más que expresivo.

"Existe una práctica fotográfica establecida que utiliza imágenes en serie: el reportaje fotográfico. Éste narra sin lugar a dudas, pero narra de forma descriptiva desde el punto de vista del extraño... Para hablar de su experiencia [del fotógrafo] con las imágenes sería necesario introducir imágenes de otros sucesos y otros lugares, no obstante, introducir esas imágenes significaría romper la convención periodística".

(Berger, 2013: p. 119)

Para Berger una serie puede entenderse como un testimonio, más que una historia personal por eso es recurrente utilizar palabras para evitar libres interpretaciones o la ambigüedad de las imágenes — en los reportajes las ambigüedades son inaceptables; en las historias son inevitables.

Sin embargo la fotografía tiene dos caras y por esto mismo existen también los ensayos fotográficos, que son igualmente narraciones pero que — proponen un acuerdo entre relaciones, no declaradas, pero asumidas, existentes entre los sucesos que contiene cada fotografía individualmente.

"El foto-ensayo es un cuerpo de obra, constituido por un número múltiple de imágenes con un estilo consistente, estructuradas con una intención clara, y que explicitan a través del lenguaje fotográfico, las opiniones y puntos de vista de su creador sobre un tema elegido por él de acuerdo a su propia y, eminentemente subjetiva, agenda cultural e ideológica para enjuiciar un tema".
(Nates, 2004)

En el fotolibro las historias construidas son en su mayoría discontinuas, están basadas en un acuerdo sobre lo que no se dice, pero es evidente, precisamente sobre lo que une esa discontinuidad. La imagen aislada, lo que Cartier-Bresson llamaba 'instante decisivo' pierde su identidad dentro de una secuencia fotográfica y se convierte en parte de un todo, en elemento esencial que forma parte de un conjunto.

Tanto una serie y un ensayo fotográfico son secuencias debido a su estructura que contiene un sentido para generar un discurso descriptivo o subjetivo. Sin embargo las series fotográficas tienen un guión muy estricto que puede estar basado en ideas planeadas por un editor de una revista. Es necesario pensar en ligar recursos como objetos, ambiente, tema y perspectiva para generar una fluidez.

Por el otro lado, los ensayos fotográficos pueden ser ambos; testimoniales y subjetivos, son una representación pero, también, una interpretación del suceso. Un ensayo no está construido necesariamente por un inicio, un desarrollo y un final, sino que se desarrolla debido a la relación entre sus imágenes.

"Podría pensarse que un ensayo fotográfico es cualquier colección de imágenes con una mínima articulación. Aunque esta idea tiene una cierta dosis de verdad, resulta incompleta. Se pueden agrupar fotografías con una estructura cronológica y eso no constituye, necesariamente, un foto-ensayo. Tampoco un conjunto de fotos con el mismo tema podría considerarse un foto-ensayo".

(Nates, 2004)

Por eso mismo, el ensayo fotográfico es un conjunto de imágenes que estructuradas estratégicamente exponen los pensamientos, hipótesis, reflexiones y hallazgos del fotógrafo sobre un asunto al que ha dedicado un tiempo en su investigación.

Cartier-Bresson no fue exclusivamente un fotógrafo del instante decisivo, es decir, de instantáneas, si no que su trabajo con la fotografía también incluye ensayos. Para Bresson un ensayo fotográfico es el recurso que logra reunir ideas más amplias que no pueden ser contenidas en una sola fotografía:

"Algunas veces hay una imagen única, cuya composición posee tal vigor y riqueza y cuyo contenido expresa tanto, que esta sola imagen es ya una historia completa en sí misma. Pero esto sucede muy raras veces. Los elementos que conjuntamente pueden hacer "brillar" un objeto generalmente están dispersos — ya sea en términos de espacio o tiempo — y reunirlos a la fuerza es manipularlos, lo que considero una trampa. Pero cuando se logra fotografiar tanto la "médula" como el "fulgor" del objeto, esto es lo que se llamaría un relato fotográfico, y es la página la que se encarga de reunir los elementos complementarios que están dispersos en distintas fotografías".

(Cartier-Bresson, 2003)

Se puede captar un acontecimiento a través de tomar varias fotografías en busca de una solución a los problemas que plantea, puesto que la situación es demasiado compleja que no puede ser contenida en una sola unidad, se puede ampliar el campo fotográfico en varias piezas.

De esta manera la práctica del reportaje fotográfico se desarrolla con la consolidación del periodismo de investigación,

del reportaje escrito, cuya inclinación se une a la posibilidades iconográficas que ofrece la fotografía.

Al igual que en una fotografía narrativa, la fotografía hecha para un reportaje puede incluir descripciones debajo de cada imagen para definir una acción, emoción o pensamiento de lo que se está viendo.

Es a través del ensayo fotográfico en donde se explora la subjetividad de la fotografía, donde se pueden documentar modos de vida, explorar temas a profundidad y más complejos, mostrar contrastes y ambigüedades entre un mismo suceso.

Lo que se vuelve necesario es recordar qué fotografías se han tomado y si expresan lo que realmente se quiere decir para continuar cualquier secuencia. El fotógrafo Eugene Smith defiende la idea de participación del fotógrafo en la edición final de un ensayo, respecto de los procesos de selección de las fotos que finalmente se publican, su orden y disposición en la página, así como los textos que las acompañan.

El trabajo de *Man of Mercy* (Fig. 14) de Smith fue publicado en la revista LIFE en 1954. La posición de las fotografías esta dispuesta por los conocimientos visuales del diseñador de la revista, Smith tenía la idea de que ambos, tanto el fotógrafo y el diseñador trabajaran en una narrativa en común ya que los tamaños y orden de las fotografías puede ser de infinitas maneras. El ensayo publicado esta dispuesto en razón al tamaño de la página. Hay fotografías que ocupan dos páginas e incluso también una sola página con varias fotografías.

"Esa sería su gran diferencia con el *picturestory* (el reportaje fotográfico) que serían imágenes seleccionadas casi siempre por el editor gráfico, jefe de fotógrafos o cualquier otro directivo de la publicación, a lo máximo el fotoperiodista podría, en ocasiones favorables, emitir opinión sobre la estructuración del relato visual".

(Escalona, 2011)

Un ensayo debe estar pensado meticulosamente y no olvidar ningún detalle, el fotógrafo debe generar un diálogo con y entre las imágenes, concebir un sentido visual.





Tanto el ensayo como la serie fotográfica son secuencias sin embargo tienen fines distintos. Por un lado, las series intentan mantener un carácter documental y realista debido a su uso constante con el periodismo, mientras que es en los ensayos donde se puede experimentar con las atracciones que existen entre las fotografías, crear significados distintos entre imágenes.

2.2 Movimiento Provoke.

Década de los sesenta en Japón

El movimiento *Provoke* nació después de la segunda guerra mundial, la época cuando se extendió el entretenimiento popular, creció la influencia norteamericana en el mundo y Tokyo se levantó para convertirse en potencia económica mundial.

Los fotógrafos Takuma Nakahira y Kōji Taji publicaron una revista dirigida a un público pequeño llamada *Provoke shiso no tame no chohatsuteki shiryō* (Fig. 15) (Provoke: Provocative materials for thought) donde sólo tres volúmenes fueron publicados, con fotografías de Daido Moriyama, Yutaka Takanashi y Taki.

“...los fotógrafos propusieron moverse más allá de las convenciones típicas del lenguaje y la imagen y usar la cámara como un medio de expresión auténtico, experiencias personales y puras en vez de producir descripciones didácticas de eventos, personas y lugares”.

(Martin, 2010: p.10 [mi traducción])

El estilo visual y la forma de distribución de *Provoke* abrirían una relación íntima con sus audiencias. El afecto y la anti-autoridad de sus fotografías apuntaban directamente a los problemas dentro de la cultura de los medios capitalistas que dominaban la percepción de las personas del paisaje que habitaban.

Es decir, que existía una cultura visual dominante a favor del desarrollo y progreso del país; las imágenes oscuras, húmedas y alucinatorias de Tokio que aparecieron en los volúmenes de *Provoke* en aquella época fueron fuertes resonancias con el discurso principal de Japón.

“Los artistas de *Provoke* aspiraban consistentemente no solo a expulsar el sistema dominante del lenguaje y pensamiento, sino también a revelar la naturaleza transitoria de materialidad que existió en las formas únicas y fragmentadas de cada día de su vida en la ciudad”.

(Gyewon, 2016: p.246 [mi traducción])

El tipo de fotografías que eran publicadas cuestionaban por sí solas lo que comúnmente era aceptado dentro del medio fotográfico para expresar el mensaje; imágenes borrosas y sujetos indeterminados. La fotografía nunca fue un recurso de información. El objetivo principal de la revista era desmantelar la idea de la fotografía como un documento, separando la fotografía de lo que la sociedad ya había determinado como solamente una réplica de la realidad. *Provoke* cultivó una estética única: granulada, desenfocada y en película en blanco y negro.

“Los fotógrafos eliminaban información, grabaciones y especialmente la narrativa de su propio trabajo para crear imágenes “puras” para alterar cómo las fotografías fueron tomadas. La cámara era intencionalmente configurada fuera de foco, imágenes granuladas, produciendo una estética visual que ellos llamaron *bure-boke*”.

(Kaneko, 2009: p.17 [mi traducción])

La revista ayudó a establecer un estilo que rompió todas las reglas de la fotografía documental. El propósito principal de esas fotografías era crear una atmósfera y transmitir la energía de la imagen, el autor de los libros *For a Language to Come* publicado en 1970⁶ y *Kotoba* publicado en 1971 Takuma Nakahira, definía las imágenes de sus libros como una salida de sus intenciones para tomar una posesión forzada del mundo a través de imágenes que fueron moldeadas intencionalmente.

⁶. Uno de los más importantes diseñadores en la era *Provoke* es Kōhei Sugiura, quien fue de las primeras personas en entender el libro como un objeto físico. Creó las bases de nuevos estándares en términos de diseño, materiales y manufactura para el diseño de libros. Diseñó libros como *Chizu / The map* (1965) de Kikuji Kawada; *Kawa, Ruiei / River: Its Shadow of Shadows* (1978) de Jun Morinaga; *Barakei* (1963) de Eikoh Hosoe; *The Lines of My Hand* (1972) de Robert Frank; *For a Language to Come* (1979) de Takuma Nakahira, entre otros.

Se puede leer más acerca de él en el siguiente link: <https://icplibrary.wordpress.com/2012/01/30/kohei-sugiura-the-japanese-photobook-as-object/>
Consultado el 28 de febrero de 2018

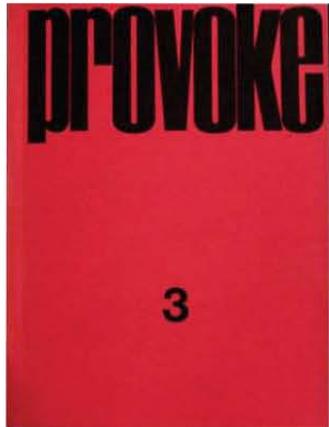
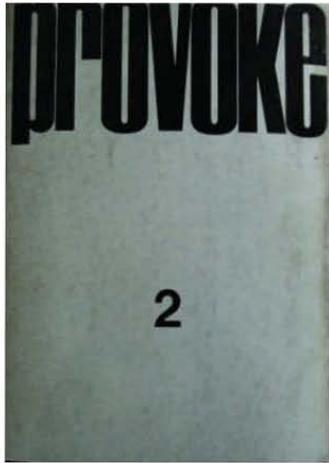
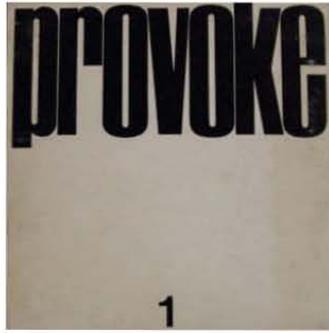




Figura 15. *Provoke shiso no tame no chohatsuteki shiryō*, 1969 (Fotografías)
Yutaka Takanashi, *Untitled* (Tatsumi Hijikata), 1969
Daido Moriyama, de la serie *Akushidento* (Accident), 1969
Yutaka Takanashi, de la serie *Toshi-e* (Towards the City), 1969

La relevancia de *Provoke* está en el cuestionamiento directo hacia las estructuras del lenguaje. Uno de los fotolibros más importantes de la década fue *Kotoba* (Language) de Takuma Nakahira. Según Stojkovic, su principal intención era evidenciar la inutilidad del lenguaje en un contexto de posguerra en donde no quedaba ninguna palabra que decir.

“La inutilidad y redundancia del material fotográfico representa la inutilidad y redundancia del lenguaje del título, lo que indica su incapacidad para articular cualquier práctica artística significativa y políticamente efectiva en el momento de la dominación incesante de la cultura de los medios capitalistas”.

(Stojkovic, 2015: p.18 [mi traducción])

Otro fotolibro de Nakahira, *For a Language to Come* (Fig.16), se convirtió en un libro impenetrable de fotografías aparentemente sin sentido de la ciudad de Tokio, pero si se contrasta dentro del contexto de la generación fotorrealista, que eran los contemporáneos de Nakahira, el contenido del libro toma un sentido en contra de capturar la realidad a través de la fotografía.

Sus intenciones principales son suprimir la fotografía como un documento, memoria e incluso como instrumento de narración, para revelar la única realidad tangible disponible para el lector, la imagen impresa.

Sus fotografías son vistas nocturnas de la ciudad, autos fuera de foco y edificios excesivamente distorcidos que aparecen con una textura áspera que borra las formas apenas visibles de las imágenes impresas. Al revelar este límite físico del papel, su intención hace que los espectadores puedan visualizar las estructuras invisibles de los discursos invisibles, y las prácticas de fotografía y urbanidad.

El tema de sus fotografías eran paisajes de calles con una temática enfocada a lugares donde nadie pasa, nada ocurre en realidad, son calles solitarias que son poco más que una delgada capa del desdoblamiento eterno cotidiano. Sus fotografías se alinean con la naciente “teoría del paisaje” [fūkeiron]⁷ una reflexión teórica sobre las cambiantes condiciones sociales y materiales de los espacios urbanos.

El acercamiento de Nakahira a la ciudad se oponía implícitamente a las imágenes de ciudades orgánicas y funcionales promovidas por la propaganda del estado.

La era *Provoke* inspiró a muchos fotógrafos en la actualidad como Tiane Doan Na Champassak o Antoine d'Agata. Fue un movimiento que logró reinventar una perspectiva alterna en contra de una cultura fundamentalmente alienante. La creación de atmósferas dentro de las fotografías es ahora una tendencia fotográfica lo que resalta su importancia dentro del medio.

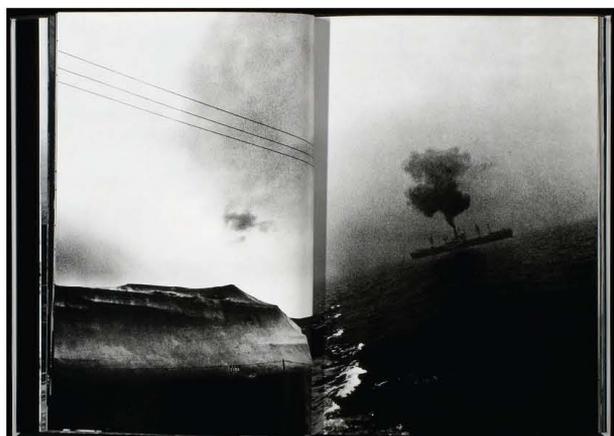
2.3 La comunicación en el fotolibro

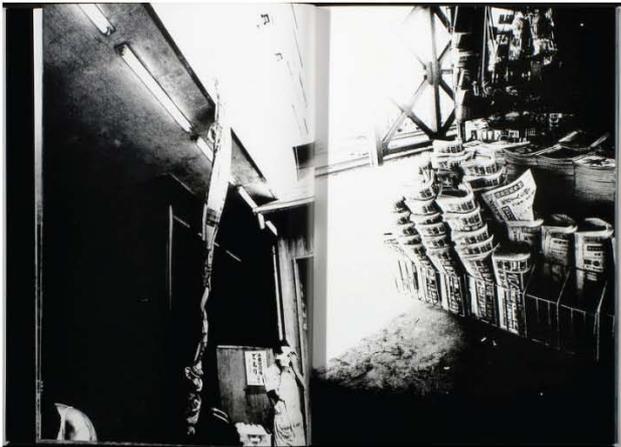
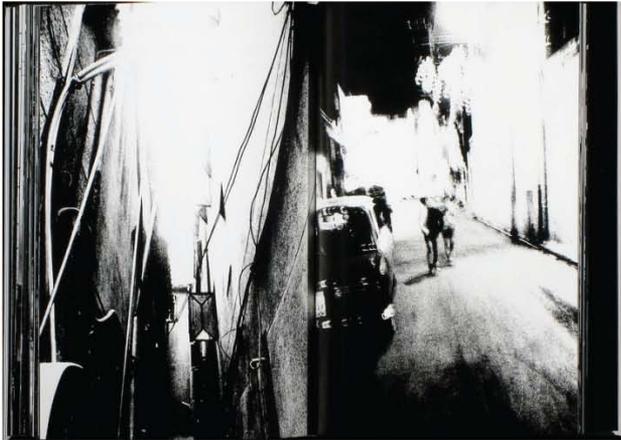
El fotolibro entendido como fotografías entre guardas impresas sobre un papel en específico se convierte en una postura materialista de la imagen. De allí surgen dos visiones diferentes, desde la perspectiva del fotógrafo el libro se convierte sencillamente en una salida del proyecto fotográfico. Por otra parte, para el editor o diseñador, el libro y la edición es el objeto que tiene el peso principal.

Cada elemento de la producción del libro contribuye al éxito de un fotolibro, la encuadernación, portada, tipografía, papel y tipo de impresión. Ahora, si hablamos de entender el objeto, debe existir una relación entre la información contenida en la fotografía y lo que nosotros como individuos entendemos, por eso existen muchas disciplinas como la hermenéutica o la semiótica que estudian cómo se relacionan algunos elementos para crear significados. Es a través de los textos y las fotografías entre otros muchos niveles de comunicación que nos permiten obtener conocimientos.

La capacidad de los sistemas de signos es la función para señalar, describir o argumentar un suceso, la capacidad de referirse a cosas ausentes y de transmitirlos.

⁷ Este discurso está articulado por la importancia de las interconexiones del estado de poder y la escala expandida de la urbanización capitalista que toma lugar en Japón al mismo tiempo, y propone un anti-sensacionalismo radical aproximado al arte: mover las cámaras lejos del espectáculo de violencia favorecido por los medios. "La "teoría del paisaje" revela principalmente cómo el Estado ejerce su vigilancia incluso cuando no hay un conflicto visible, estas imágenes afirman que tales prácticas (invisibles) de organización espacial como la planificación urbana, la construcción de alcantarillados y la regulación del tráfico son intrínsecas a la gestión estatal del entorno urbano" (Stojkovic, 2015)





Sin embargo, lo que caracteriza a la imagen no es la parte de lo que pueda ofrecer como lenguaje puesto que en el libro tiene la función de representar, mostrar y hacer presentes a los ojos y a la memoria cosas que están en otro lugar y otro tiempo.

La teoría de la información establece que el medio y el mensaje son fundamentalmente distintos. Para Marshall McLuhan el medio es determinante del significado. El contenido es un elemento separado, contenido y medios son diferentes, los medios son contenedores. Lo que es cierto es que no hay manera de acceder puramente al contenido sino que siempre existe un elemento que funciona como mediación.

“Nuestra teoría del contenido debe reconocer cómo se separa el contenido del medio. Además, debe explicar no sólo cómo el contenido es diferente del medio, sino también cómo los dos mantienen no obstante una relación formativa: cómo el medio tiene consecuencias y efectos aparte del contenido”.

(Bhaskar, 2014: p.97-98)

Las fotos de revistas, las imágenes a través de una pantalla y las fotografías constituyen nuestra realidad visual más que los objetos en concreto. Un objeto puede ser un medio y contenido al mismo tiempo, sin embargo es necesario diferenciar las cualidades particulares en cada situación.

El pensamiento cotidiano acerca de que las imágenes son fáciles de comprender más que otro medio mantiene la idea que la fotografía significa lo mismo en todo los tiempos y en todos los lugares, como si fuera un signo.

“La distinción entre contenido y soporte fue clara en tiempos de la imprenta manual, cuando los sistemas de reproducción de textos diferían de los sistemas usados para crearlos, lo que implicaba que el contenido y los soportes eran por completo distintos. Con la imprenta vemos por primera vez el sistema de ‘contenedor’ de la edición, mediante el cual los editores son curadores de una entidad ‘contenida’ que después, para continuar la metáfora, se ‘vierte’ en contenedores”.

(Bhaskar, 2014: p.94)

Los materiales en los fotolibros funcionan como el contenedor de la información que no es más que una extensión del significado fotográfico. Agregando también elementos como los acabados que se puedan dar en la imprenta, el tamaño del libro y la calidad de impresión se pueden comprender como signos indeterminados, entendiendo esto como elementos muy específicos que requieren de una interpretación por parte del lector.

El lector entendido como el receptor que posee cultura y memoria, como explica Antonio Damasio, cuando recordamos una imagen lo que guardamos son fragmentos de una reconstrucción que hicimos al estar expuestos a una situación, de esta manera se crean moldes o redes que construyen nuestra memoria.

"Los moldes disposicionales existen como patrones potenciales de actividad neuronal en pequeños conjuntos de neuronas que se llaman "zonas de convergencia" esto es, en una serie de neuronas que activan disposiciones en el conjunto. Las disposiciones relativas a imágenes evocables se adquirieron mediante aprendizaje, y así podemos decir que constituyen una memoria".
(Damasio, 1994: p. 123)

Fundamentando a través de esta teoría, adquirir algún tipo de conocimiento a través de las imágenes de un fotolibro significa modificar la disposición de nuestros recuerdos en contraste con los mostrados en el libro y así reconstruir nuevos patrones que reestructuran nuestra memoria.

El fotolibro puede ser dividido en dos procesos diferentes pero que ambos convergen en la obra, el primer proceso es la creación del fotolibro por el artista, para lo que Wolfgang Iser llama el *componente artístico* y el segundo proceso se refiere a la interpretación del receptor con relación a la obra al que Iser llamará *componente estético*.

Enfocándonos en el proceso estético, cuando nos acercamos por primera vez a un fotolibro tenemos la sensación de estar viendo un catálogo de fotografías que pueden ser interpretadas de manera individual, sin embargo la verdadera interpretación de estos objetos sucede a través de los espacios indeterminados entre cada una de las fotografías.

Si bien Jean Paul Sartre ya exponía algunas problemáticas de interpretación en un ensayo de 1948 titulado *Qué es la literatura*, Iser desarrolla el concepto de espacios de indeterminación:

"Existe una separación entre producción y recepción, por lo que [para leer el libro] existe una necesidad de cooperación entre producción y recepción. Se trata de la idea de la indeterminación o de los espacios vacíos que deja el autor en su obra y que el lector habrá de llenar".

(Sánchez, 2005: p. 19)

Para la lectura de un fotolibro se propone un rol activo del lector en el proceso de lectura ya que la comunicación entre autor y lector es solamente a través de la obra. De esta manera el lector debe llenar los espacios vacíos con fragmentos de memoria.

"La intervención o actividad imaginativa del lector para determinar lo indeterminado o sea, para llenar los "espacios vacíos" del texto. Se instaura así un diálogo entre lo que el texto dice y lo que no dice, o entre la indeterminación del texto y su determinación por el lector, al llenar sus "espacios vacíos".

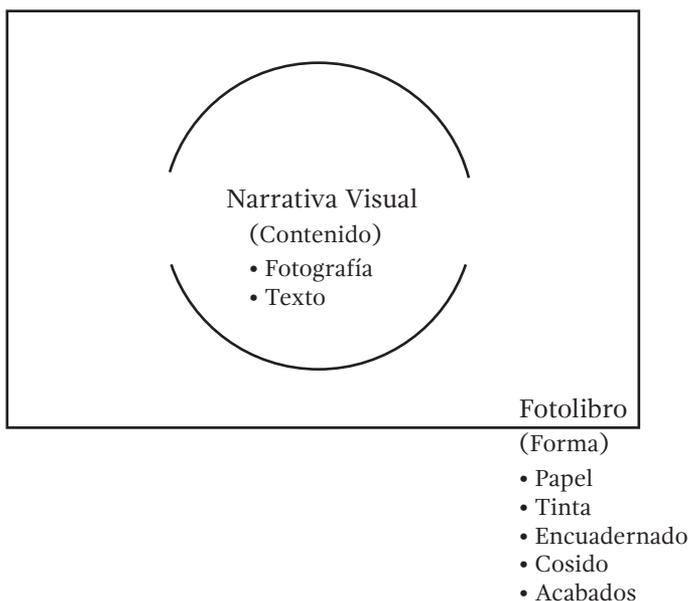
(Sánchez, 2005: p. 56)

Nuestros conocimientos forman lo que Iser llama horizonte de perspectivas, que es el que nos permitirá llenar los espacios en blanco del fotolibro:

"Es decir, al dialogar el lector con la obra, dispone ya de un sistema de referencias o conocimientos previos acerca de ciertos aspectos de la obra: género, forma, temática, etc. Así pues, al aparecer una obra, la lee, disponiendo ya de un "horizonte de expectativas" y, al leerla, la sitúa en ese horizonte que ya conoce".

(Sánchez, 2005: p. 38)

La presencia del autor esta ya presente en la obra ya que es resultado de los procesos de pensamiento que fueron necesarios para construir la obra. No tiene sentido alguno intentar descifrar la memoria del autor ya que la obra es autónoma.



Esquema 1

Estructura del fotolibro

Cuando las imágenes son liberadas de la visión del autor pueden ser reinterpretadas dependiendo de su contexto. Es de esta manera que el libro funciona como una extensión del contenido, en este caso de las fotografías. La forma significa tanto en el libro y dentro de la fotografía. En el esquema que se muestra arriba (Esquema 1) ambos elementos: la forma y el contenido se mantienen separados, aunque actúan al mismo tiempo en diferentes niveles según a consideración.

"Supongamos que se pretende narrar con la fotografía. La técnica de la fotonovela no ofrece solución alguna, porque en ese caso la fotografía es únicamente un medio como reproducción de una historia contruida según las convenciones del cine o el teatro. Los personajes son actores, el mundo es un decorado. Supongamos que se pretende ordenar un grupo de fotografías, elegidas entre los billones que existen, de modo que ese orden hable de experiencia. Experiencia como la contenida en una vida o vidas".

(Berger, 2013: p. 122)

Como Berger explica, no se trata precisamente de traducir el tiempo y la narrativa del cine a un medio impreso, si no aprovechar las características propias del libro.

La fotografía dentro del fotolibro no sigue una linealidad, más bien existe un acuerdo entre el lector y el fotolibro sobre lo que no está dicho. Una relación con la memoria del lector y las imágenes mostradas.

La presencia del autor nos garantiza en cierta medida que el sentido de las fotografías contienen un mensaje, un diálogo entre el lector y las imágenes. El papel principal del autor se encuentra dentro del proceso de creación más que en facilitar la interpretación del fotolibro.

Por otra parte, la diferencia del fotolibro con lo que pudiera ser una catálogo de una exposición o un libro de fotografía es que dentro del fotolibro todas las imágenes están relacionadas para formar un contenido narrativo, en los otros casos cada fotografía puede funcionar de manera individual.

Las imágenes dentro del fotolibro funcionan lo más cercano a un libro de artista en el sentido de que está construido por unidades visuales, por ello para comprobar si es que funcionan las imágenes dentro de un libro Úlises Carrión explica un ejemplo:

“Tome una novela, la más tradicional que se pueda encontrar, separe las páginas y exhibalas en un muro de galería. ¿Por qué no? Esto es perfectamente posible. No hay nada en su forma o contenido que se le oponga. Pero el ritmo de nuestra experiencia de lectura sería inapropiado. Esto prueba que el lugar de una novela es entre sus pastas, en forma de libro. Ahora, haga lo mismo con el llamado libro de artista. La mayoría de ellos son una serie de unidades visuales: las páginas. Tome una por una, colóquelas en hilera en un muro de galería y, si el ritmo sufre, significa que existen como unidad y forman una auténtica obra-libro”.

(Carrión, 2012: p.94)

Las fotografías dentro del fotolibro llevan un sentido que sólo puede existir dentro de éste, son cualidades propias del medio del libro impreso. Para hacer una exhibición por ejemplo,

es necesario traducir el contenido a un orden adecuado para un espacio en donde las personas tengan que desplazarse dentro de éste para poder leer.

No solo eso, si no que retomando la idea del capítulo uno acerca de que la fotografía no es la realidad, sino que es una acumulación de información que es resultado de un proceso químico, la edición de fotografías es una ficción creada por el editor quién es el que ha decidido el orden, un sentido creado para narrar una historia.

“Una foto-secuencia combina imágenes en un orden específico para crear un contexto de significados para ser inferido entre las imágenes... La edición es una ficción que el autor crea al poner una fotografía después de otra en una secuencia. La fuerza de estas ficciones es que son irreales y aún así existen en el mundo para revelar algo de ella. Parte de leer ficción es olvidar que lo estás haciendo”.

(Shaw, 2012: p.4 [mi traducción])

La manera de leer este tipo de narrativas que está basada principalmente en entender la forma más que el contenido que pueda ser creado por algún símbolo, no es sencilla de explicar e incluso de comprender. Su dificultad es debido a que funciona de acuerdo a la experiencia visual del lector. Annekathrin Kohout entiende la lectura de los fotolibros como una manera de leer las secuencias a través de semejanzas y diferencias contenidas en las fotografías. El fotolibro crea por su forma, confrontaciones visuales lo que facilita esta manera de leer.

“Cuando las imágenes son organizadas en secuencia una cosa es evidente: la semejanza. Sea visual o no siempre permanece infinita (indefinida). La semejanza al igual que la diferencia se produce cuando se refiere a otra semejanza o diferencia. Ésto solo existe en la confrontación. Al mismo tiempo, las afirmaciones, sorpresas y convenciones que emergen de la confrontación son ilimitadas. De esta manera, los cimientos de las imágenes en la manera en la que tratamos con ellas están contruidos sobre arena”.

(Der Greif, 2014: p80 [mi traducción])

Cuando se hace una edición de las fotografías, uno de los factores que se toma en cuenta es la forma concreta de las fotografías y se trata de dar un lugar aparte a todas las historias que hay detrás de ellas.

Tener la capacidad para editar las fotografías significa ser capaz de ver lo que son realmente en un estricto sentido fotográfico. Por ello, cuando editamos debemos asegurarnos que el contenido de la fotografía tenga la información de acuerdo al contexto que se esta creando. Por esto mismo la constante creación de secuencias deconstruye el mito de una comprensión inmediata de la imagen.

Si hay dos fotografías muy similares, el diálogo en nuestras cabezas se centraría en las semejanzas y diferencias. Como pudiera ser cualquier ejemplo tipológico quizá como los de Hilla y Bernd Becher citados en el capítulo uno.

Los fotógrafos Tamara Shopsin y Jason Fulford (Fig.17) hicieron un libro para niños de cinco años en adelante que explora de manera básica los diálogos que pueden existir entre las formas de las fotografías. Para Jörg Colberg, lo que nos pueda ofrecer cualquier signo o historia para intentar descifrar la imagen no es la fotografía, el contenido es un elemento diferente.

“Esto sonará increíblemente obvio, pero sorprendentemente muchos fotógrafos hablan del tema de la fotografía cuando necesitan hablar acerca de la fotografía en si. En otras palabras, mientras la forma y el contenido son igual de importantes, el contenido sólo es considerado si la forma es ignorada”.

(Colberg, 2017: p.92 [mi traducción])

Como anteriormente diferenciamos el contenedor del contenido, Colberg insiste en diferenciar el tema de la fotografía y la forma de la fotografía. Si nos basamos en el contenido de la fotografía, no entenderíamos la relación de las fotografías.

Otro ejemplo que esta construido por su forma más que el contenido es el proyecto de Magda Biernat (Fig.18), quién también propone estudiar únicamente la forma de la fotografía. Es decir, si en una primera imagen observamos un objeto, en la segunda imagen recordaremos elementos de la imagen anterior.

Otro método bien conocido para entender la relación entre las imágenes es el efecto Kuleshov (Fig. 19), propio del medio cinematográfico. El efecto Kuleshov explica que interpretaremos el pensamiento del personaje dependiendo de la imagen que siga después. Si se pone un plato de sopa entenderemos que el personaje está pensando en comer, etcétera.

"Viendo dos imágenes una después de la otra abre la imaginación y da nacimiento a algo más. Pasando a través de las páginas del libro, provoca sentimientos de excitación, tristeza o felicidad, cosas que son difíciles de hacer con palabras".

(Badger, 2012: p.3 [mi traducción])

Utilizar una secuencia y usar el diálogo creado entre ellas para construir una narrativa es principalmente una técnica de montaje cinematográfico. A pesar de ello no debe considerarse el fotolibro como una nueva presentación cinematográfica porque cada disciplina tiene sus propias características.

Eisenstein definió al hecho de que cada imagen se podía unir con otra como "montaje de atracciones". Energías que pueden formar dentro del cine un contraste, equivalencias o conflictos y que funcionan como metáforas. Sin embargo Berger (2013) explica que una secuencia de fotografías fijas — la energía de atracción, permanece igual, de doble sentido y mutua. Lo que conflictúa aún más su lectura porque dentro del fotolibro existe una independencia de cualquier orden cronológico, de un texto o sonido que pueda guiar el significado de la imagen como pudiera existir en el cine. Para Berger no existe una dinámica de fuerzas que logre facilitar una lectura basada en contrastes de energías.

Es en el fotolibro donde una secuencia visual se convierte puramente en una plataforma de coexistencia visual, un campo de memoria y experiencia del lector. La ambigüedad de la imagen permite que el pensamiento se reapropie las imágenes.

El cine siempre estará condicionado a un tiempo determinado sobre la secuencia. Un régimen que determina el tiempo exacto de visualización de cada escena. En el fotolibro uno puede volver hacia atrás o saltarse páginas como desea.

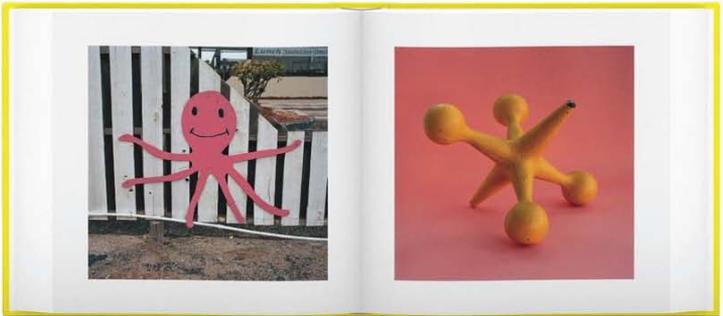
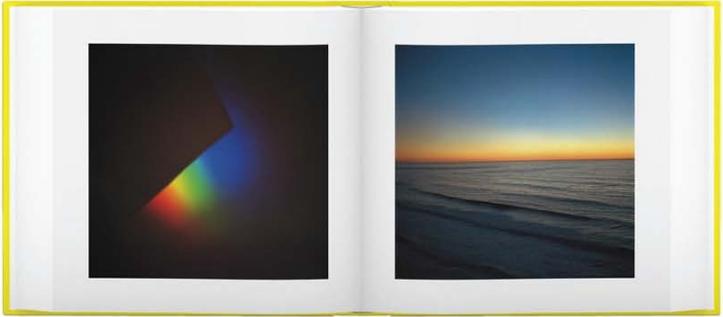


Figura 17. *This equals that*, Tamara Shopsin y Jason Fulford.
Aperture, 2014

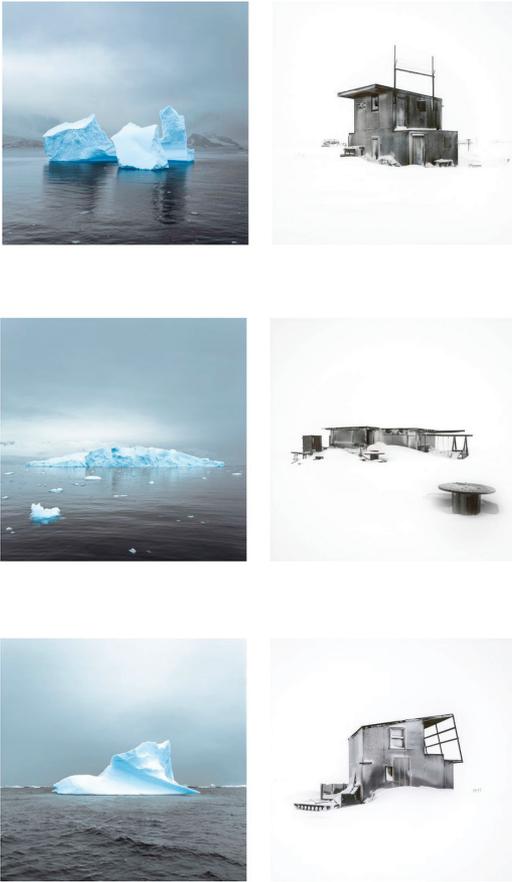
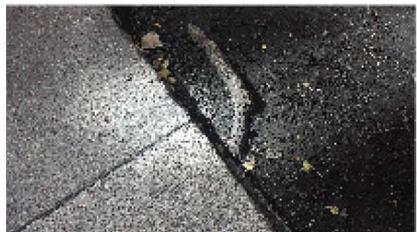


Figura 18. *Adrift* Magda Biernat, 2015



Figura 19. *Efecto Kuleshov*, Lev Kuleshov, 1910-1920





Es de esta manera que, el lugar donde ponemos las fotografías y el diseño del fotolibro crean un tejido que conectan las imágenes para funcionar como una unidad material/imagen.

Se vuelve compleja la manera de editar una secuencia por el hecho de que no hay una manera precisa de hacer secuencias. La subjetividad del fotógrafo es determinante en el sentido en que son acomodadas. Lo que si es necesario es tener material suficiente para poder descartar y poder construir diferentes posibilidades de secuencia.

En la **secuencia 1**, he propuesto una primera edición de cinco fotografías. Cada fotografía esta enlazada con la anterior y con la siguiente. El orden va en razón de una lógica personal sabiendo que la naturaleza de la secuencia es la subjetividad y las reinterpretaciones que puedan suceder para el lector.

En la primer fotografía se pueden distinguir flores moradas sobre un parabrisas, siendo la primera fotografía justificando la intención de crear una atmósfera oscura.

En la segunda fotografía, con una predominante azul, es una montaña cubierta de nubes, ofreciendo un paisaje. La conexión con la anterior tiene que ver con el color, el morado de las flores y el azul son colores fríos, que cromáticamente están unidos.

La tercera imagen es un personaje femenino. Aunque no se le ve el rostro, facilita un entendimiento más sencillo a comparación de las anteriores dos fotografías. Como es una figura que todos identificamos es sencillo crear una relación de identidad con ella. Las anteriores dos fotografías son dos atmósferas que pueden tener una relación directa con ella.

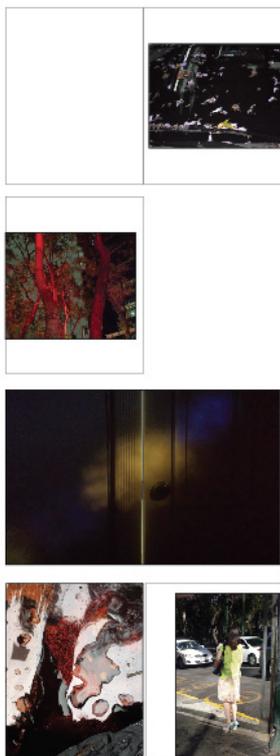
En la cuarta fotografía, aparece una mano femenina. Podría ser la del personaje de la fotografía anterior, que representa su feminidad. Y en la última fotografía es una rama iluminada. Que tanto por los colores como por tener elementos de la naturaleza es conectada con la primer fotografía de la secuencia.

En la **secuencia 2**, se muestra una segunda edición. Se decidió cambiar tres fotografías que proponen conexiones diferentes. Conservando la primer fotografía, la segunda es contrastante en colores, el color rojo de los árboles es una visión poco común a como habitualmente los vemos. Los árboles rojos que significan para mí el desconocimiento, la segunda fotografía se mantiene igual.

Entonces la chica de la tercera fotografía se mira misteriosa, porque es consecuencia de las dos fotografías anteriores.

La cuarta fotografía puede funcionar de formas diferentes, ya sea como un descanso visual al ser demasiado abstracta o también ser una representación del interior de la mente de la chica. Los líquidos rojos al igual que los árboles aseguran una continuidad cromática. La última fotografía es una línea de luz que es marcada por la silueta de una puerta. De nuevo una fotografía oscura pero con una puerta cerrada. Las metáforas surgen de manera inmediata y tratando de tomar distancia de una lectura semiótica, las descripciones anteriores van en un sentido para descifrar una narrativa.

El resultado puesto en página se muestra en el esquema 2. El tamaño de la página y la necesidad de pasar las páginas para seguir la secuencia son elementos que condicionan la lectura visual. Por ello, es en el fotolibro donde se le adhiere un sentido complementario a las fotografías.



Los fotolibros son absolutamente un medio visual en donde se combinan las fotografías con el material físico entre otros elementos de diseño. En el fotolibro, gran parte del proceso requiere de expertos fuera de la fotografía, como los diseñadores. El diseño de un libro: el layout, colores, tipografía, materiales, son elementos que tienen una consecuencia que afecta la lectura de la secuencia fotográfica.

Por esto mismo, el soporte, que es el libro juega un papel importante ya que se debe pensar cuando se está creando, como debe lucir el libro y en la experiencia que tendrá el lector porque la experiencia del fotolibro está determinada por la forma del fotolibro y las fotografías.

Los fotolibros también son un medio de difusión, combinan fotografías con el libro, que perduran por muchos más años que una exposición, por eso gran parte del fotolibro requiere experiencia fuera del medio fotográfico: el diseño.

En lo que a la forma concreta de los fotolibros se refiere, se puede hacer una tipología de los elementos que, si bien, continuamente se investigan diferentes maneras de producción de un fotolibro, pueden ser analizadas de manera específica.

El fotolibro debe ser entendido como un discurso de la imagen independiente que crea una retórica ligada a la manera de ver y pensar en el lector. Las fotografías contienen mucha información, lo que las vuelve muy complejas cuando se editan dentro del fotolibro.

El fotolibro debe contener un gran trabajo fotográfico, debe construirse para que funcione como libro, debe tener un diseño que complementa de lo que se está hablando con las fotografías.

Según Colbeg, las decisiones principales que todos los fotolibros tienen en común para desarrollar un concepto tienen que ver con cuatro aspectos específicos:

1. La forma básica del libro.

Se refiere al tamaño, papel y cosido específico para cada proyecto.

2. Edición y secuencia del trabajo en cuestión.

Referente al orden y secuencia de las fotografías.

La secuencia está determinada por el tipo de historia que se quiera contar.

3.La cantidad de texto incluido.

La mayoría de los fotolibros tienen texto, ya sea el título en el lomo, alguna introducción o texto de apoyo sin embargo existen otros fotolibros que no contienen nada de texto.

4.El layout o diseño del material.

Se refiere al estilo de letra (si hay), puesta en página, acabados de impresión.

El diseñador, además de la maquetación, colores y materiales, también está implicado en todo el proceso creativo, edición, impresión y comercialización.

De esta manera, el fotolibro es un proyecto multidisciplinario que requiere de un equipo de personas para explotar todo su contenido de la mejor manera. Sin duda una sola persona puede hacer su propio fotolibro, sin embargo son las diferentes visiones y el trabajo en equipo los que llevan al proyecto a una visión amplificada.

El fotolibro logra ampliar el significado de las fotografías por ello, la forma del libro está condicionada por el contenido de las fotografías, por el tema que se quiere narrar.

Mientras platicaba con Yumi Goto en un taller acerca del fotolibro como objeto surgió la pregunta de que si bien la forma y el contenido del fotolibro estaban en niveles similares de significación, cuál era el cuerpo real de la obra, es decir, para qué crear un fotolibro. Si bien hasta ahora se ha resaltado la importancia del diseño y los materiales en la creación del fotolibro, se debe tener presente que el mayor peso de significación en un fotolibro son las fotografías.

Debido a esto, como Goto explicaría, los materiales son parte importante, funcionan más como una capa que logra conectar las fotografías añadiendo la coherencia necesaria para descifrar el libro. Se deben desarrollar las capas necesarias para explicar profundamente el tema que se aborda, ya sea a través de desplegables, imágenes ocultas en algún doblez, una elección adecuada del gramaje del papel y el tipo de cosido nos permitirán descifrar el cuerpo del fotolibro que son las fotografías.

Hay muchos casos de fotolibros que a pesar de que las fotografías sean en verdad buenas, la narración visual necesita de apoyo verbal para transmitir el mensaje por lo que me atrevería

a hacer una distinción entre fotolibros tradicionales y fotolibros como objeto que se diferencian principalmente por la manera de su edición como contenido del libro.

Los primeros usualmente representan a fotógrafos que suelen utilizar el espacio del libro para contener una fotografía por cada doble página, es decir, que la página izquierda queda en blanco. Debido al exceso de espacio entre una fotografía y otra la comunicación se torna difícil ya que no existe un contraste aparente entre formas y los lazos entre las fotografías se debilitan.

En los fotolibros como objeto existe una preocupación por la correcta utilización de los materiales como la capa necesaria para construir un objeto significante. La participación del diseñador y el impresor son más evidentes por lo que el resultado es más complejo.

Las intenciones de esta explicación son para aclarar que si bien se adquiere un fotolibro por sus fotografías, el diseño se convierte en una parte fundamental para la formación del objeto.

3. EL FOTOLIBRO COMO PLATAFORMA DE EDUCACIÓN VISUAL

La gran producción de fotografías en la actualidad es consecuencia de la masificación de la imagen, generando de esta manera una saturación de imágenes que inevitablemente ha creado un nuevo imaginario en nuestra era. Sin embargo, a pesar de existir demasiadas fotografías, la atención al detalle de la imagen no es un hábito común.

Comúnmente, la imagen es usada en campañas publicitarias o medios masivos de comunicación como cine y televisión, la unificación de pensamientos son condensados en un instrumento masivo, entonces ¿quién es el dueño de nuestra imaginación?

Una lectura personal y subjetiva contrarrestaría cualquier manipulación sobre los procesos de imaginación. Se propone al fotolibro como una búsqueda de liberación y autonomía de la imagen y que para ello puede ser utilizada la apropiación de imágenes como una manera de restaurarlas a su valor original, resignificándolas.

El concepto de educación que se propone en este capítulo es una educación que posibilite un cambio en la manera de ver e interpretar las fotografías. Debido a que el fotolibro actúa como un medio de difusión, puede existir una concientización del lector que posibilite la autorreflexión visual. Esta autorreflexión llevará consecuentemente a una toma de conciencia y pasar de ser lector a un autor.

No es que dejemos de producir fotografías para contemplar las que ya están creadas si no entender las fotografías para poder crear más fotografías que contengan un sentido específico.

En este último capítulo se hablará sobre la cultura visual y su importancia para la lectura de fotolibros. De esta manera, poder generar una cultura significa integrar al lector a su realidad en la medida que puede descifrar las imágenes con las que convive

diariamente, consecuencia del proceso desarrollado para la interpretación y recreación de los fotolibros.

De esta manera, surgen dos preguntas importantes para el desarrollo del tercer capítulo: si la fotografía es un reflejo de lo que yo sé, ¿qué es lo que sé sobre estas fotografías? ¿cómo estas fotografías pueden ayudarme a saber más cosas?.

Toda la información a la que tenemos acceso actualmente está fragmentada, lo que nos limita a ver solamente un detalle, un elemento de algo más grande. Por esto mismo, se propone estar consciente del proceso de creación del fotolibro, quiénes participan en él y qué tipos de lecturas esperamos descifrar.

Es necesario recordar que la fotografía no es un lenguaje en concreto, sin embargo de manera inconciente el lector ya tiene una interpretación del contenido del fotolibro por lo que se propone una metodología orgánica de interpretación, como una manera de evidenciar el proceso necesario para su lectura.

Por último, se explicará el fotolibro *Amoníaco* de Gerardo Montiel Klint como un ejercicio construido a partir de la experiencia del lector que se enfrenta al fotolibro. Una interpretación que no necesariamente esta ligada al grado de certeza que nos ofrece el estereotipo del signo ni incluso a las intenciones originales del autor.

3.1 Semiótica, código, lenguaje, cultura

Mauricio Beuchot define el signo como —todo aquello que representa otra cosa, es decir que está en lugar de otra cosa, la cosa representada es el significado. En relación con el fotolibro, la fotografía no funciona remitiendo a otra cosa fuera del libro pues lo que se está comunicando sólo tiene un sentido dentro de éste mismo ya que el nivel en el que se encuentra es mayormente visual que conceptual.

Sin embargo, para Barthes, la imagen fotográfica es entendida como un signo que puede ser interpretado y clasificado, la cámara es una máquina que crea significados y estos pueden ser interpretados a través de instrumentos semióticos como el signo que para Saussure, el signo es una entidad dividida en significado y significante entre las que se establece un sistema de reglas conocido como lenguaje.

"Parece cada vez más difícil concebir un sistema de imágenes o de objetos cuyo significado puedan existir fuera del lenguaje: para percibir lo que una sustancia significa, necesariamente hay que recurrir al trabajo de articulación llevado a cabo por la lengua: no hay sentido que no esté nombrado, y en el mundo de los significados no es más que el mundo del lenguaje".

(Barthes, 1971: p.14)

La aproximación de Barthes hacia la fotografía es principalmente semiótica, en la que intenta describir a las imágenes como un recurso que siempre dependerá de signos lingüísticos para poder ser comprendida. La fotografía entendida como una imagen que debe ser filtrada por interpretaciones lingüísticas que dará como resultado signos, dejando a la fotografía como una disciplina dependiente de la semiótica.

Es cierto que la fotografía nunca cambia su forma, siempre remite a lo mismo. Los que cambiamos somos nosotros y con ello pueden existir múltiples interpretaciones de la foto.

"Por naturaleza, la fotografía (hemos de aceptar por comodidad este universal, que por el momento sólo nos remite a la repetición incansable de la contingencia) tiene algo de tautológico; en la fotografía una pipa siempre es una pipa, irreductiblemente. Diríase que la fotografía lleva siempre su referente consigo".
(Barthes, 1990: p.33)

En cierta medida, la relación de la semiótica con la fotografía es adecuada si se acepta que la participación del fotógrafo juega un papel fundamental en la creación de la imagen, es decir, que cada elemento que aparece en la fotografía fue decidido por el fotógrafo y no la cámara. Si las imágenes fueran signos, existiría la posibilidad de crear un lenguaje fotográfico siendo lo que Beuchot explica:

"Un lenguaje es un sistema de signos mediante el cuál se pretende la comunicación de contenidos referentes al mundo real (o imaginario). La comunicación se realiza básicamente entre dos usuarios, a los que llamaremos el emisor y el receptor de la comunicación".
(Beuchot, 2014: p.17)

Para que pueda existir un lenguaje fotográfico deberán reglamentarse la manera y los temas que pueden ser fotografiados, de manera que el mensaje que se desea transmitir sea claro para el receptor de acuerdo a una estructura definida del lenguaje.

Siendo que la semiótica es la ciencia que estudia los signos, Beuchot citando a Morris la divide en tres:

"La semiótica suele dividirse en tres ramas: sintaxis, semántica y pragmática. La sintaxis estudia las relaciones de los signos entre sí; la semántica, las relaciones de estos y sus significados u objetos; la pragmática, las relaciones de los signos con los usuarios".
(Beuchot, 2004: p.8)

La pragmática fue estudiada por Frege, Russell y Wittgenstein, siendo la parte de la semiótica que estudia el significado del signo en relación con el hablante. El significado se obtiene usando el signo, no estableciéndolo previamente. Wittgenstein en su segundo momento entiende la estructura del lenguaje cómo un elemento público, cuestionando el uso de los signos como entidades abiertas de significado.

"[Wittgenstein] cambia su teoría pictórica del lenguaje por la del significado como función del uso. En lugar de buscar una cosa que fuera el significado de la palabra, prefería obtener ese significado atendiendo al uso de la misma.

...por ello deben buscarse los sistemas de reglas de uso; y, para conocer la vida del lenguaje, debe llegarse a cierta exactitud en su determinación y establecerse para siempre. Para Wittgenstein un lenguaje reglamentado no es un lenguaje más un sistema de reglas, sino una forma reglamentada de comportamiento."

(Beuchot, 2004: p.147-148)

Es después de hablar de la corriente pragmática de Wittgenstein donde se aclara que el lector puede decidir el significado de una imagen no por su relación semiótica, (es una disciplina que construye un reglamento sólido de significación clara, necesario para la construcción de un lenguaje) sino por sus sentidos. La visión se convierte en la herramienta principal por la cual el lector entiende el contenido. El fotolibro está limitado en signos pre-estructurados, pero esto no impide su comunicación:

"El proceso de comunicación se verifica sólo cuando existe un código. Un código es un sistema de significación que reúne entidades presentes y entidades ausentes. Siempre que una cosa materialmente presente a la percepción del destinatario representa otra cosa a partir de reglas subyacentes, hay significación... por tanto, un sistema de significación es una construcción semiótica autónoma que posee modalidades de existencia totalmente abstractas, independientes de cualquier posible acto de comunicación que las actualice".

(Eco, 2000: p.25)

El fotolibro funciona como una plataforma de construcción de sistemas individuales de significación en donde las imágenes tienen un significado según se hayan colocado en disposición con otras imágenes. Las fotografías refieren a su forma misma y a otras fotografías en un término visual más que interpretativo. El material con el que es construido el fotolibro refiere a su contenido, en este caso las fotografías.

La elección de los materiales y acabados del libro funciona como un medio para significar en función de lo que contiene. En el caso específico de los fotolibros el material adquiere significado a través de las imágenes como una capa que nos permita comprender en un nivel diferente, sin ningún signo aparente lo que está pasando, el fotolibro funciona como un apoyo material para un medio que tiende a ser interpretado a través de signos lingüísticos o visuales.

"El significado de un término (y, por lo tanto, el objeto que el término denota) es una UNIDAD CULTURAL. En todas las culturas, una unidad cultural es simplemente algo que esa cultura ha definido como unidad distinta de otras y, por lo tanto puede ser una persona, una localidad geográfica, una cosa, un sentimiento, una esperanza, una idea, una alucinación".
(Eco, 2000: p.111)

De la misma manera que el lenguaje consta de unidades mínimas, que se ordenan según ciertas restricciones para obtener significados, la cultura según Lévi-Strauss⁸ también se construye de unidades que se combinan según ciertas reglas para formar significados. Si comprendemos las unidades mínimas podemos extraer el significado de cultura como un conjunto de significantes.

En el fotolibro, es la cultura la que produce coherencia y orden en las imágenes, son nuestras propias reglas de significación las que se miden frente a la fotografía, estas reglas son construidas con base a nuestra cultura y conocimientos de manera que a pesar de que la fotografía siga repitiendo siempre lo mismo, cada individuo mantendrá una relación diferente con la fotografía.

⁸ <http://los-otros.skyrock.com/2255513091-CULTURA-SEGUN-LEVI-STRAUSS.html>
Consultado el 28 de febrero de 2018.

Es nuestra cultura la que se encuentra en constante cambio, muta con relación a lo que aprendemos. La cultura es el elemento que nos permite relacionarnos con personas, adquirir conocimientos y lo que nos hace pertenecer a una comunidad.

3.2 Cultura visual

La cultura visual reconoce una predominancia de las formas visuales como medio y también como información. Estudia formas culturales exclusivamente visuales, desde medios masivos hasta el arte, el diseño y la arquitectura.

El contenido visual aparece en múltiples formas: imágenes impresas, películas, multimedia, moda, arquitectura, género, fotografía, internet. Dominar los códigos de cada forma visual es una experiencia diaria que deconstruye los significados a través de un híbrido entre textos, sonidos e imágenes.

Mitchell (1995) hace una diferenciación entre iconología y cultura visual, para él, la iconología se refiere al estudio de la imagen a través del medio, un estudio de la imagen sin un estudio de su discurso y problematiza la función de la representación, mientras que la cultura visual es el estudio de la construcción social de la experiencia visual.

El término "cultura visual" emergió en 1970 como un código para trabajos que tuvieran relación con feminismo, medios y cultura de masas, deconstrucción, semiótica, marxismo y crítica psicoanalítica. A consecuencia de esto, nuevas lecturas de las obras de arte fueron producidas, una manera alterna de decodificar, traducir, descifrar y describir el fenómeno visual.

Para Mitchell una característica del término de "cultura visual" es — un concepto que es interdisciplinario por tendencia; nombra una problemática en lugar de un objeto teórico bien definido — sin ser un movimiento político, puesto que la visión no contiene política. Como el lenguaje es un medio en donde la política es producida, son —la fantasía de las imágenes y la visión, la fuerza política decisiva que en nuestro tiempo es, de hecho, una alucinación colectiva que debe ser el problema de investigación de la cultura visual.

La cultura visual es, entre otras cosas un diálogo entre feminismo, estudios étnicos y de género, estudios culturales y también del psicoanálisis, semiótica, fenomenología, y antropología desde una perspectiva visual.

Estudios sobre lo que se puede decir y lo que se puede ver, de contar y de mostrar, lo articulable y lo visible. –la mayoría de los programas académicos de cultura visual teorizan acerca del espectador, la visión y la circulación de imágenes en masa para encontrar una aplicación a grandes esferas de cultura visual desde la publicidad hasta la vida diaria.

3.3 Estudios sobre educación visual

La educación visual tiene el objetivo principal de desarrollar una cultura visual ya que existe la necesidad de generar previamente una educación que permita al lector la integración a las lecturas visuales y así tomar en cuenta la eficacia de las imágenes fotográficas como medio de comunicación autónomo. Las bases para un estudio fotográfico son principalmente el análisis de la forma, teniendo confianza en lo que uno cree que ve, se puede reconstruir un imaginario visual propio.

El fotolibro es un nuevo medio visual, que en un primer momento es solamente un medio de difusión para el fotógrafo, sin embargo también puede ser desarrollado para explorar el entendimiento de la imagen. Las fotografías se combinan con el objeto, osea el libro, lo que en gran parte requiere experiencia fuera del medio fotográfico: el diseño.

El fotolibro sirve como herramienta educativa que actúa como difusor de imágenes que al estar contenidas dentro del libro crean cultura visual. Además permiten un reconocimiento de narrativas visuales que tienen una coherencia ligada directamente a la cultura del lector.

El fotolibro es estructurado en función al contenido de las fotografías, el libro y las fotografías se unifican de una manera automática, crean narrativas y exponen ideas.

En lugar de usar la fotografía para producir fotografías únicas, imágenes únicas cuidadosamente logradas, el fotolibro esta enfocado como una forma de capturar y narrar ideas a través

de varias fotografías. Es el formato doble página que permite generar evidencias, exploraciones y confrontaciones visuales dirigidas a un tema.

Un ejemplo tanto de difusión del libro como del comportamiento visual es el análisis de Abigail Moss sobre el estudio fotográfico del lenguaje corporal masculino y femenino de Marianne Wex hecho entre 1972 y 1979. El proyecto está conformado por miles de fotografías comentadas de mujeres, hombres y niños, organizadas en tres mil grupos diferentes. La colección completa esta almacenada en Bildwechsel, Hamburgo en donde es imposible acceder.

El proyecto de Wex ha circulado en un libro llamado *Let's take back our space: Female and Male body Language as a result of patriarchal structures*, (Fig. 20). El libro esta agotado y la artista entregó el libro a la universidad de Yale para que fuera escaneado y fuera posible descargarlo desde la página web. Moss cuando adquirió una copia del libro impreso notó cualidades como el peso y el tamaño que hicieron que adoptara una posición de piernas cruzadas para mantener el libro abierto.

Moss se encontró que estaba replicando una posición masculina para sentarse. Una manera extraña de analizar el proyecto de Wex que trata sobre como los hombres y las mujeres ocupan el espacio social. Mirando las fotografías de Wex los espectadores se dan cuenta de sus propias posturas. Retomando el Movimiento *Provoke* de la década de los sesenta en Japón, para entender la fotografía como una manera de contener información a pesar de la calidad:

Las fotografías dentro del libro estan unificadas en escala pero no en calidad. Lo que requería el proyecto de Wex era una figura con una postura en particular sin importar estuviera borrosa o no. En vez de usar la fotografía para obtener productos cuidadosamente tomados, ella le importaba usar la fotografía para capturar y clasificar.

(Moss, 2013: p. 58 [mi traducción])

El libro de Wex es polémico en la manera en que ella organizó los pares de fotografías junto con descripciones y ensayos.

'LET'S TAKE BACK OUR SPACE'

"Female" and "Male" Body Language as a Result of Patriarchal Structure



with 2017 photographs

In the second part of the book:

Man's struggle against womanpower and the effects upon body language throughout the course of history.



Figura 20. Let's take back our space: Female and Male body Language as a result of patriarchal structures, Marianne Wex. 1972 - 1979



Figura 21. *Mnemosyne Atlas*, Aby Warburg, 1924 -1929

Un orden que sólo existe en los libros le permitió llegar a más públicos y resonar en otros proyectos. El material de los libros ayuda a generar un sentido del medio que se elige, la fotografía puede ser exhibida en museos o solamente quedarse digitalmente por ello cuando se hace un fotolibro los materiales justifican su contenido y le añaden un valor.

No utilizar materiales de manera adecuada repelen el mensaje y generan confusión con el discurso. Ahora, una edición de algún fotolibro puede ser re-impresa en diferentes materiales y todos significarán diferente aunque tengan el mismo contenido, la lectura será distinta.

Mnemosyne Atlas (1924-1929), (Fig. 21) es una obra del teórico Aby Warburg compuesta de paneles de los que se conocen sólo setenta y nueve que contienen imágenes heterogéneas: reproducciones de obras de arte, manuscritos, fotografías, recortes de un tiempo de la historia del hombre donde podemos reconocer una historia de la imaginación humana a través de las imágenes.

Para Didi-Hubermann (2010) Un atlas —es una presentación de diferencias, busca entender el nexo que no tiene que ver con lo similar si no una conexión secreta entre dos imágenes diferentes— a diferencia de lo que representaría un archivo, que es un conjunto de información específica que es simplemente recopilada y preservada.

“Para Warburg, Las imágenes se yuxtaponen en una superposición simbólica de contenidos latentes y de contenidos manifiestos, siempre en movimiento y en permanente construcción. Interrogando al presente y al pasado del sujeto histórico, las imágenes y sus cambiantes significados permanecen en la memoria colectiva.”

(Ruvituso, 2013: p. 4)

De la misma manera en que no hay diccionarios de significados de signos, aunque hay técnicas de montaje y secuencia fotográfica no hay maneras de estandarizar los diferentes tipos de edición de fotolibros o de fotografías. La unión de las fotografías es creada principalmente por el autor quién con base a su conocimiento decide crear una narrativa.

De acuerdo con los capítulos pasados, el fotolibro sirve como una reivindicación del medio fotográfico, sin depender de la publicidad o de los museos como medio de difusión para la fotografía.

Pensar la fotografía como la manera más sencilla de representación es aceptar que la fotografía siempre significa lo mismo, en todo momento, como si fuera un concepto o una palabra. Sin embargo es en el fotolibro cuando nos damos cuenta que dependiendo del contexto visual es que la imagen significa, la complejidad de la imagen se hace evidente. Querer una imagen, querer identificarse con ella, buscar una persona que se parezca a la imagen.

“Una razón para re-leer los fotolibros es realizar nuevas conexiones entre las imágenes, porque entendemos la imagen en función a lo que sabemos. Cuando entendemos cómo usar la secuencia para combinar espacio y tiempo a través de la memoria, las posibilidades de lectura se expanden.”

(Shaw, 2012: p.4 [mi traducción])

El medio impreso aporta significado al contenido, siempre está ligado. Si buscamos crear un fotolibro con bajos recursos, en una sola tinta es porque queremos darle un estilo rústico e independiente. También están otros fotolibros que fueron cuidados hasta el mínimo detalle y con tintas especiales, papel de un gramaje específico y encuadernado en pasta dura.

Ambos fotolibros son igual de complejos ya que la función de la materialidad depende del contenido. Dentro del libro, las fotografías son más contextuales que conceptuales.

Aunque el fotolibro no se salva de la intención del autor, si se quiere saber la historia original, sería necesario conocer al artista y sus intenciones para comprender el fotolibro.

Según Jonathan Crary en su libro *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century* en lugar de concentrarse en la representación, la importancia es situada en el observador y la construcción histórica del conocimiento. De esta manera, se hace el observador parte de una relación social y tecnológica.

La mente no refleja la verdad, sino que la extrae de un proceso continuo que involucra la colisión y la fusión de ideas. Esta visión subjetiva fue incorporada inmediatamente dentro del nuevo régimen de poder y conocimiento. La imagen se refuerza o se contrapone dependiendo las imágenes de referencia.

El medio fotográfico tiene una inevitable referencia social en su manera de describir, (aunque enigmática, engañosa y a veces superficial) un mundo de instituciones sociales, gestos, maneras y relaciones. Este poder descriptivo que atrae al fotógrafo a ser un actor social nunca un inocente expectador.

Richard Grusin y Jay Bolter llaman “re-mediación” al ciclo que existe entre los diferentes medios, esas relaciones complejas pueden describirse como *Medial Ecology* (ecología de medios) que sugiere que la relación entre los medios es compleja y diversa como organismos que coexisten en un mismo ecosistema, ejemplos cómo mimesis, cooperación, competición, parasitismo e hyperparasitismo entre las imágenes.

En el caso concreto del fotolibro, tanto el diseño como la fotografía son dos medios autónomos que actúan en cooperación a favor del lector. Necesariamente debe existir un equilibrio o de lo contrario el sentido de la información estaría distorsionado.

El filósofo Jaques Derrida se cuestiona si es posible decir un acontecimiento. En teoría los medios deberían decirnos cosas, pero las cosas que nos dicen están dirigidas por sus limitaciones internas del medio:

“La primera imagen que me viene a la mente respecto a decir el acontecimiento es lo que despliega, pero en particular en la modernidad, como relación de los acontecimientos, la información... Se tiene la impresión de que el despliegue, los progresos extraordinarios de las máquinas de información, máquinas propias para decir el acontecimiento deberían en cierta forma acrecentar los poderes del habla en lo relativo al acontecimiento, los del habla de información”

(Derrida. 2006: p. 88 - 96)

A medida que se desarrolla la capacidad de decir y de mostrar inmediatamente el acontecimiento, se sabe que la técnica del

decir y del mostrar interviene e interpreta, selecciona y filtra, por consiguiente hace el acontecimiento. Las técnicas de edición fotográfica hace que lo que nos es mostrado sea ya una producción del acontecimiento.

“Una interpretación hace lo que ella dice: mientras que pretenden simplemente enunciar, mostrar y dar a conocer de hecho ella produce, es ya en cierto modo performativa... de manera no dicha, se hace pasar un decir el acontecimiento, un decir que hace el acontecimiento por un decir el acontecimiento”
(Derrida. 2006: p. 88 - 96)

La importancia de la crítica visual que esto reclama consiste en organaizar un conocimiento de lo que los medios tanto el libro como la fotografía pretenden decir, dónde nace el acontecimiento, dónde se le interpreta y dónde se produce. Utilizando los fotolibros, podemos aprender a analizar, incluso discutir o transformar elementos visuales.

“Un hacer el acontecimiento sustituye clandestinamente a un decir el acontecimiento... esto nos pone sobre el camino evidentemente de esa otra dimensión del decir el acontecimiento que, a su vez, se anuncia como propiamente performativa... todos estos modos de habla donde hablar no consiste en hacer saber, en contar algo, relatar, describir, sino en hacer ocurrir...”
(Derrida. 2006: p. 88 - 96)

La posibilidad de encontrar y crear algo dentro del fotolibro depende del lector. La posibilidad de entender las imágenes depende de las interpretaciones posibles que el lector sea capaz de hacer. Es preciso que la interpretación este implicada con la experiencia del lector para traspasar lo incomprensible.

“Mi relación con el acontecimiento es una relación tal que en la experiencia que tengo del acontecimiento, el hecho de que el acontecimiento haya sido imposible en su estructura, eso continua asediando la posibilidad”
(Derrida. 2006: p. 88 - 96)

Por ello las imágenes son diferentes cada vez que miramos. Por eso un fotolibro requiere que el lector cree sus propios recursos visuales. De manera poco consciente, el fotolibro elige su público. Alguien que sólo encuentra fotografías encuadradas, es un lector que entiende al fotolibro como un libro *coffee table* o un catálogo de exposición. Sin duda los fotolibros tienen un discurso incuestionable. Llevan acontecimientos en su interior.

“Decir el acontecimiento aquí no sería decir un objeto que fuese el acontecimiento, sino decir un acontecimiento que el decir produce”.

(Derrida. 2006: p. 88 - 96)

La traducción a palabras de lo que significa cada fotografía sustituyen la imagen misma. La reinterpretan en cuestión a lo que está siendo mostrado. El fotolibro puede ser justificado por su valor de objeto de conocimiento, es decir que contiene información sin embargo al momento de reinterpretar las imágenes, lo reinterpretado se convierte en otra obra que surge a partir del fotolibro.

“La conciencia semiótica (de las imágenes) recae en la “mentalidad primitiva” observada por Lévy-Bruhl. Eso tiene algo de intoxicación, como magia. No solo porque significa ver signos por todos lados, piensa que puede interpretarlos a pesar de su propio fondo, “ internamente”. Si el hombre es lenguaje y todo alrededor de él también lo es, ya no hay una necesidad de descubrir, se convierte en un exilio dentro de uno mismo”.

(Debray, 1996: p.58-75 [mi traducción])

Como Debray explica, una lectura a través de signos petrifica los significados, y aunque el fotolibro puede ser leído a través de estos, el acercamiento profundo a los fotolibros nos permite tener un control sobre lo que vemos. La edición previa del autor puede servir de guía para comprender imágenes que vemos en la vida cotidiana y así generar cultura visual, un filtro de imágenes que nos hacen eco. Una habilidad que puede ser desarrollada fácilmente a través de los fotolibros.

Si mantenemos una visión semiótica será difícil generar un contenido original como lector. Como Debray explica, los textos solo generan más textos:

“... la descriptación semiótica propone tecnologías suaves, en la manera en que uno procesa y explica el objeto, el significado de un texto a través del significado de otro texto: la información aquí oscila dentro de un espectro de energías muy bajas pertenecientes a la física del desplazamiento del significado”.
(Debray, 1996 p.58-75 [mi traducción])

Lo que quiere decir Debray es que dentro del ecosistema de una disciplina semiótica, interpretamos signos para crear más signos. La semiótica nos da estabilidad y cierta comodidad al proponer una lectura clara de las formas, un significado evidente a formas que se parecen a, una lectura rígida de la forma. Sin embargo, un pensamiento con base en la mediación recompone los elementos desde una visión subjetiva y personal lo que permite reconstruir significados.

“Hay algunas cosas que son solamente datos, nos recuerda algo, y lo podemos deconstruir infinitamente hasta el capricho... Cuando eso (un texto) es visto por un mediólogo, defiende el derecho del texto —un texto que nació de experiencias y necesidades, con poca relación con el orden de las palabras— para producir otra cosa que no es texto... de esta manera, no hay ninguna “lectura inaceptable”.
(Debray, 1996 p.58-75 [mi traducción])

Pueden existir diferencias fundamentales entre un semiólogo y un mediólogo. Por poner un ejemplo, si en una fotografía encontramos un cráneo, desde la visión semiótica el cráneo significará todas las veces, la muerte. Desde una perspectiva del medio, el lector puede reinterpretar el cráneo con base a su experiencia, agregando más conexiones que dependen del conocimiento del lector como de la situación y el contexto en lo que el cráneo es visto y así significar moda, poder, consecuencias u otro concepto igual o diferente al semiótico.

“Si la forma es significado, significa que el material no es indiferente... la elección de tipografía, tamaño, layout, espaciado de letra, calidad de papel tiene sus propios significados efectivos, táctiles y visuales.... Esos aspectos formales del layout y diseño están integrados al mensaje en sí mismo”.

(Debray, 1996 p.58-75 [mi traducción])

La materialidad de los fotolibros orientan los significados de las fotografías sin embargo no son limitantes en ningún sentido. Son extensiones de la narrativa contenida en el fotolibro que está cargada principalmente por fotografías.

Para Ribalta, lo que la semiótica intenta crear, es una producción de signos como productos, incluso pueden estar impuestos sobre los objetos. La historia de la humanidad ha petrificado signos que hoy en día no representan lo mismo.

“El marxismo ofrece un retrato social de lo que sería una “maquina vacía” porque no está motivada por humanos deseantes sino como humanos bajo la teoría de la lucha de clases...”

El movimiento de estudios culturales (MEC, Reino Unido) lleva el término “producción” a la fotografía vinculando el marxismo a la semiología (de la fotografía) fomentando su uso para privilegiar factores económicos. Al hacer la fotografía como una economía de signos, los críticos concebían a la fotografía como una mercancía más.... El marxismo se niega a explicar la subjetividad en relación con el consumo con el mismo grado de complejidad que el resto del proceso de producción de mercancías”.

(Ribalta, 2004: p.281)

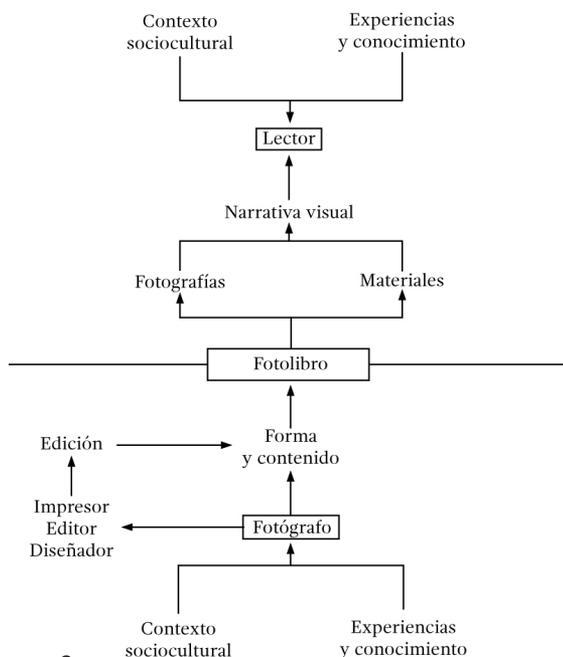
¿Cómo han decidido los protagonistas de cualquier fotografía su propio significado? Los fotolibros son completamente subjetivos. Se reestructuran como organismos dependiendo del lector e incluso evolucionan al pasar el tiempo.

El fotolibro es una herramienta que hace fluir las fotografías como un medio que es infinito. Comprender las fotografías como partes de algo más grande e incluso que escapan de las intenciones del autor, crea muchas realidades individuales que filtra lo que a cada persona le es necesario.

3.4 Metodología

Se debe aclarar que la semiótica es un recurso muy importante para la lectura de las imágenes, sin embargo no es la disciplina óptima en relación a la fotografía porque la imagen es completada a través de nosotros por medio de nuestra cultura visual.

El proceso de interacción con el fotolibro es descrito en el diagrama siguiente (Esquema 3). La interacción del lector con el fotolibro está delimitado por su experiencia y conocimiento y también por su contexto sociocultural. Mientras que el fotógrafo, además de su experiencia y su contexto, para crear un fotolibro se enfrenta a la materialización del proyecto a través del equipo de trabajo (impresor, editor, diseñador).



Esquema 3

Fotógrafo / Fotolibro / Lector

Lo que muestra el diagrama, es que teóricamente no sería necesario conocer al autor del fotolibro para poder comprender el proyecto. La única relación entre ambos, el lector y el fotó-

grafo es a través de la obra, por lo que toda la información necesaria para narrar una historia debería estar contenida dentro. Sin embargo, siempre existen reseñas y entrevistas que pueden facilitar la lectura del fotolibro.

Para desarrollar la metodología que se expone a continuación, se consultó por sugerencia de Fernando Gallegos el *Método de la interpretación de los sueños*⁹ propuesta por Freud en el año 1900.

Para Freud, — “Interpretar un sueño” significa indicar su sentido —, un sentido oculto que necesita ser descifrado. En su método remueve la importancia de la interpretación a psiquiatras y la adhiere al paciente como una tarea imaginaria. El método propone que el paciente exponga con detalle el sueño para después recolectar fragmentos clave que se han expuesto y reordenarlos de manera lógica para que el propio paciente reinterprete esa selección hecha por el psicoanalista.

En el fotolibro existe una parte sólida: la forma, las fotografías, las decisiones del fotógrafo para crear el fotolibro y también existe una parte subjetiva que es la interpretación del fotolibro. El fotolibro es una creación consciente que detona pensamientos personales dentro de un rango delimitado por el autor, que permite generar conexiones, un flujo y una continuidad a lo largo del fotolibro.

Además de nuestro propio contexto sociocultural al momento de la lectura como nuestros pensamientos, estatus económico entre otras cosas, para la lectura de un fotolibro implica opcionalmente la creación del contexto específico, es decir, saber el título que sirve de guía para la comprensión del libro, saber quién es el autor debido a que él es el creador del objeto, (o en caso si fuera con un equipo de trabajo, el participó activamente en el resultado final), saber de dónde viene y cuáles son sus ideas para comprender su resultado.

Lo que sí es recomendable leer todo el texto disponible dentro del fotolibro. Debido a que el texto es el lenguaje que nos es más personal, donde podemos comprender rápidamente de que va

⁹. En el libro Sigmund Freud expone como antecedente dos métodos previos al suyo, uno basado en interpretaciones simbólicas que fracasa por no abarcar los sueños aparentemente incomprensibles y confusos y el segundo método del descifrado en el que trata al sueño como una escritura cifrada en que cada signo debe traducirse con base en una clave fija, en otro significado ya conocido. El método de Freud posibilita que el mismo elemento onírico tenga un significado diferente para el rico, el soltero, el estudiante, etc.

el libro y empezar a constuir ideas con base en signos que son fáciles de descifrar. Usualmente viene un texto de una cuartilla o más al final del fotolibro, sin embargo también hay fotolibros que no contienen nada de texto por lo que es más difícil poder leerlos.

Después, al abrir el libro, el lector asocia de manera natural las fotografías según el orden propuesto por el libro. Analizar la relación entre las fotografías: por analogía, contrastes, objeto, secuencialidad. Reconstruir una lógica en relación a las imágenes.

De primer momento pareciera que no están diciendo nada, sin embargo si uno es paciente y constante, se accede a una fuente de conocimiento amplia e inagotable.

La mente del lector contiene elementos que son reflejados de manera inconsciente en las fotografías. La estructura del libro es la guía que impide interpretar absurdamente. Cada ocurrencia detonada por los recuerdos, aporta sentido a las imágenes.

Es necesario mientras es hojeado el libro, percibir conscientemente los materiales, impresión, color y acabados de cada fotografía porque son elementos que aportan sentido al contenido ya que también contienen información.

La utilidad principal de diseñar un fotolibro es resaltar la complejidad del contenido. Extendiéndonos a elementos como el tamaño, el papel, se extiende la profundidad de nuestro conocimiento y experiencia. Además, si el fotolibro tiene insertos o reprografías es probable que tenga diferentes niveles de lectura.

Ejercitar el análisis de imágenes, su relación la una con la otra le permite al lector también crear otras imágenes propias, diferentes a las ya dadas por la secuencia como se explicó en el capítulo dos en relación con Eisenstein y Godard. Por eso, el fotolibro es también una referencia visual.

El diseño articula la información, a manera de filtro para permitir crear conclusiones dentro del propio lector. La narración del fotolibro oscila principalmente entre el cuerpo fotográfico y la forma del libro.

Para entender el fotolibro debemos comprender la materialidad de la fotografía, el material sobre el que está impreso, éstos son elementos ajenos a la fotografía al igual que las entidades culturales y sociales que se le atribuyen a la fotografía.

Siguiendo esta metodología se puede avanzar en la comprensión de cualquier fotolibro. La importancia de la lectura recae en el lector del fotolibro y no en el autor. Sin embargo, existe una ética para el fotógrafo de que el contenido este expandido por todo el objeto para generar narrativas adecuadas que logren enriquecer la narrativa.

3.5 Amoníaco de Gerardo Montiel Klint

Para leer cualquier fotolibro, debemos saber que su estructura esquemática esta formada con algunos espacios indeterminados entre las imágenes, esto no es a propósito, sino que son las propias limitaciones del medio.

“La indeterminación, por tanto, es forzosa, ineludible, ya que está impuesta por la estructura misma de la obra... Entonces, la concreción no sólo depende del lector, sino también de la obra, de las posibilidades que ofrecen sus cualidades objetivas, razón por la cual su recepción no puede ser arbitraria”.
(Sánchez, 2005: p. 22)

La tarea a continuación es interpretar estos espacios a través de nuestro conocimiento. Lo que se pretende demostrar es cómo el fotolibro es capaz de construir cultura visual y con ello la experiencia en la lectura de formas.

El grado de interpretación semiótica es un concepto que se dejará en segundo término, las fotografías elegidas en el fotolibro refieren a sí mismas y a otras fotografías que están dentro de la edición para la producción del libro.

Amoníaco de Gerardo Montiel Klint, cuenta la historia ficticia de un desastre natural causado por un derrame de amoníaco en Monterrey, México. La ciudad es conocida por la alta presencia de plantas de la industria metatúrgica mismas que conducen a un derrame de amoníaco que lleva a la ciudad a la destrucción.

Como Gerardo explica, la base de su proyecto consistió en trabajar desde el concepto de los usos y derivaciones del amoníaco como su color, usos, industria y desde los efectos

que causa en las personas. Su creación también tiene una relación directa con la experimentación de tintas, papeles y acabados especiales en la imprenta como parte del concepto de intoxicación.

Cada elemento del fotolibro está pensado detalladamente para comunicar y como ejemplo, su tiraje fue de 666 ejemplares, obviando que ese número es un signo que refiere a la representación del demonio cristiano y con ello una analogía la devastación y el peligro.

Entendiendo que si bien puede ser limitada la traducción del material a lenguaje escrito, se traducirá la capa matérica del fotolibro para detonar cierta comprensión en cuanto a cómo los materiales involucrados tienen grados de comunicación; se pretende dar una noción de cómo pueden funcionar los materiales cuando se juntan con imágenes y con un propósito de significación.

El primer elemento a resaltar es la elección de los colores que funcionan como capas y detonadores de experiencia, como alteraciones en la visión que asemejan una experiencia de intoxicación. Muchas de las fotografías están impresas con tintas fluorescentes, metálicas y tinta sensible a la luz negra. La significación del concepto "amoníaco" altera las fotografías a colores luminosos.

Es un fotolibro impreso en la más alta calidad ya que no existe ninguna imagen pixelada, la impresión de colores sólidos es uniforme y no deja un rastro de los rodillos de la impresora. Sumando la utilización de diferentes contrastes en cuanto a tipos de papel, es decir: papeles brillantes y mate, gramajes variantes desde 300 a 90 gramos, papeles plastificados y metálicos; sin ser un catálogo de papeles es más una experimentación con el sentido del tacto, que al pasar la hoja haya una rotación de sensaciones que facilitan la inducción a un estado de trance estético.

El uso del papel vegetal color rojo funciona a nivel estético semejante a un estado gaseoso del elemento químico ya que al ser un papel traslúcido también altera la percepción de las imágenes como si fuera un filtro de color que cancela el color azul, borrando éste canal de percepción tanto de la imagen anterior como de la posterior.

Amoniaco

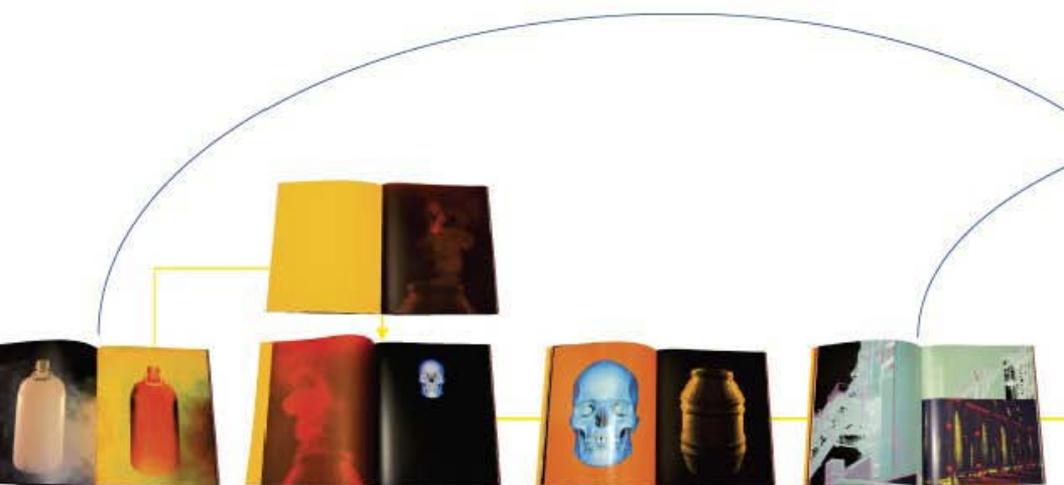
Gerardo Montiel Klint



Se presenta a continuación una selección de elementos visuales del fotolibro Amoniaco de Gerardo Montiel Klint para explicar el proceso de lectura por parte del espectador, se han omitido algunas imágenes para efectos prácticos sin embargo se ha respetado el orden original.



Amoniaco en estado natural



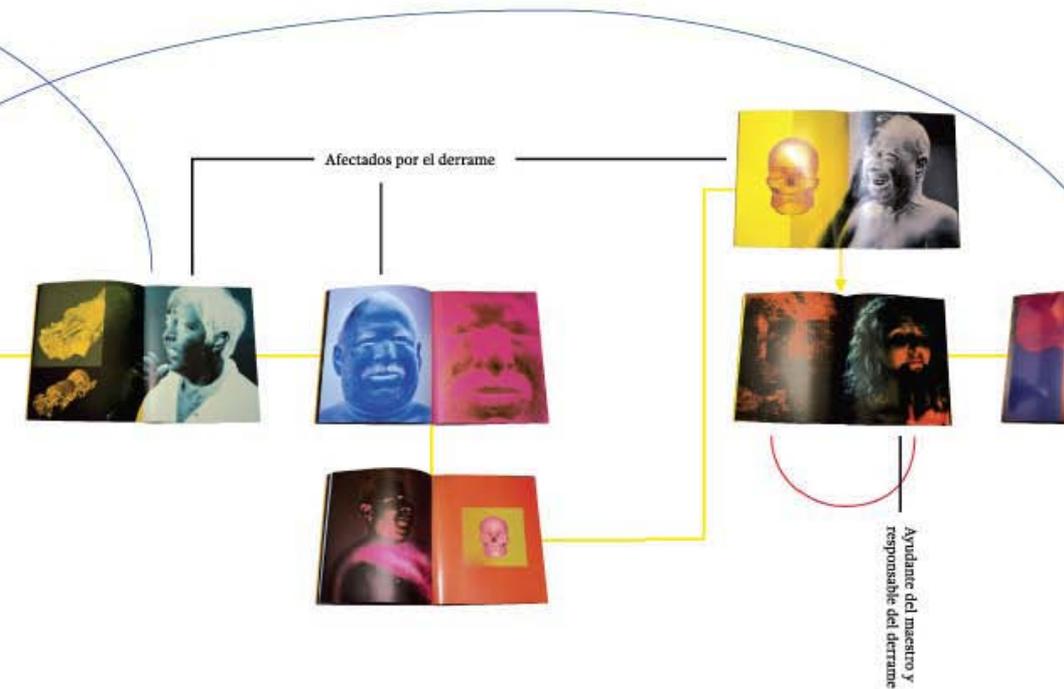
Contenedores



Anonyme Skulpturen,
Bernd & Hilla Becher. 1970



Parque Fundidora,
Monterrey, México.



SIMBOLOGÍA

- Conexiones entre fotografías
- Secuencia del fotolibro
- Conceptos
- Contraste entre páginas



Ayudante del maestro y responsable del derrame

El maestro

El olor del libro es intenso debido quizá al uso de tintas especiales, siendo intencional o no, el nivel olfativo nos acerca a una idea de respirar ese químico, una característica particular que en comparación con cualquier otro fotolibro, aquí se coloca en un nivel comunicativo.

A final del fotolibro se puede encontrar una frase que cito a continuación: *Y así, el espíritu de Harsthorn todo lo transformó.* Funciona a manera de conclusión del relato visual. Los espíritus de Harsthorn son conocidos como el líquido obtenido al destilar virutas de cuerno, produciendo amoníaco. Escribir esa frase funciona de eje concreto para comprender la narrativa visual como un derrame de amoníaco.

Un detalle que no puede verse a simple vista es la utilización de tinta sensible a la luz negra. Si uno decide exponer el fotolibro a esa luz será necesario estar lejos de cualquier otro tipo de luz como incandescente, tungsteno o la luz del sol. La tinta es utilizada solo en ciertos elementos a lo largo del fotolibro, incluso muchos colores fluorescentes brillan hasta parecer radioactivos.

CONCLUSIONES

Desde el punto de vista del diseño, los fotolibros son una rama editorial especializada, en el que los objetos producidos son considerados obras de arte. Al haber pocos elementos en juego, todos deben funcionar con precisión reforzando el concepto rector: el formato, las reglas compositivas, los materiales y procesos de impresión, el encuadernado y, aunque juegue un papel secundario, el texto, que tiene relevancia como todos los demás aspectos del libro.

La historia tanto de la fotografía como del fotolibro puede ser muy antigua como queramos pero es solamente a través de la experiencia de leer y crear fotolibros como podemos tener una educación visual fluida. El boom del fotolibro se aparta de convertirse en un fenómeno marginal como fuera quizá un libro de artista que se convierte en un objeto de colección, exclusivo. La demanda de fotolibros puede detonar una vanguardia visual.

Al momento de crear un fotolibro, la edición de fotografías para su publicación nos obliga a seleccionar y descartar imágenes o incluso crear otras nuevas específicamente para lo que queremos contar. Las narrativas visuales no tienen por que ser necesariamente obvias ni básicas ya que como se explicó a lo largo de la tesis, cada par de fotografías denota siempre algo, sea cuáles sean sus combinaciones.

Por eso, el fotolibro funciona como una reivindicación del medio fotográfico en diferentes niveles, tanto materiales como visuales. La publicación de estos libros es difícil debido a la calidad de los materiales y los costos de distribución, sin embargo es posible brincarse algunos pasos a través de la autopublicación para mostrar otras fotografías que se convierten en una fuente de imaginaria emergente.

El autor debe estar realmente consciente de lo que está siendo impreso. Los fotolibros que han logrado publicarse son mucho más complejos de comprender, se necesita de tiempo y atención para descifrar lo que hay contenido, sobre todo sino estamos acostumbrados a ver las fotografías en esta forma.

Y es que si no tenemos el hábito de interpretar imágenes sin un texto que nos guíe, no vamos a entender nada. Lo descalificaríamos de no tener ningún sentido y solamente pasarían por nuestra mirada como si vieramos fotografías de un catálogo.

Sin embargo, si nos enteráramos que esa edición fue hecha por, supongamos, Walker Evans la miraríamos diferente. Le añadiríamos lógica y valor. Los parámetros de evaluación de una fotografía no van en cuestión de la lógica, de la comodidad de entender o no el díptico, toda explicación sería solo una interpretación posible de muchas otras.

El motor principal para leer un fotolibro es el interés, la identificación y la asociación a elementos ya conocidos y vistos tanto dentro del fotolibro como en la vida cotidiana.

Lo que se intenta demostrar es que independientemente del fotógrafo, las conexiones son descubiertas a través de la intuición del espectador que tiene las capacidades para entender e inferir respuestas. El valor real de la edición escapa a la experiencia del editor o fotógrafo.

Es la responsabilidad del lector el poder identificar a un fotógrafo con poca experiencia visual ya que va a hacer ediciones pobres, y alguien con mucha trayectoria por inercia hará composiciones interesantes. Las diferencias entre un aficionado y un artista se hacen evidentes al comparar fotolibros con temas similares. El papel del diseño en el fotolibro es a través de la relación con su contenido que crea un discurso social y cultural que ayuda a interpretar nuestra relación con el mundo. A través de estos límites del fotolibro, desarrollamos nuestros propios límites de verdad y metira que se encuentran en el día a día.

El diseño en el fotolibro es más que un recurso de consumo, más bien esta orientado a una experiencia sensorial (tacto y vista) más que económico. El diseño articula la información como si fuera un filtro para permitir crear pensamientos dentro de la memoria del lector.

El fotolibro no es un catálogo de fotografías ya que se encuentran organizadas con un propósito específico que es el de querer decir algo a través de un formato y materiales determinados que se relacionan directamente con los sentidos y así descifrar el contenido. Poniendo el caso de que el fotolibro fuera completamente digital la experiencia se vería limitada por mucho, solamente a la vista.

Por esto mismo, el fotolibro es un cuestionamiento directo hacia la creación de públicos y etiquetas consecuencia de estudios de mercado y publicidad. El fotolibro es un objeto sensorial que no debería tener un público definido.

El fotolibro son lecturas visuales basadas en la subjetividad individual, en conocimientos guardados y después descubiertos por el espectador. Todos los temas son posibles, todas las imágenes se amplían dentro del fotolibro a través del diseño editorial.

El fotolibro es una declaración en contra de la fotografía única, a favor de múltiples narrativas y de la subjetividad.

Es una lectura que pretende que la fotografía es más que consumo de símbolos, una sensación de estar en caída libre, sin estructuras que nos permitan interpretar a través de, una lectura que nos libera de las herramientas que nos son útiles para la creación de significados. El fotolibro como una alternativa de interpretaciones del signo fosilizado.

BIBLIOGRAFÍA

- _____ **Badger, Gerry. (2012).** *Sequencing the photobook.*
Estados Unidos: The Photobook Review.
- _____ **Barthes, Roland. (1990).** *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía.* Barcelona: Ediciones Paidós.
- _____ **Barthes, Roland. (1971).** *Elementos de semiología.*
Madrid: Alberto Corazón Editor.
- _____ **Bhaskar, Michael. (2014).** *La máquina de contenido.*
México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ **Bello, Patrizia Di. (2012).** *The Photobook: From Talbot to Ruscha and beyond.* Londres: I.B. Tauris.
- _____ **Berger, John. (2013).** *Para entender la fotografía.*
España: GGilli.
- _____ **Beuchot, Mauricio. (2014).** *Semiótica.*
México: Editorial Paidós.
- _____ **Beuchot, Mauricio. (2004).** *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia.* México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ **C-photo. (2015).** *Don't call me a photographer! (Vol. 10).*
España: Ivorypress.
- _____ **Carrión, Ulises. (1974).** *El arte nuevo de hacer libros.*
Ámsterdam: Tumbona.

_____ **Cartier-Bresson, Henri. (2003).** *El instante decisivo.*
El malpensante #43.

_____ **Ceschel, Bruno. (2015).** *Self publish Be Happy: A DIY Photobook manual and manifesto.* Estados Unidos: Aperture.

_____ **Colberg, Jörg. (2017).** *Understanding Photobooks. The form and content of the photographic book.* Nueva York: Routledge.

_____ **Damasio, Antonio. (1994).** *El error de Descartes.*
Chile: Editorial Andrés Bello.

_____ **Debray, Régis. (1996).** *Media Manifestos.*
Londres: Verso.

_____ **Derrida, Jaques. (2006).** *Decir el acontecimiento, ¿es posible?*
Madrid: Arena Libros.

_____ **Der Greif. (2014).** *A process.* Alemania: Der Greif.

_____ **Eco, Umberto. (2000).** *Tratado de semiótica general.*
Barcelona: Editorial Lumen.

_____ **Eisenstein, Sergei. (1970).** *Reflexiones de un cineasta.*
Barcelona: Editorial Lumen.

_____ **Escalona, Alejandro. (2011).** *El ensayo fotográfico, otra manera de narrar.* España: Quórum Académico.

_____ **Farocki, Harun. (2014).** *Desconfiar de las imágenes.*
Buenos aires. Caja Negra.

_____ **Flusser, Villem. (1990).** *Hacia una filosofía de la fotografía.* México: Trillas.

_____ **Freud, Sigmund. (1900).** *Sigmund Freud Obras Completas.*
La interpretación de los sueños (Primera Parte) tomo IV.
Argentina: Amorrortu Editores.

_____ **Frizot, Michael. (2009).** *El imaginario fotográfico* (Vol. 1). México: Serie Ve.

_____ **Gyewon, Kim. (2016).** *Paper, Photography, and a Reflection on Urban Landscape in 1960s Japan*. Estados Unidos: Visual Resources.

_____ **Kaneko, Ryuichi. (2009).** *Japanese Photobooks of the 1960s and 70s*. Estados Unidos: Aperture.

_____ **Kotz, Liz. (2007).** *Words to be looked at*. Reino unido: MIT Press.

_____ **Lange, Sussane. (2007).** *Bernd and Hilla Becher. Life and Work*. Londres: MIT Press.

_____ **Le Witt, Sol. (1967).** *Paragraphs on Conceptual Art*. Estados Unidos: Aperture.

_____ **Lippard, Lucy. (1973).** *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Londres: University of California press.

_____ **Maciunas, George. (1963).** *Fluxus Manifesto*.

_____ **Martin, Lesley. (2010).** *The provoke Era*. Estados Unidos: Aperture n°199.

_____ **Michals, Duane. (2017).** *Duane Michals de cerca*.
<https://www.youtube.com/watch?v=gOrf50SI9HQ>
Consultado el 28 de febrero de 2018.

_____ **Moss, Avigail. (2013).** *The social life of the book: Kinesics of the page*. Ámsterdam: castillo/corrales.

_____ **Nates, Óscar. (n.d.).** *El Foto Ensayo*. <https://oscarenfotos.com/2015/02/21/el-foto-ensayo-naturaleza-y-definicion/>
Consultado el 28 de febrero de 2018

_____ **Parr, Martin. (2016).** *The Photobook: A history* (Vol. 2). Reino Unido: Phaidon.

- _____ **Ribalta, Jorge. (2004).** *El efecto real: debates posmodernos sobre fotografía.* España: GGilli.
- _____ **Romero, Pedro. (2007).** *Un conocimiento por el lenguaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman.* Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- _____ **Ruvituso, Luis. (2013).** *Aby Warburg y la imagen como fuente. aproximaciones acerca de los conceptos de memoria, montaje y supervivencia en el Atlas Mnemosyne. IX Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina.* Argentina: Universidad Nacional de la Plata.
- _____ **Sánchez, Adolfo. (2005).** *De la estética de la recepción a una estética de la participación.* México: UNAM.
- _____ **Shaw, Tate. (2012).** *Strategic Linkage: Binding Sequence in Photobooks.* Estados Unidos: The photobook Review.
- _____ **Steyerl, Hito. (2014).** *Los condenados de la pantalla.* Argentina: Editorial Caja Negra.
- _____ **Stojkovic, Jelena. (2015).** *For a City To come: The material of Takuma Nakahira's Photography.* Lo Squaderno. N°35
- _____ **Thompson, Jerry. (2013).** *Why photography matters.* Reino unido: MIT Press.

