

INTIMISMO Y NARRATIVA TEXTUAL: UNA NUEVA PERSPECTIVA DEL FOTOLIBRO CONTEMPORÁNEO

INTIMACY AND TEXTUAL NARRATIVE: A NEW PERSPECTIVE ON THE CONTEMPORARY PHOTOBOOK

Alba Amador Garduño y Erika Espinosa de los Monteros Clavijo



vol. 14 / fecha: 2024 Recibido:14/11/24 Revisado:29/11/24 Aceptado:07/12/24

Amador Garduño, Alba; Espinosa de los Monteros Clavijo, Erika. "Intimismo y narrativa textual: una nueva perspectiva del fotolibro contemporáneo." En *Revista Sonda: Investigación y Docencia en las Artes y Letras*, vol. 14, 2024, pp. 10-21.

DOI: 10.4995/sonda.2024.22809

INTIMISMO Y NARRATIVA TEXTUAL: UNA NUEVA PERSPECTIVA DEL FOTOLIBRO CONTEMPORÁNEO

INTIMACY AND TEXTUAL NARRATIVE: A NEW PERSPECTIVE ON THE CONTEMPORARY PHOTOBOOK

Alba Amador Garduño, Erika Espinosa de los Monteros Clavijo
Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla
albagaramador@gmail.com, eespinosadelosmonteros@us.es

Resumen

Este artículo de investigación tiene como objetivo ahondar en la percepción del fotolibro desde una perspectiva intimista en el que el texto se integra como complemento fundamental de la imagen, configurando así un nuevo tipo de narrativa. A partir del análisis histórico del fotolibro y el álbum familiar, se plantea la aparición de un fotolibro personal que diluye las fronteras entre lo público y lo privado. A su vez, la inclusión del texto como acompañante de la imagen, cada vez más frecuente en las últimas décadas, permite reconfigurar el fotolibro como una pieza artística completa, con el potencial de extenderse más allá de las galerías y el coleccionismo limitado, llegando así a todo tipo de espectadores. En este contexto, este estudio explora las últimas tendencias que perfilan el nacimiento de un nuevo fotolibro que acumula estas características fundamentales y que se mueve en un limbo aún dudoso entre el fotolibro y el libro. Pese a ello, se encamina con certeza a un nuevo método que invita a los artistas a convertir lo cotidiano y lo personal en un mecanismo para acercarse más al lector.

Palabras clave

Fotolibro, intimismo, texto, fotografía, álbum

Abstract

This research article aims to delve into the perception of the photobook from an intimate perspective in which the text is integrated as a fundamental complement to the image, thus configuring a new type of narrative. Based on the historical analysis of the photobook and the family album, the emergence of a personal photobook that blurs the boundaries between the public and the private is proposed. In turn, the inclusion of text as an accompaniment to the image, increasingly frequent in recent decades, it allows the photobook to be reconfigured as a complete piece of art, with the potential to extend beyond galleries and limited collecting, thus reaching all types of viewers. In this context, this study explores the latest trends that outline the birth of a new photobook that accumulates these fundamental characteristics and that moves in a still dubious limbo between the photobook and the book. Despite this, it is certainly heading towards a new method that invites artists to turn the everyday and the personal into a mechanism to get closer to the reader.

Keywords

Photobook, intimacy, text, photography, album

1. INTRODUCCIÓN

Con la llegada del siglo XXI, acaecen tres factores fundamentales para la fotografía artística. En primer lugar, el álbum de fotografías familiares pasa a considerarse como una nueva vertiente del libro fotográfico artístico, consolidándose así junto al fotolibro como uno de los principales soportes para la fotografía. Simultáneamente, surge también un creciente interés por una vertiente del fotolibro que contiene texto. Así pues, en las últimas décadas estos tres acontecimientos han encontrado la manera de fusionarse con pasión bajo la mirada de artistas que, en un contexto globalizado donde pareciera que ya todo está inventado y la innovación es escasa, se hallan sedientos de nuevas formas de creación y fusión.

En consecuencia, nos situamos ante el surgimiento de un lenguaje visual que indaga en lo entrañable y lo interior, siendo este complementado por un lenguaje verbal que rellena los espacios vacíos que la imagen por sí sola no puede abarcar. De esta interacción, emerge un fotolibro íntimo, muy poderoso y eficiente para indagar en las experiencias personales y familiares, a veces demasiado complejas para ser capturadas por otros medios. Este nuevo fotolibro abre generosamente sus páginas a la literatura para que lo acompañe y complemente, creando así narraciones profundas y laberínticas en las que texto e imagen se retroalimentan mutuamente.

Desde una perspectiva analítica y reflexiva, este contexto nos incita inevitablemente a investigar la situación actual de este nuevo tipo de fotolibro. Resulta crucial comprender sus orígenes, así como los factores que han influido en su aparición, además de analizar las razones y ventajas que lo han consolidado como un medio de expresión y, por tanto, de exploración artística. En definitiva, este formato no solo permite al artista profundizar en temas íntimos y emocionalmente complejos, sino que también enriquece la experiencia del espectador, invitándolo a una lectura visual y narrativa de mayor profundidad y alcance.

2. EL FOTOLIBRO Y SU IMPACTO VISUAL Y NARRATIVO

2.1. ¿Qué es el fotolibro? Historia y evolución

El fotolibro se concibe como un libro en el que la imagen es el componente más distinguido, si no el único. Estas fotografías que lo constituyen se ordenan de manera coherente bajo un ritmo visual y narrativo, de manera que se desentienden de su individualidad y conforman un conjunto autónomo que se presenta como obra artística en sí misma.

En 1984, Alex Sweetman acuñó el término “photobookwork” para referirse a un conjunto de fotografías reunidas y ordenadas que se presentan en forma de libro. Este concepto deriva del término “bookwork”, propuesto por el artista mexicano Ulises Carrión para referirse al libro de artista (Vega, 2020) con el objetivo de dar nombre a un libro que goza de autonomía como obra y cuya importancia reside en otro medio: la fotografía. De esta manera, cuando hablamos de “photobookwork”, no podemos pensar en cualquier “bookwork” ni tampoco en cualquier libro de fotografías. Puede que aquí comiencen a sentarse las bases sobre la concepción del libro fotográfico como obra de arte.

El primer fotolibro reconocido como tal fue creado entre 1843 y 1853 por Anna Atkins, titulándose *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*. Este libro, al carecer de texto y desafiar las normas editoriales de su época, apenas recibió apoyo (Pollack, 2019). Poco después, el fotógrafo británico William Fox Talbot publicó *The Pencil of Nature* (1844-1846), el cuál fue mucho más reconocido que el libro de Atkins y se consideró como el primer fotolibro disponible para el comercio.

Sin embargo, el comienzo del fotolibro como obra autónoma lo sitúan muchos teóricos del arte en el siglo XX, siendo impulsado por las vanguardias. Gracias a los primeros modelos de cámaras como Leica o Kodak, la fotografía había crecido en el último siglo hasta obtener una evidente popularidad tanto en el ámbito

artístico como en el cotidiano. Se había convertido en una práctica extendida en la sociedad, surgiendo nuevas modas o estilos fotográficos (como la fotografía surrealista o la documental) que, junto al fotograbado y las postales, crearon todo un nuevo mundo visual. Así mismo, las exposiciones y, sobre todo el fotolibro, se enfrentaron con fuerza a la imagen individual, que quedaba obsoleta frente a este nuevo potencial aún por explorar para los artistas. Según Juan Gil Segovia (2019), el fotolibro se consolida definitivamente unas décadas después de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), especialmente con obras pertenecientes al fotoperiodismo y al mundo del arte, siendo, por tanto, las imágenes documentales y las creativas las primeras en abrirse paso en este formato.

Así pues, en aquella época se trataba de un fotolibro muy específico, caracterizado por la ausencia de texto y con la imagen como protagonista inconfundible. Se distinguía por una indudable cualidad artística indudable y se caracterizaba por sus tiradas limitadas, lo que lo hacía más cercano a la obra gráfica que al propio libro convencional. Ejemplos representativos de este tipo de fotolibro son *Naked City* (1945) de Weegee o *A Way of Seeing* (1965) de Helen Levitt, ambos ampliamente reconocidos por su capacidad de narrar la vida urbana neoyorquina a través de imágenes cuidadosamente seleccionadas y cargadas de ingenio.

En la actualidad, el fotolibro ha experimentado una transformación hacia lo que Joan Fontcuberta (2016) denomina como la era de la “post-fotografía”. En este nuevo escenario, el fotolibro deja atrás su exclusividad inicial para modernizarse y convertirse en una hibridación que se comercializa y abre sus páginas a otras disciplinas como el texto, que acompaña a la imagen y la completa o le aporta significados completamente nuevos. Este componente textual altera los límites de lo documental y lo artístico, creando un nuevo lenguaje propio. Ahora, a diferencia de su forma primigenia, lo único fácil de identificar en el fotolibro es su formato físico en forma de libro. Además, en un mundo dominado por las redes sociales, que parecen haberse convertido en una especie de “álbum



Ilustración 1. Imagen del libro *Photographs of British Algae, Cyanotype Impressions*, de Anna Atkins (1848-1849). Fotografía de The New York Public Library



Ilustración 2. Imagen del libro *The Pencil of Nature*, de William Henri Fox Talbot (1844-1846). Fotografía de The Metropolitan Museum of Art.



Ilustración 3. Fotografía que pertenece al libro *Naked City*, de Weegee (1941). Fotografía denominada *Brooklyn School Children See Gambler Murdered in Street*. Fotografía de MoMA.

digital” en constante cambio, el fotolibro no pierde su oportunidad de presentarse para los artistas como una obra cerrada e inalterable, cediendo a la voluntad de su creador.

2.2. La fotografía íntima y el álbum familiar

La capacidad discursiva de la que ya gozaba la imagen se ve considerablemente incrementada gracias al fotolibro, cuyo carácter narrativo invita inevitablemente a construir un mundo cada vez más complejo e íntimo. Pero la realidad es que, desde los inicios de la fotografía, uno de los principales objetivos siempre ha sido la fotografía íntima y familiar. Sin embargo, ésta no tenía ningún propósito artístico y simplemente se acumulaba y archivaba durante generaciones como meros registros documentales, sin otra función que la de preservar la memoria familiar.

No hay lugar para la simplicidad en la fotografía de algo tan intrincado como la familia. Pertener a una familia u otra compone el fundamento de la educación y la identidad social del individuo, de modo que las imágenes de sus componentes se presentan como un pozo al que nunca se le puede encontrar el fondo: siempre hay algo nuevo que descubrir sobre la persona retratada. Por lo tanto, estas fotografías son, por su naturaleza, difíciles de capturar y aún más complicadas de leer, pues evocan una realidad multifacética sobre quienes aparecen en ellas, revelando múltiples niveles de significado para el observador.

El álbum de fotografías familiares se presenta, entonces, como una ventana única para descubrir y explorar lo que somos o fuimos e, incluso, lo que seremos. Pero, más interesante aún, nos revela lo que nunca fuimos ni seremos. Como sostiene Pedro Vicente (2016), el álbum familiar tiene el poder de mostrar a un niño otra realidad temporal en la que sus abuelos también fueron jóvenes. Esta cualidad le aporta un misterio y un carácter ciertamente existencialista que lleva a la fotografía personal y familiar a abrirse paso en el ámbito del fotolibro artístico. Artistas como Nan Goldin, cuya obra ha sido clasificada dentro de una tendencia llamada “autodocumentalismo”, proponen un discurso centrado en lo personal y en la franqueza en un momento en el que

las fotografías han logrado pasar de las paredes de las galerías a los libros, acercándose así a un público más amplio.

En este contexto, la fotografía vernácula (Vega, 2016) —imagen relativamente amateur sobre lo cotidiano— cobra protagonismo. Los límites entre lo privado y lo público parecen desdibujarse y la intimidad se convierte en reliquia. Aquellas imágenes que anteriormente no eran consideradas como arte y simplemente estaban pensadas para ser vividas y experimentadas, ahora se tornan en algo digno de ser difundido. Esto es, sin duda, beneficioso para la fotografía de familia, que se convierte en un foco de interés para los creadores contemporáneos. Así pues, el álbum de familia tradicional muere en la segunda mitad del siglo XX y los artistas se lanzan sedientos sobre sus restos con la esperanza de darles nuevas formas para reconfigurarlo.

Frente a los estudiosos que presumen de ser capaces de “leer” las imágenes, los artistas muestran su capacidad para “escribir” con ellas. A través del fotolibro, deciden construir un universo narrativo complejo e íntimo que lleva al álbum familiar a ser reconocido como una vertiente del libro fotográfico artístico. Este formato evoluciona y no solo da la bienvenida al arte gráfico, sino también de una manera especial al texto, que va a relacionarse con la ya por sí compleja imagen íntima y va a completar su significado, abriendo así el camino a otras interpretaciones diferentes.

2.3. El texto como complemento de la imagen

La imagen, en su capacidad para extenderse, alcanza una fuerza narrativa o discursiva que a menudo parece competir con la del texto en una especie de pugna en la que solo uno puede ganar. Sin embargo, en el siglo XXI se descubre el potencial de combinarlos a ambos, logrando que sus respectivos códigos se complementen mutuamente. Es así como surge en las últimas décadas un interés especial por el fotolibro con texto, trascendiendo más allá del estudio científico o los proyectos sociales para aventurarse en otros géneros como la poesía, la biografía o la narración en forma de diario.

En un artículo para la revista *Universum*, Magglio Chiuminatto Orrego (2011) explica cómo texto e imagen pueden conceptualizarse como “imagen verbal” el primero e “imagen visual” la segunda, derivando así ambas de una “imagen mental”. En esta línea, Roland Barthes diferencia tres tipos de interacciones entre estos dos elementos: la Ilustración, en la que la imagen refuerza el contenido textual; el Anclaje, en el cual el texto es el que aclara el sentido de la imagen; y el Relievo, donde ambos elementos ocupan un mismo nivel de significación (cit. en Chiuminatto Orrego, 2011). En este último tipo de relación, Radan Martinec y Andrew Salway (2005) amplían esta idea sosteniendo que imagen y texto pueden completarse entre sí de manera recíproca en un diálogo constructivo.

Si bien no son estos los únicos supuestos acerca de las posibles interacciones entre texto e imagen, establecer un modelo claro es algo sumamente complejo y delicado. A pesar de ello, dichas tentativas sostienen la posibilidad de entender que, como mínimo, ambos medios se ayudan en el acto de significar y expresar, ya sea desde el interés mutuo o de un modo unidireccional.

Con el paso del tiempo, la imagen ha adquirido un valor asociado al testimonio, al recuerdo y al olvido. Todo ello, sumado a la incorporación del lenguaje escrito, no solo ha generado nuevas lecturas y ha abierto un amplio abanico de posibilidades discursivas para el artista y también para el espectador, que se ha visto capaz de acercarse de manera más profunda a la obra. Con esta combinación, el fotolibro y el álbum de familia —capaces de atravesar fronteras y persistir en el tiempo— se consolidan como el recurso más íntegro para hacer público lo privado.

3. EL NUEVO FOTOLIBRO

Es posible que el nuevo fotolibro pueda interpretarse como el remedio a una actitud de nostalgia contenida. En el siglo de los avances tecnológicos, la inmediatez y la globalización, las nuevas generaciones se descubren a sí mismas atraídas por el pasado, por un momento más romántico. Vuelven la fotografía analógica, las cartas escritas a mano, los libros impresos en papel

y los discos de vinilo. En este contexto, resurge con protagonismo una fotografía íntima y franca en un fotolibro que adopta formas poéticas y confesiones a quién sabe dónde.

Este nuevo formato que adquiere el fotolibro difiere notablemente de otros géneros visuales en cuanto a su integración conceptual. Es decir, que pierde la posibilidad de ser analizado imagen por imagen, donde el sentido no depende de cada imagen aislada, sino de su conjunto, siguiendo la lógica del álbum familiar. Así pues, el fotolibro adquiere del álbum familiar la capacidad de tener valor en sí mismo como objeto indivisible. La lectura en papel, con su carácter tangible, invita al cuidado y a la proximidad, junto a la unidad y la rigidez que suponen la presencia física del libro, lo que genera una obra mucho más cercana al espectador.

Un ejemplo temprano de esta tendencia lo aporta Larry Sultan en 1992 materializando en un fotolibro con texto una serie de fotografías que reciben el nombre de *Pictures from Home*. Se trataba de un proyecto cuya ejecución se extendió durante toda una década y en el que el artista, tras la jubilación de su padre, decidió retratarlos a él y a su madre en su hogar. En este libro, Sultan fusiona fotografías de archivo e instantáneas propias con anotaciones personales y testimonios que tienen el papel de develar aquello que las imágenes por sí solas no revelan. El resultado es una agrupación tierna y similar al diario personal, donde cada página muestra una mirada íntima, sensible y reflexiva sobre la vida familiar.

No obstante, si bien el fotolibro de Larry Sultan es formalmente un claro ejemplo de lo que se avecina, aún se aleja del concepto nuevo que está surgiendo, ya que se mantiene como un objeto de colección relativamente exclusivo. *Pictures from Home* se presenta como un libro cuya primera edición puede encontrarse revendida por más de 150 euros y cuya edición de 2017 se puede comprar nueva por más de 60 euros. Aún no presenciamos esa obra que se aleja de las paredes de la galería y se acerca accesiblemente al público aspirando a entrar en los hogares de todo aquel que quiera permitirlo.



Ilustración 4. Imágenes del libro *Red String* de Yochikatsu Fujii (2014). Fotografía de Seattle Art Museum

Es fácil que este tipo de fotolibro, cuyo valor reside tanto en su carácter de obra-objeto y que a la vez se rodea de un aura de emotividad e introspección, se presente como un elemento de colección. Hallamos un ejemplo más reciente en 2014, cuando Yoshikatsu Fujii publica *Red String*. Su primera edición limitada de 35 copias manufacturadas, cada una numerada y firmada, ofrece dos tipos de portadas diferentes. Más tarde, en 2016, sale a la venta una edición para el comercio de 500 copias. El libro, en ambas ediciones agotado, va más allá de la obra-objeto, pues la interacción del lector afecta a su lectura y a su contenido. Sus páginas, divididas en pares e impares, conforman dos mitades, cada una dedicada a uno de los progenitores del artista, quienes están divorciados. El resultado es una especie de diario interactivo, con fotografías familiares y narraciones íntimas a través de las cuales Fujii pretende demostrar ese hilo rojo que existe entre sus padres y que hizo que alguna vez vivieran su vida en compañía, con él como su hijo.

Así pues, encontramos poco a poco una corriente en el fotolibro que apela al interés del espectador por la privacidad y las historias íntimas del otro. Este tipo de fotolibro con imágenes, textos e intimidades, ya sea más complejo en su diseño y maquetación o, por el contrario, sencillo y tradicional en sus formas, parece darse cuenta de que su evolución requiere también trascender en el ámbito comercial. Artistas como Paula Tudela, Susana Cabañero o Elena Codes arrancan con sus cámaras y sus bolígrafos los trocitos de sus propias vidas y las exponen al lector con la misma ternura y franqueza con las que alguien escribiría en su diario personal. Estos autores son conscientes de que esas memorias que se están construyendo entre fotografías y letras en hojas de papel van a ser acariciadas, leídas y saboreadas por personas completamente extrañas y desconocidas.

Elena Codes parece hacer un intento en su libro *Ninfomanía: se mala* (2017), donde algunos de los poemas o textos están acompañados de

fotografías. Si bien este libro no puede considerarse estrictamente como un fotolibro, en su otra publicación de 2020, *yo, yo misma y elena*, la autora se adentra en el formato del diario, en el que con el paso de los años Codes se expresa a través de los textos y las imágenes. En este segundo libro, la fotografía va cobrando protagonismo según la lectura avanza, de manera que en la primera parte (2015 y 2016) solo se incluye una sola imagen al final, mientras que en la segunda parte (2017), van apareciendo más imágenes, además de encontrarnos algunos escritos sobre ellas. En definitiva, ambos lenguajes se relacionan entre sí en un conjunto inseparable que no podría darse ni entenderse si alguno de los dos faltara.

También existen otros dos fotolibros de particular interés en este aspecto y cuyo análisis puede resultar enriquecedor a la hora de comprender el camino que está tomando el fotolibro contemporáneo. Susana Cabañero, una fotógrafa de Madrid que se centra en las historias íntimas sobre la memoria y las pasiones humanas, publicó *Hombrecino* (2020) en honor a su abuelo. Este fotolibro autoeditado en el que el texto y la imagen se presentan como coprotagonistas, narra la vida y el recuerdo de su abuelo, cuyo apodo da nombre al libro. La historia, las imágenes y los textos giran en torno a una lista de nombres que su abuelo guardó durante más de treinta y cinco años en su cartera y en la que se memoraba a amigos, compañeros y vecinos que fueron arrancados de sus hogares al comenzar la guerra civil española y de quienes nunca más volvió a saberse.

En esta obra, Cabañero logra crear un álbum personal y cálido a través de fotografías que son tomadas durante años en distintos lugares de España. También incorpora algunos fotogramas de vídeos en los que entrevistaba a sus abuelos, así como una sola imagen de archivo y algunos escritos escaneados y fotografiados. Con todo ello, los textos, a veces presentados a modo de narración en prosa y otras a modo de diálogo —entre ella y su abuelo o con intervenciones de su abuela u otros personajes—, acompañan a las estampas como una revelación de aquello que se oculta entre las sombras. El lenguaje verbal

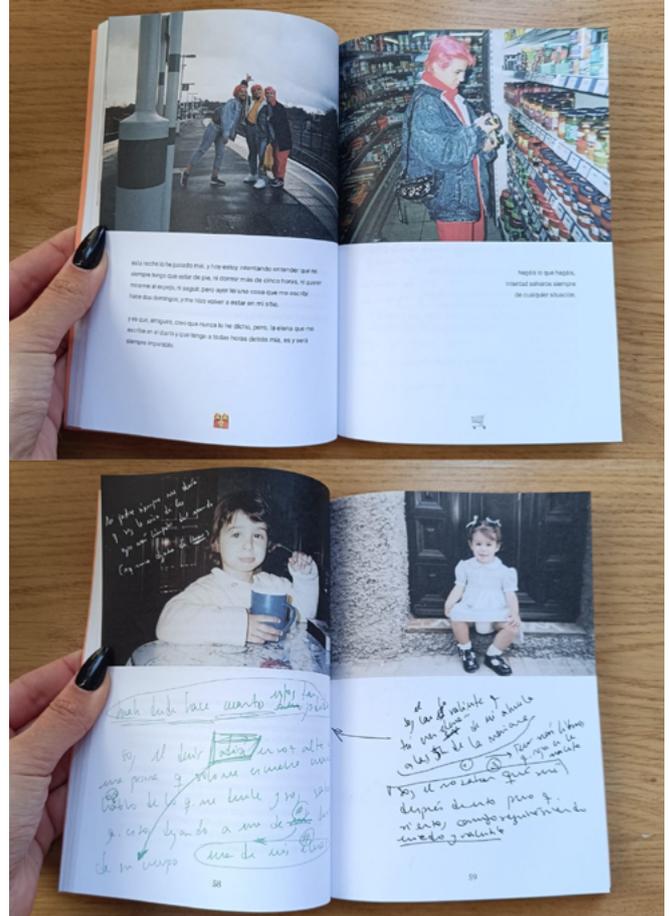


Ilustración 5. Imágenes del libro *yo, yo misma y elena*, de Elena Codes (2020). Fotografía por Alba Amador.

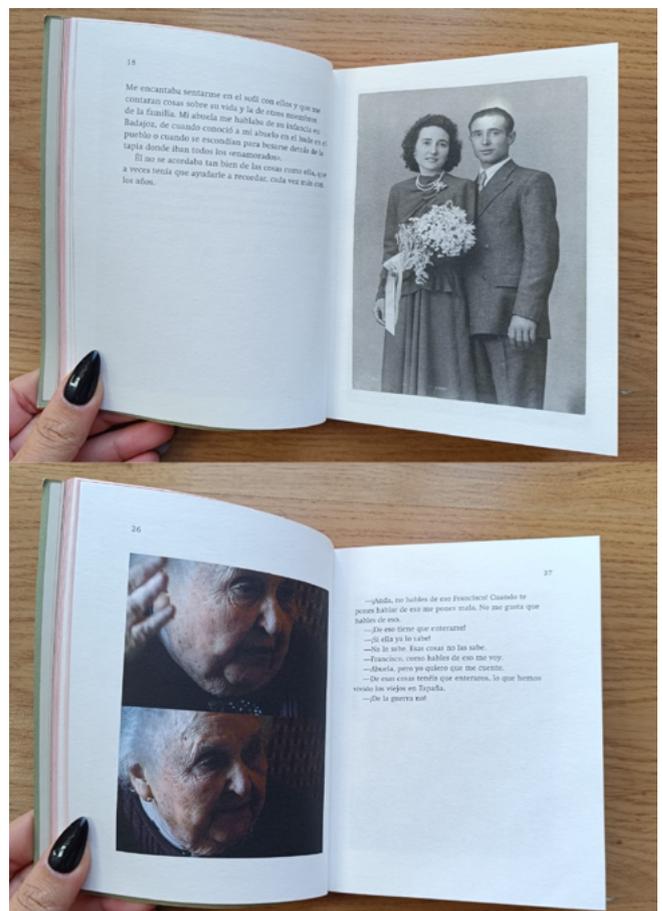


Ilustración 6. Imágenes del libro *Hombrecino* de Susana Cabañero (2020). Fotografía por Alba Amador.

y el visual se entrelazan así para guiar al lector en una historia que, más allá de ser la memoria colectiva de un país, es principalmente un homenaje por parte de la autora a su abuelo, en un encuentro íntimo y en un intento conmovedor por conservar su memoria.

Frente a la maquetación sencilla y directa de Susana Cabañero, Paula Tudela apuesta en su libro *das ende* (2022) por una composición estética algo más elaborada. En esta historia visual, Tudela se sirve de la imagen y el texto para construir una narrativa íntima y de autodescubrimiento a través de la ruptura con su expareja. En ese intento de conocerse mejor a sí misma a través del dolor, crea un fotolibro con imágenes de archivo, fotografías de objetos, notas, correos electrónicos e incluso mensajes que aportan al conjunto un visionado íntimo. El lector, más allá de maravillarse con la perspectiva emotiva y el evidente romanticismo —no solo de la historia sino también de la maquetación—, parece tener la sensación de estar leyendo un diario personal. Quizás, lo interesante reside también en que no solo el libro se compone a través de imagen y texto, sino que la propia historia se cimienta sobre fotografías que se tomaban el uno a otro y de las notas o mensajes que se enviaban. En definitiva, un círculo que mantiene la continuidad y genera una obra cercana, accesible, compleja, íntima y creativa que parece dar pie a lo que el nuevo fotolibro puede llegar a ser.

Aunque esto es solo un comienzo que aún busca afianzarse, la idea de la fotografía y el texto como medio para narrar la intimidad no se ha asentado aun completamente en el fotolibro. En cambio, sí lo encontramos con frecuencia en fanzines y revistas, o incluso en biografías. Algunos ejemplos valiosos que se acercan mucho a esta nueva tendencia del fotolibro son el fanzine *Yolanda* (2024) de Ignacio Navas o *El libro de Gloria fuertes. Antología de poemas y vida* (2017), editado por Jorge de Cascante. El primero, *Yolanda*, es una impresión cuya idea se origina en el deseo del autor de conocer a su difunta tía, quien falleció a causa de SIDA cuando él era un niño. En una conmovedora combinación de fotografías actuales y de archivo junto a textos, la historia se cuenta en un

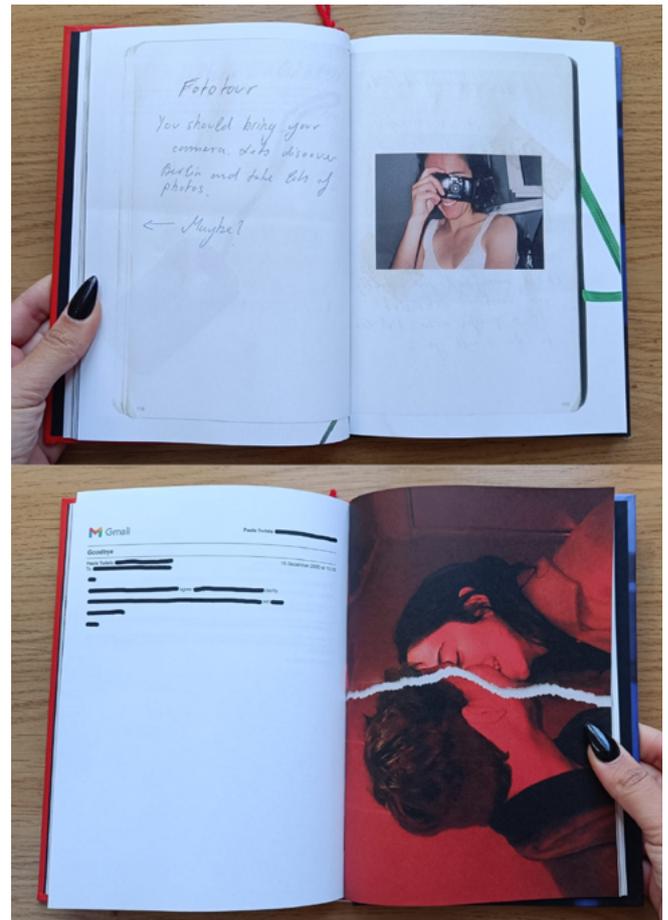


Ilustración 7. Imágenes del libro *das ende*, de Paula Tudela (2022). Fotografía por Alba Amador.



Ilustración 8. Imágenes del libro *Yolanda*, de Ignacio Navas (2014). Fotografía por josefchladek.com

diálogo entre dos voces: el artista, que “habla” a través de las imágenes y la propia maquetación del fanzine, y su tío, quien da testimonio sobre su propia experiencia con la única protagonista que se ausenta: Yolanda.

Por otro lado, en *El libro de Gloria fuertes. Antología de poemas y vida* encontramos con bastante precisión lo que visualmente podría esperarse del nuevo fotolibro, pues cuenta la historia de la poeta española Gloria Fuertes a través de fotografías de archivo, testimonios de la propia escritora y algunos incisos a modo de narración, todo ello acompañado por poemas. No obstante, tanto aquí como en otras impresiones como *Best Friends 4Ever* (2023) de Cris Lizarraga o la revista *Mar, Piscina, Agua. Verano* (2023) de La Pera Ediciones, la fotografía permanece subordinada al texto, actuando un rol secundario. Esto hace que estos ejemplos expuestos se alejen todavía por completo de la idea actual del fotolibro, que, por el contrario, sí se aprecia con pulcritud en *Yolanda*. Aunque su autor haya concebido este proyecto a modo de fanzine, el resultado puede entenderse a modo de fotolibro con texto y, por supuesto, como algo íntimo donde el objetivo era completamente personal.

4. CONCLUSIONES

Joan Fontcuberta marca un antes y un después en la comprensión de la evolución de la fotografía de las últimas décadas cuando se aventura a publicar *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía* (2016). En este importante ensayo, Fontcuberta nos sitúa en la era de la postfotografía, destacando dos normas relevantes de las diez que el autor establece. Primero, en lo que respecta a lo social, señala la disolución de los límites entre lo público y lo privado. En consecuencia, la intimidad pasa a ser considerada una especie de reliquia. Segundo, en el ámbito artístico, prima la desposesión y el compartir se impone frente al acto de poseer.

El nuevo fotolibro emerge poco a poco, nutriéndose en su crecimiento de esta percepción postfotográfica de la imagen y de la sociedad, y de un sentimiento de nostalgia y romanticismo hacia el pasado. Bebe de la modernidad de atreverse a publicar lo privado y de la rebeldía de oponerse a la obra como objeto limitado o de colección, siendo reservado solo para aquellos con mayor poder adquisitivo o con gran

presencia en el panorama artístico. Frente a ello, este fotolibro atiende al anhelo por revivir el pasado y a la recuperación de una estética de añoranza o nostalgia. Así, surge ese deseo por retomar lo analógico, la escritura como método de introspección y la lectura en papel, presentándose todo esto como un mecanismo en el que la fotografía vernacular y a veces amateur adquiere relevancia y cuyo poder reside en las historias comunes que esconde, las cuales se acompañan del texto para extender la imagen más allá de sus márgenes. Este tipo de formato lo hace huyendo de las exposiciones y las galerías para encontrar su lugar en los hogares de los consumidores de arte deseosos de sentirse arropados y acogidos y, en la mayoría de ocasiones, identificados y acompañados.

Empero, después de todo, este nuevo fotolibro del que hablamos aún está apenas dando sus primeros pasos. Sus madres y sus padres son artistas que parecen no encontrar su voz en otros métodos y están convergiendo de manera intuitiva en uno nuevo. Apenas podemos vislumbrar la cabecita de este “bebé” cuyo parto está siendo forzoso, ya que a veces cuesta clasificarlo bajo un nombre u otro como se ha podido comprobar en algunos ejemplos aquí mencionados. Bien es sabido que nuestro lenguaje está hecho para dar nombres a las cosas porque así es como nos comunicamos y vivimos. Pero, lo que es innegable, es que hay algo que se está forjando y quizás está aquí, en una nueva comprensión del libro de fotografías, del diario o del poemario. Toda esta forma responde a la necesidad de crear algo nuevo y, a la vez, de estar íntimamente conectado con lo previo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cabañero Rodríguez, S. (Ed.). (2020). *Hombrecino*. Underbau.
- . (s.f.). HOMBRECINO. Susana Cabañero. Recuperado el 25 de octubre de 2024, de <https://susanacabanero.com/hombrecino/>
- Cascante, J. (Ed.). (2017). *El libro de Gloria Fuertes. Antología de poemas y vida*. Blackie Books S.L.U.
- Chiuminatto Orrego, M. (2011). Relaciones texto-imagen en el libro álbum. *Universum*, 1(26), 59-77. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762011000100004>
- Codes, E. (Ed.). (2017). *Ninfomanía: sé mala*.
- . (Ed.). (2020). *yo, yo misma y elena*.
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía*. Galaxia Gutenberg.
- Fujii, Y. (2016). *Red String (trade edition)*. Ceiba.
- . (s.f.). RED STRING BY YOSHIKATSU FUJII. Yoshikatsu Fujii Photography. Recuperado el 25 de octubre de 2024, de <https://www.yoshikatsufujii.com/red-string-book>
- Garro-Larragaña, O. (2014). El arte y la construcción del sujeto: una reflexión con Nan Goldin acerca de las narrativas familiares. *Arte, Individuo y Sociedad*, 26(2), 255-269. https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2014.v26.n2.41457.
- Gil Segovia, J. (2019). El fotolibro en España en los comienzos del siglo XXI: de la amenaza digital a la apreciación generalizada. *Fonseca, Journal of Communication*, (19), 69-86. <https://doi.org/10.14201/fjc2019196986>
- La Pera Ediciones. (Ed.). (2023). *Mar, Piscina, Agua*. Verano.
- Lizarraga, C. (2023). *Best Friends 4Ever*. PIKARA.
- Martínez, R. y Salway, A. (2005). A system for image-text relations in new (and old) media. *Visual Communication*, 4(3), 337-371.
- Navas, I. (Ed.). (2014). *Yolanda*.
- Pollack, M. (11 de enero de 2019). The Woman Who Made the World's First Photobook. *Aperture*. <https://aperture.org/editorial/anna-atkins/>
- Sultan, L. (1992). *Pictures From Home*. Harry N. Abrams Inc.
- . (s.f.). *Larry Sultan*. Recuperado el 25 de octubre de 2024, de <https://www.larrysultan.com>
- Sweetman, A. (1984). Photobookworks: The Critical Realist Tradition. En J. Lyons (Ed.). *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook* (pp. 186-205). Rochester: Visual Studies Workshop Press.
- Tudela, P. (Ed.). (2022). *das ende*.
- Vega Pérez, C. (2016). Reciclando imágenes. Revisiones del álbum familiar y de la fotografía vernácula en el fotolibro contemporáneo. En J. C. Alfeo (ed. lit.) y L. Deltell (ed. lit.), *La mirada mecánica: 17 ensayos sobre la imagen fotográfica* (pp. 29-41). Fragua.
- . (2020). *Transformaciones en la edición de fotolibros en España (2008-2018)*. [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Docta Complutense. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/11173>
- Vicente, P. (2016). Notas sobre el álbum de familia, la memoria y el olvido. *Patrimonio Cultural de España*, 11, 131-140.