

## **Auge y crisis del “sueño europeo”: una breve historia en fotolibros**

### **Rise and crisis of the “european dream”: A brief history in photo books**

**Javier Ortiz-Echagüe**

Universidad Rey Juan Carlos, España  
[javier.echague@urjc.es](mailto:javier.echague@urjc.es)

**Araceli Rodríguez Mateos**

Universidad Rey Juan Carlos, España  
[araceli.mateos@urjc.es](mailto:araceli.mateos@urjc.es)

#### **Resumen:**

Los fotolibros constituyen uno de los soportes fundamentales para la difusión de la fotografía y su estudio en tiempos recientes se ha considerado como una recuperación de la “otra historia” del medio. Este artículo trata sobre cinco publicaciones de Henri Cartier-Bresson, Paul Graham, Carlos Spottorno, Roger Grasas y Federico Clavarino, cuyo tema fundamental es la idea de Europa. El análisis de la obra de estos autores muestra cómo se ha tratado un mismo tema, desde la posguerra que siguió a la Segunda Guerra Mundial hasta trabajos más recientes realizados tras la crisis de 2008. Esto permite percibir cuestiones fundamentales en la configuración de una identidad europea no exenta de conflictos: la herencia del pasado, las brechas norte-sur o este-oeste, los clichés culturales, o la forma en que el ejercicio del poder afecta a los ciudadanos. El artículo identifica los planteamientos conceptuales de cada uno de los fotolibros, así como los elementos temáticos y estéticos que los han definido, en estrecha conexión con sus respectivos contextos históricos y creativos.

#### **Abstract:**

Photobooks are fundamental for the dissemination of photography and their study in recent times has led to a recovery of the “other history” of the medium. This article explores with five publications by, respectively, Henri Cartier-Bresson, Paul Graham, Carlos Spottorno, Roger Grasas and Federico Clavarino. Their common thread is the idea of Europe. Analyzing the work of these authors allows us to observe how the same theme has been treated, beginning from the Second Post-War years up to more recent works released after the 2008 crisis. They present us with fundamental questions about the configuration of a European identity that is not exempt from conflicts: the inheritance of a cumbersome past, the north-south and/or east-west divides, cultural clichés, the way in which the exercise of power affects citizens. The article identifies the conceptual approaches of each photobook, as well as the thematic and aesthetic elements that define them, in close connection with their respective historical and creative contexts.

**Palabras clave:** Historia de la fotografía; fotoperiodismo; fotolibros; Europa; memoria.

**Keywords:** History of Photography; Photojournalism; Photobooks; Europe; Memoria.

## 1. Introducción\*

La historia de la Europa reciente ha estado definida, en buena parte, por los distintos proyectos de colaboración política, económica y cultural entre los países del continente. Después de la devastadora experiencia de enfrentamiento y destrucción generalizada de la Segunda Guerra Mundial, este proyecto integrador evolucionó muy rápidamente, desde la alianza económica de los años cincuenta hasta la creación de la actual Unión Europea (UE). El proceso no está aún acabado, sino que se presenta como un proyecto en marcha, a la búsqueda –tal como decía el Tratado de Maastricht en 1992– de “una unión cada vez más estrecha entre los pueblos de Europa”. En la edificación de esa “casa común” se han dado, hasta ahora, algunos logros muy importantes, como la construcción de un mercado único, una zona en la que se permite el libre desplazamiento de personas y la existencia de una moneda común. Y, sobre todo, pese a excepciones como la guerra de los Balcanes, desde 1945 el continente europeo ha vivido un periodo de paz inimaginable si se observa a su historia anterior.

Esto no se ha conseguido, sin embargo, sin conflictos. El desarrollo de la UE ha supuesto tensiones entre las diferentes culturas nacionales y una vaga identidad continental que no termina de estar definida. Y estas tensiones tienen consecuencias directas en el ámbito económico y político, donde se ha producido una pérdida de soberanía por parte de naciones que, cada vez más, asumen decisiones que vienen de los órganos de la UE. Esto se ha hecho especialmente patente en las sucesivas crisis de la última década (económica, migratoria y de desafección ideológica), que han supuesto un fuerte cuestionamiento de este proyecto. De modo que se ha podido hablar de un “sueño europeo”, en un sentido positivo, paralelo al “sueño americano” (Rifkin, 2004), y también en uno negativo, como un “delirio” producido por un planteamiento utópico, cuya realización práctica plantea dificultades muy serias (Hewitt, 2013).

---

\* Este artículo es el resultado del Proyecto de Investigación I+D “La crisis del *European Dream*: hogar, identidad y éxodo en las artes audiovisuales”. (HAR2017-85846-R) Programa Estatal de Investigación, Desarrollo e Innovación Orientada a los Retos de la Sociedad. Convocatoria 2017. Financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad.

Dada la magnitud del proyecto político europeo y de sus retos, es interesante preguntarse por el relato o los relatos a que ha dado lugar durante estos años. En esa tarea, además de la educación, importa el papel desempeñado por los medios de comunicación, las industrias culturales y las artes. Este trabajo analiza cinco trabajos fotográficos realizados desde el final de la Segunda Guerra Mundial a nuestros días: *Les européens* de Henri Cartier-Bresson (1955), *New Europe* de Paul Graham (1993), *The Pigs* de Carlos Spottorno (2013), *The Castle* de Federico Clavarino (2016) y *Atenea* de Roger Grasas (2017).

Todos ellos son ensayos personales desarrollados por un autor –no encargos o trabajos comerciales<sup>1</sup>–, y tratan sobre la idea de Europa como tema fundamental –y no solo un aspecto parcial o local<sup>2</sup>–. Y todos están publicados en forma de libro, un soporte resulta especialmente adecuado porque –frente a los archivos– tiene una dimensión pública, y porque –a diferencia de las imágenes aisladas habituales en el ámbito del arte– permite a los autores desarrollar un discurso personal de un modo relativamente amplio y autónomo. Como soporte, los libros de fotografía han recibido una atención escasa por parte de los historiadores hasta hace relativamente poco. Después de trabajos pioneros como los de Horacio Fernández (1999) o Andrew Roth (2001), la monografía de Martin Parr y Gerry Badger, publicada en tres volúmenes entre 2004 y 2014, se ha convertido en una referencia imprescindible y ha consagrado el término “fotolibro” (Shannon, 2010, pp. 55-62; Neves, 2016, pp. 6-9). Trabajos posteriores han tratado de continuar este planteamiento en historias centradas en países, de modo que ya han aparecido más de una docena de estudios sobre los fotolibros soviéticos (Karasik y Heiting, 2015), checos (Heiting, 2018), japoneses (Heiting y Kaneko, 2017), chilenos (Fernández, 2019) o venezolanos (Berti, 2019), por poner solo algunos ejemplos. Por lo general, estas publicaciones

---

<sup>1</sup> *Children of Europe*, que David Seymour (Chim) realiza para la UNESCO en 1949, o *Europe in color*, publicado en 1956 por la revista *Holiday* y destinado a la propaganda turística, serían ejemplos de libros que resultan de un encargo institucional.

<sup>2</sup> *The Europeans: Photographs by Tina Barney* (2005) se centra en una sola clase social: las élites y la nobleza. Charles Fréger, con una mirada cercana a la etnografía, ha documentado la pervivencia de rituales arcaicos en las zonas rurales de muchos países del continente en *Wilder mann ou la figure du sauvage* (2016), o los uniformes vinculados a las viejas monarquías en *Empire* (2010).

son catálogos muy ilustrados, con textos que contextualizan brevemente las obras. Pero todavía son muy escasos los estudios monográficos sobre obras específicas, o que traten de establecer relaciones con criterios que vayan más allá del cronológico o geográfico. Por eso, algunos autores han reivindicado la necesidad de estudios sobre fotolibros que vayan más allá de los catálogos dirigidos a coleccionistas para entrar en el ámbito de la investigación universitaria (Campany, 2014, p. 3).

Este trabajo pretende constituir una aportación en este sentido: aunque existen estudios sobre libros de diversos países europeos –como Suiza (Pfrunder, 2012), Alemania (Heiting y Jaeger, 2012-2014), Holanda (Gierstberg, R., y Suermondt, 2012) o España (Fernández, 2014)–, aquí se trata de plantear un tema transversal que afecta a todas esas regiones: la idea de Europa como tema fotográfico.

Quizás con la excepción de *The Castle*, de Clavarino, todos los trabajos sobre los que se trata aquí tienen un carácter documental, aunque este se deba interpretar en sentidos diversos, como habrá ocasión de ver. Por eso son interesantes como fuente historiográfica que permite entrever la evolución del continente en muchos aspectos. Pero su interés no se limita al trabajo de registro. Estas obras son relevantes también como ensayos visuales sobre cuestiones que afectan a la historia europea: la voluntad europeísta, la herencia del pasado, el ocaso de las viejas ideologías, el cuestionamiento de valores y principios fundacionales, las brechas norte-sur o este-oeste, los clichés culturales, o la forma en que el ejercicio del poder afecta a los ciudadanos. Este artículo tratará de identificar los planteamientos conceptuales, así como los elementos temáticos y estéticos, que definen estos libros y que se encuentran en estrecha conexión con sus respectivos contextos históricos y creativos.

## **2. Europa a través de sus habitantes: *Les européens* de Henri Cartier-Bresson**

Uno de primeros fotolibros que aborda el tema europeo de un modo explícito durante la posguerra es *Les Européens* de Henri Cartier-Bresson, publicado



simultáneamente en Francia y Estados Unidos en 1955. Por entonces, Europa se encuentra metida de lleno en un proceso de reconstrucción económica y moral, en el contexto de las tensiones políticas de la Guerra Fría. Cartier-Bresson es fotoperiodista, aunque su trabajo también tiene un reconocimiento en el ámbito del arte y ha expuesto en grandes museos<sup>3</sup>. Su libro de 1952, *Images à la sauvette* (más conocido en su versión inglesa, *The Decisive Moment*), es una primera presentación importante de su trabajo, como una especie de manifiesto práctico del concepto clave del “instante decisivo”<sup>4</sup>. El libro se publica en Verve, la editorial de Tériade. Está dividido en dos partes: una “occidental”, con fotografías de Europa, México y Estados Unidos, realizadas entre 1932 y 1947, y una segunda “oriental”, que corresponde al trabajo fotoperiodístico realizado en diversos países asiáticos a partir de la fundación de la Agencia Magnum, entre 1947 y 1952.

*Les européens* recoge 114 fotografías en blanco y negro tomadas entre 1950 y 1955. Es decir que, cronológicamente, es casi una continuación de la sección “occidental” de *Images à la sauvette*. También está publicado por Verve y es el resultado de la colaboración del mismo equipo que dio lugar al primer libro (Bair, 2016, p. 148)<sup>5</sup>. La puesta en página corre a cargo del propio editor, Tériade, con la colaboración de Marguerite Lang; la cubierta está ilustrada por un artista contemporáneo (en este caso, Joan Miró); y el texto introductorio está firmado por el fotógrafo. El formato del libro respeta la proporción de la película fotográfica original (24x36) y así evita la necesidad de reencuadrar. Este diseño concede todo el protagonismo a las imágenes, que ocupan la página con unos márgenes mínimos (Chéroux, 2014b, p. 10).

---

<sup>3</sup> En 1947, había tenido una gran retrospectiva en el MoMA de Nueva York: *The Photographs of Henri Cartier-Bresson*. En 1955, el mismo año de publicación de *Les européens*, Cartier-Bresson expuso en el Pavillon de Marsan del Museo del Louvre, en París.

<sup>4</sup> Este concepto, popularizado por la versión inglesa del libro de Cartier-Bresson *The Decisive Moment*, implica que el fotógrafo debería ser un observador neutral y discreto, y la fotografía, “el “reconocimiento simultáneo, en una fracción de segundo, por una parte del significado de un hecho y, por la otra, de una organización rigurosa de las formas percibidas visualmente que expresan ese hecho” (2003, p. 29). Esta ética de la imagen descarta otras posibilidades como los trabajos manipulación en el laboratorio o la puesta en escena de la realidad representada.

<sup>5</sup> Años después, comentaría así su relación con el proceso de edición: “Contrariamente a lo que dicen algunos, nunca elegí los títulos de mis libros. Ni tampoco me he encargado nunca de la compaginación. Como mucho, me he limitado a dar mi opinión” (Cartier-Bresson, 2003, p. 91).

Su cuidada presentación viene a subrayar el dominio del lenguaje visual que el propio autor había conceptualizado en el prólogo a *Images à la sauvette*: la observación discreta, el contenido significativo y el formalismo en la composición.

Hablar de una “Europa unida” no es frecuente en estos años. Esta terminología estaba “contaminada” por el recuerdo de los planes nazis de establecer una “nueva Europa”, capaz de superar “el antiguo mundo liberal, democrático y dividido de la preguerra” (Judt, 2013, p. 19). Por otro lado, aunque las primeras instituciones europeas ya están funcionando cuando se publica el libro<sup>6</sup>, constituyen un marco de cooperación económico y jurídico sin implicaciones para la unidad política. No es común encontrar intelectuales o políticos en Europa interesados principalmente en el futuro de un continente unido. “No era el idealismo lo que conducía a los europeos en aquellos años”, sentencia Judt (2013, p. 15).

Si bien Cartier-Bresson no habla explícitamente de unidad política, *Les européens* ofrece una visión integradora de una Europa geográficamente muy amplia. El viaje comienza en Grecia, mostrando la civilización clásica; sigue por España, Alemania, Inglaterra, Irlanda, Austria y Suiza, para después cruzar a la Unión Soviética (principalmente, Moscú y Leningrado, también zonas del Cáucaso y Ucrania), y finalizar en Italia y Francia. Este recorrido sorteaba la estricta división física que la Guerra Fría había impuesto entre el Este y el Oeste e integra extremos opuestos: más allá del autoritarismo de su sistema político, poco tiene que ver la España de Franco con la Unión Soviética de Jrushchov.

Significativamente, la obra no habla de Europa, sino de los europeos. Así lo explica el prólogo: “Antaño se ilustraba la geografía del mundo mediante reproducciones de los grandes monumentos o de figuras de tipos étnicos”; en cambio, “hoy en día los elementos humanos que ofrece la fotografía se unen y descartan esa visión”. En lugar de ir a buscar los elementos “exóticos” que diferencian los distintos lugares, *Les européens* se propone encontrar un

---

<sup>6</sup> El Consejo de Europa fue creado en 1949, y la Comunidad Europea del Carbón y del Acero en 1952.

sustrato común, más allá “del reino universal del traje de tres piezas” o de “la estandarización mundial de los objetos”. Algo mucho más profundo e interesante: “el hombre, con sus alegrías, y sus penas, y sus luchas” (Cartier-Bresson, 2003, pp. 42-43).

En los años de la posguerra, Cartier-Bresson mantiene un enfoque abiertamente humanista de la fotografía (Chéroux, 2014, p. 234). El tema fundamental de sus imágenes son las personas, pues es un libro dedicado a celebrar la vida cotidiana de los habitantes de Europa. Las posibilidades fotográficas que ofrece son muy variadas: hay primeros planos de personas, pero también escenas de grupo, vistas callejeras y algún paisaje. Las imágenes se centran en los detalles que definen las existencias individuales; presenta un desfile de personas que trabajan, descansan, pasean, celebran, juegan, desfilan, se divierten y, con mucha frecuencia, sonrían. Sugiere, a veces, la dureza del contexto, pero sin traducir desánimo, e invita a entender a las personas desde una óptica empática. De alguna manera, la fotografía confiere una cualidad heroica a la gente dentro de su existencia cotidiana (Rouillé, 2017, p. 194).

Es interesante recordar que, en estas fechas, Cartier-Bresson se considera plenamente como fotoperiodista y que, de hecho, las fotografías que componen *Les européens* han sido realizadas por encargo de revistas ilustradas<sup>7</sup>. La revista *Holiday*, por ejemplo, había publicado algunas de ellas a lo largo de 1954, en artículos dedicados a promocionar el turismo norteamericano en Europa (Bair, 2016, pp. 172-176). Este dato ayuda a entender el origen de las imágenes que componen *Les européens* y su distinto funcionamiento según el contexto. En la revista, las fotos aparecen recortadas, ampliadas o reducidas, y relacionadas de una manera dinámica con textos que indican lugares o cuentan anécdotas. El libro, en cambio, privilegia la contemplación de las imágenes por sí mismas, con una maquetación muy sobria y separadas de la información textual, que se limita a un apéndice final. Antes que la información histórica o política de los

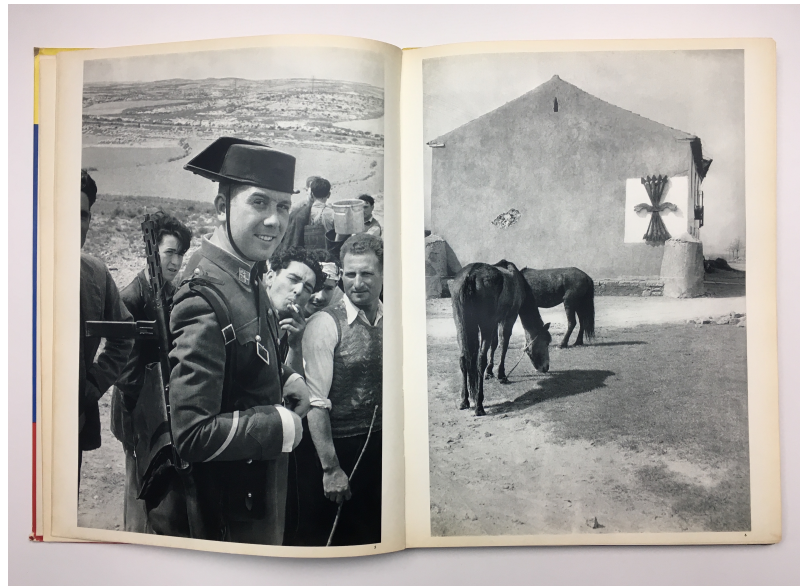
---

<sup>7</sup> Como ha mostrado Claude Cookman (2008), con el tiempo Cartier-Bresson renegó de este trabajo realizado por encargo para revistas, para reafirmar la concepción artística de su obra.

lugares representados, importan los valores fotográficos y los elementos comunes.

La secuencia pone en relación a hombres y mujeres de distintas edades, procedentes de diferentes clases sociales, entornos, confesiones religiosas, adscripciones políticas y que ejercen profesiones dispares. Este flujo de rostros y situaciones favorece la interpretación de Europa como casa común, habitada por individuos que, dentro de su especificidad como sujetos históricos ligados a un país o región, manifiestan los rasgos compartidos de la experiencia humana. Esto no quiere decir que no haya signos diferenciales, o alusiones a los conflictos del pasado inmediato, que asoman a través de las ruinas alemanas de Colonia y Hamburgo. Pero estas imágenes, que constituyen uno de los aspectos más fotogénicos de la posguerra europea, son la excepción. Podría pensarse que Cartier-Bresson ha asumido ese pacto tácito de “amnesia colectiva”, que implica “una disposición a evitar aferrarse al doloroso pasado a fin de favorecer la estabilidad y prosperidad del presente” (Kershaw, 2019, p. 74).

El libro alude desde su título a la noción escurridiza de identidad europea y propone de este modo un pacto de lectura. Sus páginas ponen en relación al guardia civil de Zaragoza con el miembro de la Academia Francesa, el deshollinador de Hamburgo, los obreros ucranianos o los miembros de la alta sociedad inglesa reunidos en Glyndebourne, por poner sólo algunos ejemplos. Se sugiere que tienen algo en común. (F1) (F2). Y no solo entre ellos. También hay huellas de un pasado más remoto, el que representa la Grecia clásica. Simbólicamente, el recorrido comienza con una imagen de ruinas en la bahía de Salamina, sigue por la costa del Peloponeso y recalca en Atenas, cerca de la Acrópolis. La obra ubica así en la cultura griega el origen de la identidad europea que construye en sus páginas, y reivindica los valores e ideales comunes que fundamentan la cultura del continente. Significativamente también, el libro concluye en París, con una última fotografía que retrata a un niño jovial en una mañana de domingo. Francia se presenta, de esta manera, como testigo de la cultura, el pensamiento y la ética que han de refundar la Europa moderna y definir su futuro. “De nuevo, y por última vez, París era la capital de Europa” (Judt, 2006, p. 315).



F1. Henri Cartier-Bresson, *Les européens*, 1955, nº 5-6. Guardia civil con un grupo de personas cerca de Zaragoza (izquierda), e insignia de la Falange a la entrada de un pueblo cerca de El Escorial (Madrid).



F2. Henri Cartier-Bresson, *Les européens*, 1955, nº 71. Obreros en un baile en un pueblo del sur de Ucrania.

### 3. Europa o el pasado no superado: *New Europe* de Paul Graham

La primera Europa de postguerra se levantó sobre una memoria deliberadamente errónea: el olvido como forma de vida. Por su parte, desde 1989, el continente se ha construido, a modo de compensación, sobre un excedente de memoria: un recuerdo público institucionalizado en los mismos



cimientos de la identidad colectiva. La primera no podía durar, pero tampoco la segunda. Cierta grado de abandono e incluso de olvido es necesario para la salud cívica (Judt, 2006, p. 1182).

Paul Graham aborda la compleja relación entre presente y pasado en *New Europe*, un libro publicado en 1993, justamente cuando Europa afronta un nuevo comienzo dominado por las expectativas esperanzadoras de paz, democracia y prosperidad. Liquidados los regímenes autoritarios del sur, a principios de los años noventa, la integración avanza con el dibujo de la Unión Europea sellado en Maastricht. Este proceso está directamente conectado con la auténtica convulsión geopolítica que se produce en esos años: la caída del Muro de Berlín, el hundimiento de los regímenes comunistas y la disolución de la Unión Soviética no sólo finiquitan la Guerra Fría sino que invitan a redefinir las relaciones entre el este y el oeste. Es el fin de una era, simbólicamente manifestada en la reunificación alemana.

*New Europe* recoge el trabajo realizado por Graham entre 1988 y 1990 en nueve países de la Europa occidental (Alemania, Suiza, Italia, España, Bélgica, Holanda, Inglaterra e Irlanda del Norte). Con una selección de 45 fotografías, cuestiona la visión utópica imperante sobre la nueva Europa, que nace en el momento en que su oscuro pasado reciente empieza a salir sistemáticamente a la luz. En palabras del autor:

Era el inicio de una declaración del futuro de Europa como entidad sin fronteras, un nuevo comienzo en el que todo quedaba atrás, en el que todo lo viejo se olvidaba y perdonaba. Pero no es tan sencillo: tenemos una historia de fascismo, de nazismo, de Franco en España y de guerra en Irlanda, y todo eso sigue muy presente. Sin embargo, todos los utópicos de Bruselas nos ofrecían una perspectiva dorada, una nueva “tierra prometida” llena de comida rápida y de autopistas, y sentía que había que cuestionarla. (Graham y Cotton, 2007, pp. 36-37).

En un contexto creativo marcado por la posmodernidad, Graham construye un ensayo personal con un lenguaje osado que agita y produce tensión (colores planos, flash, poca profundidad de campo, encuadres cerrados, desequilibrios). El libro está lleno de imágenes ambiguas, crípticas en ocasiones, que plantean muchas cuestiones sin resolver ninguna. El diseño

de Trix Wetter es muy sobrio. Las imágenes aparecen aisladas en la doble página, sin más información contextual que una relación final con la fecha y el lugar donde han sido tomadas (aunque no siempre); su secuenciación invita a construir significados a partir de conexiones formales y conceptuales. Para Badger, el libro de Paul Graham es un ejemplo fascinante de la evolución del Nuevo Documentalismo desde finales de los sesenta (Badger, 1994).

*New Europe* es un “proyecto Jano”, que tiene que ver con la mirada al pasado y con la incapacidad para aceptar el futuro. No plantea una revisión del pasado como si se tratara de un marco temporal estanco y distante. No afronta la historia al modo de la lección escolar: “así fuimos”, “esto pasó”. Rastrea las huellas físicas del pasado en la vida cotidiana, propiciando así una reflexión sobre esta sombra que se proyecta en el presente y cómo la ciudadanía se relaciona con él en su vida cotidiana. Las posibilidades son muchas: el rechazo (en la imagen de la tumba de Franco llena de escupitajos y suciedad); la persistencia de odios (la estrella de David tachada) (F3); la trivialización del horror (figuritas de militares y trenes de juguete que recuerdan los vagones de las deportaciones); la superación de los hechos y el vacío derivado (el hueco dejado por un pilar del muro de Berlín); la asimilación más o menos traumática (el veterano de guerra mutilado); y la negación, como recurso más extremo que el olvido. La obra advierte de esta peligrosa reacción ante el doloroso pasado ya en la imagen de la cubierta, que muestra una fotografía tomada en Holanda en la que se ha eliminado la figura de Hitler. Más adelante, una secuencia de tres imágenes construye una inquietante propuesta para la reflexión. La operación visual que negaba al Führer y el nazismo se sitúa entre el presente cotidiano de bebedor de cerveza tocado, con gorro típico, en el mismo local de Múnich donde se reunían los nazis, y un producto comercial para limpiar manchas de sangre que reposa en una estantería. El presente está cargado de historia si se observan estos detalles.

El trabajo de Paul Graham está directamente vinculado a la operación revisionista emprendida en los años ochenta, cuando cobran impulso las investigaciones que abordan el pasado nazi para tratar de establecer



responsabilidades. Al proyectarse en los medios de comunicación, la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto se convierten “en parte central de la conciencia colectiva europea” (Kershaw, p. 220, 377-379). De manera significativa, *New Europe* comienza con un fragmento de la novela *Años de perro* de Günter Grass (1963), que se refiere a unas “gafas milagrosas” para ver la realidad de un modo nuevo y más claro; con ellas, los jóvenes podrían observar el pasado oculto de sus padres (Graham, 1993). Esta metáfora, que el escritor utiliza para hablar de historia reciente de Alemania, es la que Graham adopta en su fotografía.



F3. Paul Graham, *New Europe*, 1993, nº 6. Sin título. Alemania, 1989 (la estrella de David).

El prólogo del libro está conformado por una secuencia de cuatro fotografías de tono lúgubre: un veterano de guerra, mutilado, observa desde un páramo de extrarradio una ciudad; una colección de figuritas de militares de juguete en una vitrina; reflejos de luz y cristal en una estancia mortecina; y, finalmente, un montón de polvo acumulado en una parada de Friedrichstrasse, en Berlín. Estas cuatro fotos van acompañadas por otros tantos versos de *La tierra baldía* de T. S. Eliot (1982, p. 93):

Y te mostraré algo bien distinto de tu sombra  
En la mañana a zancadas persiguiéndote  
Y de tu sombra que a la tarde vuela hasta encontrarte;  
Te mostraré el miedo en un puñado de polvo.

La tensión no resuelta con las “sombras” y el “polvo” del pasado desemboca en una visión escéptica sobre el futuro. El título del libro es deliberadamente ambiguo: alude a la “nueva Europa” que se está forjando en los años noventa, pero también al oscuro proyecto nazi de establecer un “nuevo orden europeo”, con su centro en Alemania<sup>8</sup>. Paul Graham recupera esa misma denominación que ya nadie se atreve a usar, en un momento en que el pragmatismo se ha impuesto, y la “nueva Europa” ya no es la nación única que quería Hitler, sino un “Mercado único”: un decepcionante “vínculo sin sangre”, que –como decía Urs Stahel en su epílogo al libro– demuestra que “el dinero va antes que el espíritu” (Graham, 2004, p. 39).



F4. Paul Graham, *New Europe*, 1993, nº 18. Sin título. España, 1988 (mujer riendo).

Graham observa la Europa de finales del siglo atendiendo a los signos de fragilidad. Su discurso es subversivo al contradecir el mantra esperanzador y tiene un marcado carácter existencial y generacional. Él mismo, como los individuos que retrata y entre los que incluye algún amigo, conforma la generación de jóvenes en los que proyecta una especie de estado psíquico colectivo que concita angustia, aislamiento, adicciones, placer efímero y la pulsión del consumo. En los rostros adustos, perdidos, o en las carcajadas

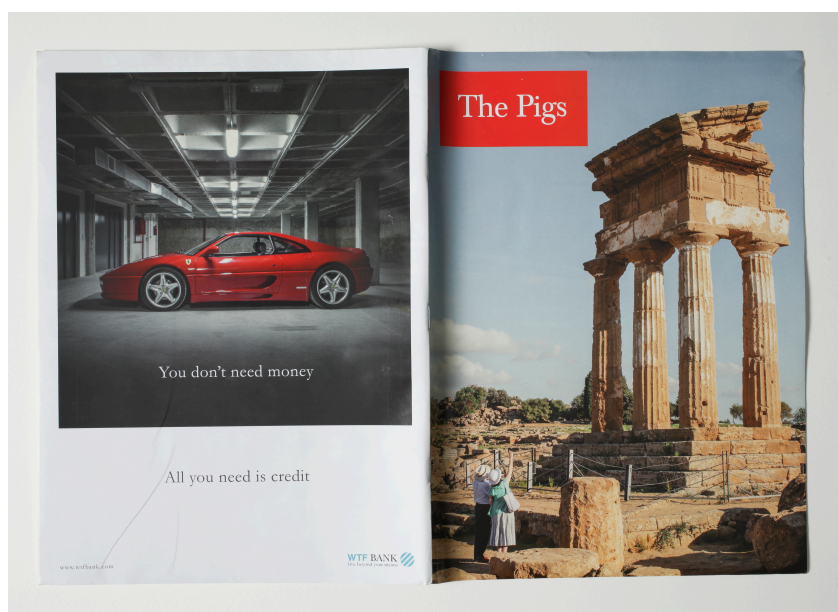
---

<sup>8</sup> Entre 1939 y 1945 se publica en Berlín la revista de propaganda llamada elocuentemente *Die Aktion: Kampfblatt für das neue Europa*. También hay fotolibros que abordan esta temática, entre los que se puede destacar Orazio Marcheselli, *Männer schaffen Europa* (1943) o *Europa: Handbuch der politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Entwicklung des neuen Europa* (1943).

histriónicas, más que la celebración de la vida, late la desorientación, acaso la indiferencia, ante una utopía que se adivina vacía (F4). Estos retratos se alternan con alusiones fragmentadas al consumo, clubs nocturnos, muros, fachadas siniestras que evocan la muerte, objetos y espacios cotidianos tan banales como poéticos. Graham confiere así una proyección lírica a la incertidumbre y desconfianza que advierte en la promesa de la Nueva Europa.

#### 4. Europa vista desde el norte: *The PIGS* de Carlos Spottorno

La Europa del “mercado común” nacida en los años noventa tendrá que enfrentarse muy pronto a diversas crisis, acompañadas de divisiones internas. Este es el tema fundamental del libro de Carlos Spottorno *The PIGS*. Aunque se puede decir que es un libro, *The PIGS* tiene formato de revista, con una mancha roja con letras blancas en la cubierta, a imitación de la revista británica *The Economist*. Todo en el diseño –firmado por Jaime Narváez– se encamina en esa dirección. (F5)



F5. Carlos Spottorno, *The PIGS*, 2013. Cubierta.

Lo primero que uno se encuentra es un editorial y, a continuación, la imagen que da la pista sobre el tema del libro. Lo que muestra son cuatro fotos con carteles con los nombres de Portugal, Italia, Grecia y España: los países que –

en sus siglas inglesas– componen la palabra PIGS que da título al libro. PIGS es un término acuñado por la prensa financiera anglosajona para referirse a los países del sur de Europa. El término surge a mediados de los años noventa, cuando la incorporación de estos países suscita el debate sobre el funcionamiento de la UE; se empieza a hablar entonces de una “Europa de dos velocidades”, y son frecuentes los titulares que se refieren a los contrastes entre el norte y el sur del continente. “Northerners Sniff at ‘Club Med’”, “Sober North Vies with Siesta South”, “Europe’s Southern Shadow”... (Dainotto, 2007, p. 3).

Estos tópicos se reactivan durante la crisis que comienza en 2008. *The PIGS* se publica en 2013, quizás el año más crítico, cuando las políticas de austeridad que siguieron al rescate económico de varios países europeos, incluidos los PIGS, parecían ahogar su subsistencia. El núcleo del libro lo constituye una secuencia de 52 imágenes, que siguen el orden de la secuencia planteada al comienzo (Portugal, Italia, Grecia y España). Pero esto no se indica explícitamente, pues no hay pies de foto ni leyendas explicativas. Esto genera una confusión deliberada: las temáticas se repiten de unos países a otros, y resultan casi intercambiables. A veces esto es muy explícito: hay pequeñas series dedicadas a montañas de basura, a personajes ociosos que se echan la siesta, a archivos polvorientos o ruinas históricas abandonadas. Lo que predomina es una sensación decadente y caótica.

Tomadas individualmente, podrían ser fotos de reportaje. Algunas de ellas, de hecho, vienen de trabajos ya publicados. Por ejemplo, hay una foto de Spottorno donde se ve una vaca pastando junto a unos bloques de pisos, que se publicó en un reportaje de *El País Semanal* sobre los efectos de la crisis en Jerez de la Frontera (Spottorno, 2012, p. 35). La misma imagen vuelve a aparecer en *The PIGS*, esta vez a continuación de unos vendedores ambulantes bajo la Acrópolis de Atenas, y seguida por una escuela vacía y destartalada, en algún lugar de Portugal. Así, sin pie de foto ni otra información adicional, pierde la vinculación a un tiempo y lugar específicos, y se puede convertir en una ilustración de esas situaciones surrealistas que se pueden vincular a la vida caótica de los PIGS.

A falta de otra información, la clave para la lectura la ofrece el diseño a imitación de *The Economist*, que indica que todo es parodia. Así lo explica el texto introductorio: “He tratado de ilustrar los tópicos a los que se hace referencia cuando se usa el término PIGS. Esto es lo que veríamos si tradujéramos en imágenes los artículos que leemos en la prensa financiera” (Spottorno, 2013, p. 110). No se trata de que las fotografías sean falsas en sí mismas, pero sí que es necesario leerlas de un modo complejo, pues no pretenden ser un reflejo “transparente” de la realidad, sino que funcionan en un contexto marcado por la ironía. Lo que predomina son visiones parciales y distorsionadas: ilustraciones de los clichés caricaturescos que la prensa anglosajona proyecta respecto a los países del sur, olvidando cualquier aspecto positivo sobre estos lugares. Así que, aunque procedan del fotoperiodismo, estas imágenes no son “documentos” objetivos, sino formulaciones visuales de los prejuicios existentes. “Esta es una colección de estereotipos que son tan ciertos como incompletos”, concluye Spottorno (2013, p. 110).

*The PIGS* ofrece una visión deliberadamente parcial de la vida en el sur de Europa. Un autor anglosajón ha explicado la “gran recesión” de 2008 como un proceso causado por “la codicia dentro del sector financiero que superó todo sentido de responsabilidad durante el auge de precedió a su caída” (Kershaw, 2017, p. 518). En la contracubierta de *The PIGS* hay una propaganda ficticia de uno de los bancos que han provocado la crisis europea, cuyo lema sería *Live beyond your means: You don't need money. All you need is credit*. Así, Spottorno señala de un modo irónico la responsabilidad del mundo financiero en la situación económica, que afecta directamente al modelo europeo: aquella “unión cada vez más estrecha entre los pueblos de Europa” ha dado paso a una nueva división, no entre el este y el oeste, sino entre los países ricos del norte y los empobrecidos vecinos del sur. Lo grave es que esto no es solo un estereotipo, sino la amenaza de crear un continente dividido entre países acreedores y deudores.



## 5. Europa a la deriva: *Atenea de Roger Grasas*

El proyecto *Atenea* de Roger Grasas, aborda Europa desde la perspectiva de un viaje personal. Aunque fue publicado como libro en 2017, en realidad fue realizado en las mismas fechas que el de Spottorno, y se refiere a la situación del continente durante el periodo de la recesión.

Todo comienza en una de las capitales de la Europa actual: la sede del Banco Central Europeo, en Frankfurt, el 19 de julio de 2012. El objetivo de Grasas es fotografiar a los trabajadores a su salida del banco. Desde los rescates de 2010, la UE ha vivido un periodo delicado, y sus relaciones con los países en crisis ha sido complicada y llena de tensiones. Por esas fechas se está poniendo en marcha un Mecanismo Europeo de Estabilidad como solución a la crisis de la deuda. Los ejecutivos van con sus trajes oscuros y maletines de cuero. En ningún caso se les ve el rostro. Lo primero que se encuentran al salir es una manifestación de gente que está acampada allí en señal de protesta.

En esta situación, Grasas se acerca a la tienda de la esquina, donde venden *souvenirs* de la Unión Europea, y se encuentra con unos paquetes llenos de billetes de euro. Al preguntar por ellos, el dependiente le cuenta que se trata de manojos de 1.000.000 de € retirados de la circulación por un error en la impresión, que ahora se venden como recuerdo por un precio módico de 10€. “Esto me hace pensar en el genio perverso del capitalismo, capaz de sacar beneficio incluso del propio papel del dinero”, anota Grasas (2017). Este es el punto de partida del proyecto: realizar un viaje con uno de estos paquetes desde la sede financiera de la Unión Europea, en Frankfurt, hasta una de las sedes simbólicas de la cultura del continente, el Partenón de Atenas. (F6) (F7)

Roger Grasas es fotógrafo profesional, pero este proyecto no forma parte de los encargos que constituyen su trabajo habitual: se trata de una obra personal, esencialmente vinculada al hecho de viajar entendido como un ejercicio de libertad. El recorrido comienza en Alemania, y continúa con escalas en París, Bruselas, Berlín, Copenhague, Malmö, Praga, Viena, Bratislava, Budapest... hasta llegar a Maratón y Atenas, tristemente

representada por un kiosco lleno de guías turísticas y de postales. Este es un viaje por los países de la UE, aunque también se adentra en otros que hoy en día son –según la terminología europea– “candidatos”, como Serbia y Montenegro, o “candidatos potenciales”, como Herzegovina. El recorrido plantea fuertes contrastes: entre la riqueza del norte y la pobreza del sur, pero también entre las antiguas fronteras entre el este y el oeste, oficialmente borradas, pero de las que quedan huellas evidentes. El propio viaje es ya por sí mismo una obra: primero en avión; luego en medios más modestos, en tren o en autobús; y, por último, andando, en el tramo que va de Maratón hasta Atenas, en recuerdo de la gesta de Filípides, que recorrió esa distancia corriendo para anunciar la victoria ateniense sobre el ejército persa y murió agotado nada más completar su misión.

El propio libro se describe como “un viaje físico y simbólico, por una Europa marcada por la depresión y el desencanto”. El recorrido de Grasas invierte el de Cartier-Bresson: no comienza, sino que acaba en Atenas, donde llega desde el “corazón” económico de Europa. Un mensaje irónico. Grecia es la cuna de la civilización clásica, pero desde 2010 se convirtió en un desafortunado protagonista de la política europea, en unos años marcados por la crisis de la deuda, el rescate financiero del país y una economía ahogada por las políticas de austeridad. El viaje en Atenas es un gesto que reivindica la importancia fundamental de la cultura y de la ética en la Europa contemporánea. ¿Es viable una unión económica si se prescinde del legado ético, cultural o religioso de los países que la componen?

En el libro de Roger Grasas no hay monumentos o vistas típicas. Todo es más cotidiano: escaparates y anuncios, puestos de venta ambulante de hamburguesas y perritos calientes a la americana, paredes llenas de desconchones y botellas del alcohol vacías, algunos paisajes, y lugares históricos que se reconocen por las masas de turistas que los rodean. En las páginas del libro, las imágenes ocupan la página derecha y una franja de la página izquierda siguiente. El texto que indica la localización se sitúa en vertical, separando una imagen y la siguiente. Así se genera una cierta sensación de continuidad: un flujo de fotografías fragmentadas, y en cierto modo conectadas entre sí. Este recurso de diseño, planteado por Eloi



Gimeno, puede recordar a los viajes en tren, donde las imágenes se suceden a gran velocidad en el rectángulo estático de la ventana.

Grasas se refiere a su periplo como “una suerte de deriva situacionista”, un viaje lúdico que busca “encontrar lo extraordinario en los signos visibles que encuentro” (2017). Una descripción así parece muy consciente de las referencias que emplea: desde el *homo ludens* de Constant al deambular antiartístico que algunos grupos practicaron en los años cincuenta y sesenta, en un intento de retomar y superar el antecedente de los surrealistas. “Los letristas rechazaban la idea de una separación entre la vida real, alienante y aburrida, y una vida imaginaria maravillosa: era la propia realidad la que debía convertirse en algo maravilloso”, recuerda Francesco Careri (2002, p. 94). Roger Grasas trata de actualizar este planteamiento. “El nomadismo posmoderno es una forma de resistencia a esta cultura mercantilizada”, según dice él mismo en una entrevista (Tramullas, 2012).

Este aspecto de “deriva” azarosa está subrayado, en *Atenea*, por el diseño de Eloi Gimeno. Muchos elementos en el libro aluden a una Europa que quizás resulta demasiado institucional. Las primeras páginas son azules con letras amarillas y entre ellas se pueden ver algunos fragmentos del diseño oficial del signo del euro, incluyendo las líneas y medidas. Esta estructura gráfica se convierte en realidad tangible en la primera foto, que muestra una escultura del logo del euro en la entrada del Banco Central, situado justo sobre los manifestantes y pancartas que reclaman solidaridad dentro del orden, demasiado racional y perfecto, del diseño europeo. Las últimas páginas, situadas después del grueso de fotografías, invierten la lógica de las primeras: los colores se intercambian –azul sobre amarillo– y, página tras página, las líneas del texto van abandonando la retícula, se superponen unas a otras, y dejan caprichosos espacios que ya no responden a la lógica de un esquema funcional. Se plantea así, visualmente, una idea de dislocación: un diseño fallido a nivel gráfico, que se corresponde con las fallas de un proyecto político que ha olvidado la cultura, la ética y la política.



F6. Roger Grasas, *Atenea*, 2017. Banco Central Europeo, Frankfurt, Alemania.



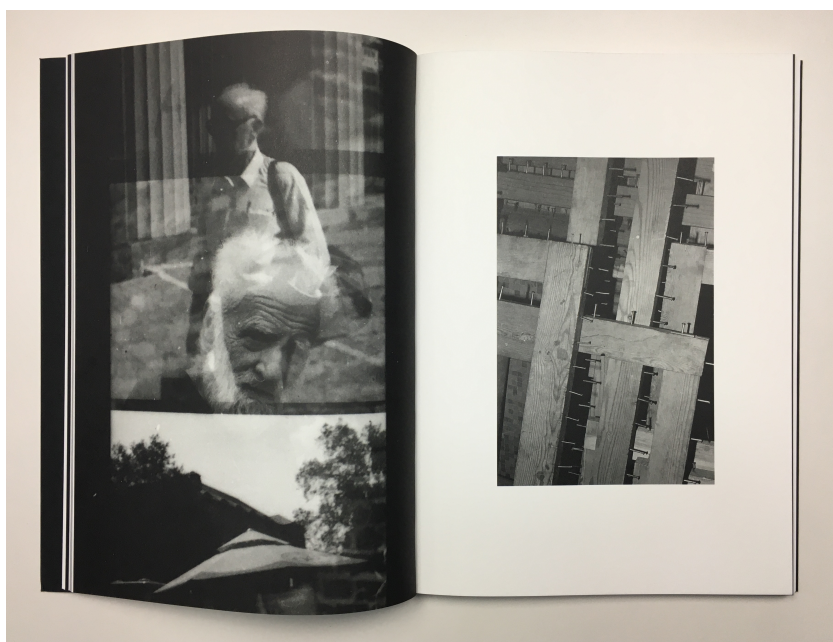
F7. Roger Grasas, *Atenea*, 2017. Atenas, Grecia.

## 6. Europa como fortaleza: *The Castle* de Federico Clavarino

Resulta muy significativo que, en tiempos recientes, varios fotolibros hayan usado la obra del escritor checo Franz Kafka para describir la situación europea. En 2018, el fotógrafo irlandés Richard Mosse publica *The Castle*, un libro que toma su título de la novela de Kafka para hablar de los refugiados que tratan de entrar en la “fortaleza europea”. Pero el ejemplo más interesante aquí es el libro homónimo que publicó Federico Clavarino en

2016, y que propone un ensayo en imágenes sobre “la idea de Europa” (Clavarino, 2016c).

Como en el caso de *Atenea*, en el origen del proyecto hay una anécdota casual que se cuenta en el propio libro. Ocurrió durante un viaje a Varsovia, Cracovia, con una escapada al campo de Auschwitz-Birkenau. “Solo cuando regresé y revelé la película –escribe Clavarino (2016)– me di cuenta de que al cambiarla en Auschwitz había cargado accidentalmente el rollo de Varsovia en la cámara, así que expuse las imágenes que había tomado en el campo sobre las que había realizado en la ciudad”. El resultado es un error que, sin embargo, permite dar otro sentido a las imágenes: los personajes que deambulan por las calles de Varsovia se superponen con los campos; la mirilla circular situada a la entrada de una cámara de gas del campo se sitúa, fantasmagórica, sobre un personaje que mira a la cámara. Se genera así una metáfora interesante de la historia y sus huellas: Europa aparece como un continente poblado por fantasmas. (F8)



F8. Federico Clavarino, *The Castle*, 2016. Capítulo 1, “Los muertos”.

Este accidente revela la superposición de tiempos que se puede percibir en el territorio europeo. En las páginas del libro, las imágenes resultantes de las dobles exposiciones van publicadas a sangre, y se alternan con imágenes más pequeñas. En una de ellas, los focos de un vehículo alumbran un cristal, y así

se puede apreciar que hay una esvástica grabada; se trata de una parada de autobús situada en el Valle de los Caídos. Las huellas de la historia, que Paul Graham mostró en *New Europe*, siguen presentes un cuarto de siglo después. Otras son imágenes más abiertas, que sugieren una idea de cierre o de división: un conjunto de maderas con clavos que obstaculizan toda la vista, una calle que divide radicalmente un barrio, o una puerta de madera cerrada, bastante modesta, pero que bien podría ser la puerta infranqueable del relato kafkiano *Ante la ley*.

*The Castle* se divide en cuatro capítulos, con títulos que indican grandes ideas: “Los muertos”, que contiene las dobles exposiciones y trata sobre la historia, al que siguen “Los principios organizadores”, que presenta constelaciones de pequeñas imágenes distribuidas en la página, jugando con los espacios en blanco, “El castillo”, con grandes imágenes opacas que llenan toda la página, y una secuencia final, muy breve y titulada “Al atardecer”, donde están los únicos retratos del libro. No hay ningún pie de foto ni texto explicativo, salvo unas breves indicaciones finales sobre lugares y referencias literarias<sup>9</sup>. En estos breves textos ni siquiera se menciona Europa, que sin embargo aparece como el tema central del proyecto. En la página web de la editorial, por ejemplo, se describe así:

El objetivo de esta serie de fotografías es seguir las huellas que estas ideas han dejado en la superficie de las cosas y de las personas en la Europa posterior a la segunda guerra mundial, así como en las paredes de sus ciudades, en las galerías de los museos en los que se conserva su historia y en las barreras que se levantan para definir y defender sus fronteras<sup>10</sup>.

El libro de Clavarino es el más metafórico y menos documental de los comentados hasta ahora. Esto se debe a que muestra “la idea de Europa” de un modo más conceptual, sin recurrir a la descripción de lugares o personas, como habían hecho los otros libros aquí mencionados. *The Castle* presenta un universo de estructuras fragmentarias e incomprensibles, que se propone como un equivalente visual de la novela de Kafka y de las estructuras de

---

<sup>9</sup> Existe también un *Companion to Federico Clavarino's 'The Castle'* publicado por la misma editorial Dalpine, que contiene referencias literarias, además de bocetos del autor.

<sup>10</sup> <https://www.dalpine.com/products/the-castle> [última consulta: 30 abril 2020].

poder que en ella el escritor critica. El capítulo que trata sobre “Los principios organizadores” lo muestra claramente. Aquí, el diseño juega un papel importante: en este caso, cada doble página contiene un número reducido de imágenes, que se ordenan formando constelaciones, que plantean relaciones diferentes en cada caso. La primera imagen es una puerta de madera con un agujero: es como una invitación a observar por un visor, lo mismo que hace el fotógrafo.

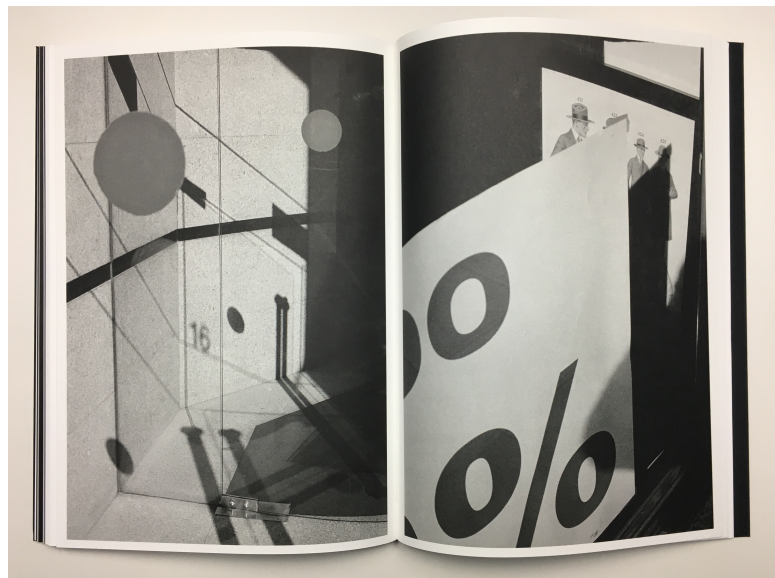
Este es un motivo recurrente en *El castillo* de Kafka. En la novela, K., el agrimensor, llega a un pueblo dominado por la autoridad de un castillo para realizar su trabajo, pero nunca consigue ponerse en contacto con las autoridades para llevarlo a cabo. Empieza entonces una agotadora sucesión de intentos de contactar con las autoridades del castillo, interrumpidos por los motivos más arbitrarios y azarosos. Cuando K. está en la posada y trata de acceder a uno de los representantes del castillo llamado Klamm, lo máximo que consigue es observarle a través de un agujero que hay en la puerta de su habitación (Kafka, 1999, p. 727). Esta observación, fragmentaria y parcial, que K. realiza a través del encuadre impuesto por el agujero de la puerta de Klamm, tiene su continuidad en las imágenes de Clavarino, muchas veces opacas y de difícil interpretación.

En *The Castle* siguen otras imágenes que aluden al acto de ver (una pared con dos manchas como ojos, una estatua de la Gorgona, de cuyos ojos salen como dos barras). Y, más adelante, una serie de imágenes más geométricas y abstractas: una forma triangular, junto a unos hombres vestidos de traje formal, que también generan varios triángulos en la imagen; mecanismos, dados y elementos geométricos; una serie de vistas parciales de unas esferas unidas por barras, que permiten reconocer el Atomium de Bruselas; fragmentos de edificios que solo permiten ver una geometría cortante y sombras muy fuertes... A veces, este “orden” se aplica directamente al cuerpo humano: imágenes de superficies metálicas y alambradas defensivas se sitúan junto a un joven que deja ver su aparato de dientes. Estas fotografías sugieren un sistema de organización basado en los números y en la geometría, que se aplica a la organización general y también al cuerpo de quienes forman parte de ella.



El tercer capítulo es el que da nombre al libro, “The Castle”. Aquí, las imágenes se amplían para ocupar una página completa en vertical, y forman parejas que se refuerzan entre sí. Predominan algunos elementos geométricos muy básicos, en imágenes que llenan la página y que resultan francamente opacas: las sombras proyectadas por la camisa de un hombre a un lado y por una alambrada metálica al otro; o el juego de líneas, muy complejo, que forman los reflejos de una puerta metálica sobre la pared, junto a dos carteles situados en diversos planos, en lo que parece ser un anuncio comercial. Estas imágenes no dejan ningún espacio en blanco y acaban por resultar opresoras. Todo esto alude a un mundo artificial, de formas contundentes y geométricas, números y porcentajes a los que es difícil dar sentido. Las personas siempre aparecen parcialmente, no hay retratos. (F9).

Este esquema lleno de orden y estructuras es la imagen que Clavarino plantea para hablar de un poder como el europeo, que se ejerce sin necesidad de un ejército o policía propios, a base de procedimientos y normativas que tratan de “regular y normalizar” la vida de los ciudadanos hasta en sus menores detalles (Enzensberger, 2012, p. 89-90).



F9. Federico Clavarino, *The Castle*, 2016. Capítulo 3, “El castillo”.

## 7. Conclusiones

En la historia de los fotolibros, las perspectivas nacionales han primado sobre el relato europeo. Aquí se ha visto, sin embargo, que Europa sí es un tema presente. Una serie de factores lo explican. Por un lado, hay fotógrafos que han podido abordarlo gracias a su trabajo profesional para medios de comunicación. De los aquí mencionados, es el caso de Cartier-Bresson y Carlos Spottorno. Este trabajo para publicaciones periódicas se puede transformar en un discurso más personal en forma de libro que da una “segunda vida” a las imágenes. Se produce entonces un trabajo de equipo en el que editores y diseñadores colaboran transformando un archivo de imágenes en una publicación. También hay fotógrafos, como Paul Graham, Roger Grasas y Federico Clavarino, que han podido elaborar proyectos de manera independiente desde el comienzo. Este modelo se ha visto favorecido en tiempos recientes por los cambios propiciados por la tecnología digital.

Pero los casos mencionados no hablan solo del modo de articular discursos visuales en formato libro. También son un reflejo de la historia europea reciente y pueden servir como punto de partida para su comprensión. Las obras analizadas aquí proponen un recorrido por distintas visiones de Europa, aunque sea necesariamente esquemático. *Les européens* de Cartier-Bresson es una propuesta humanista, de tono esperanzador, pero políticamente difuso. Es, más bien, un libro sobre su autor o sobre la Agencia Magnum que sobre las instituciones europeas de su tiempo, aún jóvenes y mucho menos poderosas de lo que han llegado a ser. *New Europe* de Paul Graham, en cambio, cuestiona el planteamiento de la Europa institucional reducida a un mercado común y con un pasado conflictivo todavía abierto. Para comprobarlo basta recordar que, aunque habla de la Europa occidental, el libro está publicado en plena guerra de los Balcanes.

Tras la crisis económica de 2008 se observa un notable aumento de las publicaciones fotográficas, que pueden realizarse al margen de grandes editoriales o museos, en parte gracias a las tecnologías digitales y a las posibilidades de distribución que abre internet (Shannon, 2010, pp. 55-62; Neumüller, 2014, pp. 77-85). Estos trabajos ofrecen otras perspectivas sobre



el tema: con un planteamiento abiertamente irónico y muy relacionado con el periodismo, en el caso de Spottorno; a través de un retrato personal y lúdico, pero muy crítico, en el de Roger Grasas; y de un modo más elíptico y metafórico en el caso de Clavarino que, entre los mencionados, aparece como el heredero más directo de Paul Graham. La evolución de estas miradas traduce metafóricamente el devenir del Proyecto Europeo como ente supranacional: la Europa de ciudadanos en los años cincuenta ha pasado a ser una Europa de estructuras abstractas e impenetrables.

Junto con todos estos elementos, hay sobre todo uno que llama la atención: los libros de los que se ha hablado aquí tratan, de una manera u otra, del pasado, tanto del reciente como de la herencia clásica que está en el origen de la cultura europea. “La postguerra ha durado en Europa mucho tiempo, pero finalmente está llegando a su término”, escribía Tony Judt en 2005 (p. 10). Las imágenes de la Europa en crisis de 2008 han mostrado que los “fantasmas de la historia” siguen latentes y que el diálogo con el pasado es una de las claves para encarar cualquier perspectiva de futuro en Europa.

### Referencias bibliográficas

- Badger, G. (1994). Eurosceptic – Paul Graham’s *New Europe*. Ensayo inédito, disponible en <http://www.gerrybadger.com/eurosceptic-paul-grahams-new-europe-2/> [última consulta: 30 abril 2020].
- Bair, N. (2016). *The Decisive Network: Magnum Photos and the Art of Collaboration in Postwar Photojournalism*, tesis doctoral, Graduate School, University of Southern California.
- Bair, N. (2016b). The Decisive Network: Producing Henri Cartier-Bresson at Mid-Century. *History of Photography*, 40(2).
- Berti, S. (2019). *Fotografía impresa en Venezuela*. Caracas: La Cueva.
- Company, David (2014). The ‘Photobook’: What is a Name? *The Photobook Review*, 7.
- Careri, F. (2002). *Walkscapes. El andar como práctica artística*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Cartier-Bresson, H. (1952). *Images à la sauvette*. París: Verve; *The Decisive Moment*. Nueva York: Simon & Schuster. Existe edición facsímil: Göttingen: Steidl, 2014.
- Cartier-Bresson, H. (1955). *Les Européens*. París: Verve; *The Europeans*. Nueva York: Simon & Schuster.

- Cartier-Bresson, H. (2003). *Fotografiar del natural*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Cartier-Bresson, H. (2014). *Ver es un todo. Entrevistas y conversaciones 1951-1998*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Chéroux, C. (2014). *Henri Cartier-Bresson*. Madrid: Fundación Mapfre.
- Chéroux, C. (2014b). Une bible pour les photographes. Separata que acompaña la reedición de Henri Cartier-Bresson, *Images à la sauvette*. Göttingen: Steidl, 2014.
- Clavarino, F. (2016). *The Castle*. Madrid: Dalpine.
- Clavarino, F. (2016b). *A Companion to Federico Clavarino's "The Castle"*. Madrid: Dalpine.
- Clavarino, F. (2016c). Tenemos que apoderarnos de nuestro tiempo. Entrevista con Adrián Morcillo. En <https://www.xatakafoto.com/entrevistas/tenemos-que-apoderarnos-de-nuestro-tiempo-todo-esta-en-nuestras-manos-y-es-una-responsabilidad-federico-clavarino-autor-de-the-castle> [última consulta: 30 de abril de 2020].
- Clavarino, F. (2018). Topografías del poder. Conferencia pronunciada en el Museo de San Telmo, San Sebastián, 8 de mayo de 2018. En <https://www.youtube.com/watch?v=HAhpAlrtCqA> [última consulta: 30 de abril de 2020].
- Cookman, C. (2008), Henri Cartier-Bresson Reinterprets His Career. *History of Photography* 24 (1).
- Dainotto, R. (2007). *Europe (in Theory)*. Durham: Duke University Press.
- Eliot, T. S. (1982). *La tierra baldía*. San Lorenzo de El Escorial: Swan.
- Enzensberger, H. M. (2012). *El gentil monstruo de Bruselas o Europa bajo tutela*. Barcelona: Anagrama.
- Fernández, H. (1999). *Fotografía pública: Photography in Print 1919-1939*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Fernández, H. (ed.) (2014). *Fotos & libros. España 1905-1977*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Fernández, H. (ed.) (2019). *Revisión al fotolibro chileno*. Santiago de Chile: Fundación Sud Fotográfica.
- Gierstberg, R., y Suermondt, R. (2012). *The Dutch Photobook: a Thematic Selection from 1945 Onwards*. Rotterdam: NAI.
- Graham, P. (1993). *New Europe*. Winterthur: Fotomuseum.
- Graham, P. (2004). *Paul Graham*, cat. exp. Fundación Telefónica. Madrid: La Fábrica.
- Graham, P., y Cotton, C. (2007). *Paul Graham habla con Charlotte Cotton*. Madrid: Fundación Telefónica / La Fábrica.

- Grasas, R. (2012). He fotografiado a cientos de príncipes saudís. Entrevista con Gemma Tramullas. En <https://www.elperiodico.com/es/opinion/20120627/roger-grasas-he-fotografiado-a-cientos-de-principes-saudis-1982506> [última consulta: 17 de abril de 2020].
- Grasas, R. (2017). *Atenea*. Barcelona: RM.
- Heiting, M. (2018). *Czech and Slovak Photo Publications 1918-1989*. Göttingen: Steidl.
- Heiting, M., y Jaeger, R. (2012-2014). *Autopsie: Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945*. Göttingen: Steidl, 2 vols.
- Heiting, M., y Kaneko, R. (2017), *The Japanese Photobook*, Göttingen, Steidl.
- Hewitt, G. (2013). *Europa a la deriva*. Madrid: Alianza.
- Judt, T. (2006). *Postguerra. Una historia de Europa desde 1945*. Madrid: Taurus.
- Judt, T. (2013). *¿Una gran ilusión? Un ensayo sobre Europa*. Madrid: Taurus.
- Kafka, F. (1999). *El castillo*. En *Obras completas*, vol. I (Novelas), Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Karasik, M., y Heiting, M. (2015). *The Soviet Photobook 1920-1941*. Göttingen: Steidl.
- Kershaw, I. (2019). *Ascenso y crisis. Europa 1950-2017: un camino incierto*. Barcelona: Crítica.
- Martín-Estudillo, L. (2019). *Despertarse de Europa: arte, literatura y escepticismo*. Madrid: Cátedra.
- Mosse, R. (2018). *The Castle*. Londres: Mack.
- Neumüller, M. (2014). The Spanish Photobook. *PhotoResearcher*, 21.
- Neves, J. L. (2016), What is a Photobook? *Source. The Photographic Review*, 88.
- Parr, M., & Badger, G. (2004-2014). *The Photobook. A History*, Londres: Phaidon, 3 vols.
- Pfrunder, P. (2012). *Schweizer Fotobücher 1927 bis heute: eine andere Geschichte der Fotografie*. Winthertur : Fotostiftung Schweiz / Baden: Lars Müller.
- Rifkin, J. (2004). *The European Dream. How Europe's Vision of the Future is Quietly Eclipsing the American Dream*. Oxford: Polity.
- Roth, A. (2001). *The Book of 101 Books: Seminal Photographic Books of the Twentieth Century*. Nueva York: PPP.
- Rouillé, A. (2017). *La fotografía. Entre el documento y el arte contemporáneo*. Ciudad de México: Herder.
- Shannon, E. (2010). The Rise of the Photobook in the Twenty-First Century. *North Street Review*, 14.

Spottorno, C. (2013). *The Pigs*. Madrid: Phree / Barcelona: RM.

Spottorno, C., y Abril, G. (2012). Jerez de la Frontera. Economía de guerra. *El País Semanal*, 1185 (11 noviembre).